

# MISSANGAS

## ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA

ANO 3  
NÚMERO 4  
JAN - JUN  
2022



**UNEB**  
UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DA BAHIA



**PPGL**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



**DOSSIÊ**  
LITERATURA BAIANA  
E OUTRAS ARTES

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB**

Reitora: Adriana Marmorini Lima  
Vice-Reitora: Dayse Lago de Miranda

**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS X**

Diretor: Ariosvaldo Alves Gomes

**Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Literatura e Linguística.**

Coordenadora: Aline Santos de Brito Nascimento

**Editor-Chefe**

Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X)

**Editores**

Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X)

Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X)

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel (UFMG)

**Conselho Editorial Nacional**

Prof.ª Dr.ª Adriana Santos Batista (UFBA)

Prof. Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Prof.ª Dr.ª Bruna Fontes Ferraz (CEFET-MG)

Prof. Dr. Bruno Oliveira Maroneze (UFGD)

Prof. Dr. Carlos Ribeiro (UFRB)

Prof.ª Dr.ª Crysna Bonjardim da Silva Carmo (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Décio Bessa (UNEB/Campus X)

Prof.ª Dr.ª Fabiana Carneiro da Silva (UFPB)

Prof. Dr. José Alonso Torres Freire (UFMS)

Prof. Dr. José Mario Botelho (FFP-UERJ, Brasil)

Prof.ª Dr.ª Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP)

Prof. Dr. Marcos Bagno (UNB)

Prof.ª. Dr.ª Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU)

Prof.ª Dr.ª Maria Isaura Rodrigues Pinto (UEMS)

Prof. Dr. Pedro Mota Perini-Santos (UFVJM)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu (UFS)

Prof.ª. Dr.ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Prof. Dr. Urbano Cavalcante Filho (IFBA/UESC)

Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto (USP)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (UFMS)

**Conselho Editorial Internacional**

Prof. Dr. Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo), Bogotá, Colômbia.

Prof.ª Dr.ª Carla Maria Ataíde Maciel (UPM), Moçambique

Prof. Dr. Fabio Esposito (Universidad Nacional de La Plata), Argentina

Prof.ª Dr.ª Fabiola Cecere (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

Prof. Dr. João Muteteca Naeuge (Universidade Lueji A'Nkonde), Dundo, Angola

Prof. Dr. Márcio Undolo (Universidade Lueji A'Nkonde), Angola

Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard, Europa-Universität Flensburg, Alemanha

Prof.ª Dr.ª Maria Alexandra A. Guedes Pinto (Universidade do Porto), Portugal

Prof. Dr. Rolf Kailuweit (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Alemanha

Prof.ª Dr.ª Rosa Pérez Zancas (Universitat de Barcelona), Espanha

Prof.ª Dr.ª Vanessa Castagna (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X**

Setor de Publicações

Missangas: Estudos em Literatura e Linguística

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>

Av. Kaikan, s/n, Bairro Kaikan Sul – Teixeira de Freitas, Bahia

CEP 45.992-255 - BRASIL

Tel. (73) 3263-8054/8055

# MISSANGAS

ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA



**DOSSIÊ**  
LITERATURA BAIANA  
E OUTRAS ARTES

Copyright ©

Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

<b>Editores</b>	Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X) Prof. Dr. Volker Jaeckel (UFMG)
<b>Revisão e Normalização</b>	Ivana Figueiredo Teixeira Gund Antonio Donizeti da Cruz Gildeci de Oliveira Leite
<b>Arte da Capa</b>	Josiane Alves dos Santos
<b>Projeto Gráfico e Diagramação</b>	Fernanda Oliveira

#### FICHA CATALOGRÁFICA BIBLIOTECAS UNEB

Missangas: estudos em literatura e linguística [Recurso eletrônico] / Literatura baiana e outras artes. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação. Campus X - v. 3, n. 4 (Dossiê temático, 2022) - Teixeira de Freitas: UNEB, 2022-

ISSN 2763-5279 (eletrônico)

1. Literatura. 2. Dossiê. 3. Literatura baiana e outras artes.  
I. Universidade do Estado da Bahia. II. Título.

Maura Icléa Cardoso de Castro CRB-5/708

CDD 800  
CDU 82 + 81

Indexadores e base de banco de dados:



**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X**

Setor de Publicações

Missangas: Estudos em Literatura e Linguística

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>

Av. Kaikan, s/n, Kaikan Sul - Teixeira de Freitas, Bahia

CEP 45.992-255 - BRASIL

Tel. (73) 3263-8054/8055



# SUMÁRIO

7

## **Apresentação**

*Antônio Donizetti da Cruz  
Gildecy de Oliveira Leite  
Ivana Teixeira Figueiredo Gund*

10

## **Diálogo das artes: a poesia de Heloísa Prazeres e a fotografia de Jamison Pedra**

*Aleilton Fonseca*

27

## **Descrever o invisível: a éctrase como criação em "Descrição de homem", de Roberval Pereyr**

*Almi Costa dos Santos Junior  
Cristiano Augusto da Silva*

44

## **Nhô Guimarães: reflexões sobre o processo de adaptação da literatura para o teatro**

*Edinilson Mota Dias (Edinilson Motta Pará)  
Cilene Nascimento Canda*



**65** A literatura fora de si: escritivências, vozes e corpos potentes de mulheres negras em *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna

*Hanaliza Ferreira da Silva  
Ivana Teixeira Figueiredo Gund  
Manuela Santos Dias*

**84** Os outros espaços na escrita de Karina Rabinovitz  
*Luiz Henrique Ernesto Coelho*

**102** Gotejar em braseiros: dramaturgia, curta-metragem, montagem cênica e a dimensão do corpo  
*Michel Silva Guimarães*

**118** Autoria negra feminina e representações verbo-visuais de si na poesia de Celeste Bastos: rupturas na formação do leitor  
*Renailda Ferreira Cazumbá*

## SEÇÃO VÁRIA

**140** O departamento feminino do clube", de Helena Parente Cunha: imposições questionáveis  
*Mayara Mayre Silva dos Santos  
Alexandra Santos Pinheiro*



# APRESENTAÇÃO

O dossiê *Literatura baiana e outras artes*, da Revista *Missangas: Estudos de Literatura e Linguística*, apresenta diálogos entre a literatura e outras formas de artes produzidos por escritores e escritoras baianas – nascidos na Bahia ou que fizeram deste lugar sua terra e/ou sua inspiração literária –, procurando verificar, nas transposições intersemióticas, a diluição das formas e dos espaços fixos de cada expressão de arte e seu consequente alargamento para estruturas e linguagens artísticas mais dinâmicas, uma vez que o encontro interartes, ao nosso ver, possibilita a ampliação das fronteiras das artes, pensando-as como desdobráveis e, ao

mesmo tempo, ampliadoras de sentidos e de formas.

Essa relação dialógica mais fortemente se dá com o texto literário construído no contexto da contemporaneidade, que é marcada por um sem limites de contatos entre textos, imagens e sons, aspecto também presente nas produções da literatura baiana da atualidade, que aqui se apresenta como *corpus* para esse dossiê, composto por oito artigos, que seguem – para fins dessa publicação – em ordem alfabética da autoria.

No primeiro dos artigos integrantes desse dossiê, intitulado *O diálogo das artes: a poesia de Heloísa Prazeres e a fotografia de Jamison Pedra*, Aleilton Fonseca apresenta obras – poéticas e fotográficas – desses dois artistas baianos que, em aproximações na arte e na vida, impõem em suas artes um deslimite da palavra e da imagem, uma vez que essas estão amalgamadas de tal forma que já não se pode pensar de forma separada na palavra da poeta e na imagem imortalizada pelo fotógrafo. Ou, como nos diz Aleilton Fonseca, “Heloísa Prazeres realiza a *poiesis* das imagens que capta em suas itinerâncias. Enquanto isso, Jamison Pedra realiza o registro estético das imagens, recortando-as do universo empírico e revestindo-as de uma *poiesis* da fotografia, em preto e branco, como objeto de arte”.

O artigo seguinte – *Descrever o invisível: a écfrase como criação em “Descrição de homem”, de Roberval Pereyr* –, escrito por Almi Costa dos Santos Junior e Cristiano Augusto da Silva, aproxima poesia e artes visuais ao tratar da écfrase como elemento que liga as artes fotografia e poema. A écfrase presente no poema de Pereyr é compreendida pelos autores por suas características modernas que retomam esse recurso clássico, contudo por outras dobras e estratégias de descrição bastante atuais.

Edinilson Mota Dias (Edinilson Motta Pará) e Cilene Nascimento Canda trazem sua contribuição a esse dossiê com um texto sensível sobre a experiência de adaptação teatral da obra literária *Nhô Guimarães*, escrita pelo escritor baiano Aleilton Fonseca. Com relatos que transbordam as emoções vivenciadas por ambos – diretor teatral e atriz da peça – o artigo *Nhô Guimarães: reflexões sobre o processo de adaptação da literatura para o teatro* evidencia a riqueza que é a relação interartes, ao passo que nos mostra as sutilezas do ato criativo que é capaz de transformar em outra obra o cerne de uma obra anterior.

No artigo *A literatura fora de si: escritivências, vozes e corpos potentes de mulheres negras em Bom mesmo é estar debaixo d’água*, de Luedji Luna – escrito por Hanaliza Ferreira da Silva, Ivana Teixeira Figueiredo Gund e Manuela Santos Dias –, o objeto de análise é o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020), da poeta, cantora e compositora baiana Luedji Luna. O texto propõe discutir as intersecções entre essa obra e outras linguagens, formas artísticas e midiáticas, em especial, por intermédio do contato entre poesia, música, performance e videoclipe, a fim de destacar a face contemporânea da arte construída em diálogos e expansões que promovem a dilatação de suas estruturas, linguagens e fronteiras. Além disso, destaca-se na análise apresentada pelas autoras a potência desse álbum visual como importante instrumento de valorização da identidade negra e de denúncia do racismo estrutural em nossa sociedade.

Luiz Henrique Ernesto Coelho apresenta uma análise bastante consistente da intermedialidade presente no fazer literário da poeta Karina Rabinovitz, discutindo também a parceria da poeta com a artista visual Silvana Rezende. As artes dessas mulheres baianas – em palavras e imagens – vão derrubando as barreiras da palavra estática do papel, constroem novos espaços da poesia, mostram-se em intervenções urbanas, criam múltiplas possibilidades de leitura e sensibilização. O artigo *Os outros espaços na escrita de Karina Rabinovitz* apresenta ainda uma importante fundamentação teórica sobre o conceito de espaço e também no que diz respeito às discussões sobre mídia, intermedialidade e outros conceitos.

No sexto artigo – *Gotejar em braseiros: dramaturgia, curta-metragem, montagem cênica e a dimensão do corpo* –, Michel Silva Guimarães analisa o diálogo entre três linguagens artísticas diferentes: texto dramático, curta-metragem e montagem cênica. Para tanto, investiga, de forma crítica, a dimensão do corpo como metabolizador de questões caras à sertanidade, que são discutidas pelo autor ao longo do texto.

Em *Autoria negra feminina e representações verbo-visuais de si na poesia de Celeste Bastos: rupturas na formação do leitor*, Renilda Ferreira Cazumbá nos



apresenta a força dos versos de Celeste Bastos, mulher negra que, mesmo diante de todos os obstáculos criados por uma cultura racista e opressora, consegue, na idade adulta, publicar sua obra poética *Profundanças* (2014), uma coletânea que mescla poesia e fotografia. Celeste Bastos não é nascida em território baiano, mas sua vivência por anos na cidade de Brumado (BA), cidade do sudoeste baiano, no território de identidade do alto sertão, além da riqueza cultural de sua ancestralidade e do exercício de sua “escrevivência”, fazem com que seja um privilégio ter os versos dessa poeta nesse dossiê.

Por fim, apresentamos um artigo na Seção Vária. Trata-se de “*O departamento feminino do clube*”, de Helena Parente Cunha: *imposições questionáveis*, escrito por Alexandra Santos Pinheiro e Mayara Mayre Silva dos Santos. O texto se constitui em uma homenagem à escritora baiana Helena Parente Cunha, pelo valor inestimável de sua obra – em especial, os contos –, como instrumento de reflexão social sobre temas relevantes para as mulheres, como são os temas abordados pela crítica feminista. As autoras apresentam uma fundamentação teórica consistente e analisam um dos contos do livro *Vento, ventania, vendaval*, de Parente, cuja potência da palavra não está na escolha vernácula, mas na discussão sobre as muitas formas de opressão sofridas cotidianamente pelas mulheres.

Espera-se que esse dossiê contribua para os estudos da literatura baiana contemporânea e que sirva para a divulgação dos escritores e escritoras que fazem essa literatura ser tão multifacetada, tão nossa e tão necessária para que possamos nos ver representados nos temas, nas faces das personagens, na diversidade étnica, social e cultural que é a Bahia.

Desejamos a todos e todas uma boa leitura!

### **Organizadores**

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Gildecide de Oliveira Leite (UNEB)

Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB)

# DIÁLOGO DAS ARTES: A POESIA DE HELOÍSA PRAZERES E A FOTOGRAFIA DE JAMISON PEDRA

Aleilton Fonseca (UEFS/ALB)<sup>1</sup>

**Resumo:** As diversas formas artísticas podem-se associar, imbricando-se no conjunto de imaginários que compõe a consciência do sujeito, o seu conteúdo mental e as suas referências mnemônicas. Entre essas artes, a poesia e a fotografia muitas vezes se cruzam na experiência criativa dos autores. Neste ensaio, temos como objetivo demonstrar as aproximações e correspondências entre a poesia de Heloísa Prazeres e a fotografia de Jamison Pedra. Para tanto, comparamos poemas e fotos inseridos nos seus livros, para identificar pontos de convergência de sentidos que compartilham enquanto representações artísticas. Observamos que os poemas e as fotografias estabelecem, de forma integrada e interrelacionada, um feixe de leituras imagéticas plurais, representando viagens, registros, passagens, projeções, decifrações. Por este caminho, Heloísa Prazeres realiza a *poiesis* das imagens que capta em suas itinerâncias. Enquanto isso, Jamison Pedra realiza o registro estético das imagens, recortando-as do universo empírico e revestindo-as de uma *poiesis* da fotografia, em preto e branco, como objeto de arte.

**Palavras-chave:** Poesia; Fotografia; Correspondência das artes.

## 1 O diálogo das artes

As artes são domínios de expressão em constante diálogo estético. Esse diálogo impõe-se sobretudo pelo fato de que as artes manifestam sensações, projeções e descrições através de representações imagéticas. A imagem é conteúdo de linguagem e de percepção visual do ser humano diante da vida, do conhecimento, da consciência perante os acontecimentos, as informações, as vivências cotidianas concretas e as elocubrações abstratas. Alfredo Bosi (1983, p. 13) ao aproximar imagem e discurso, adverte que “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. E adiante afirma: “Toda imagem pode fascinar como uma

<sup>1</sup> Aleilton Fonseca (1959) é escritor, pesquisador, doutor em Letras (USP, 1997), professor pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde leciona no Curso de graduação em Letras e no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários. Já publicou cerca de 30 livros, em poesia, contos, romance e ensaio. Recentemente publicou o poema narrativo *A Terra em Pandemia* (2020).

aparição capaz de perseguir” (BOSI, 1983, p. 14). A imagem é o principal fator de comunhão de todas as artes.

Étienne Souriau (1983) caracteriza a correspondência das artes como objeto de uma estética comparada. Segundo o teórico:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umam trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois de outras mais. (SOURIAU, 1983, p. 16).

Dessa forma, num autêntico e dinâmico concerto das artes, as diversas formas podem-se associar, imbricando-se no conjunto de imaginários que compõe a consciência do sujeito, o seu conteúdo mental e as suas referências mnemônicas, abrindo e mobilizando as fronteiras de sua recepção estética. Essa aproximação rompe os limites, no âmbito de uma semiótica das linguagens artísticas, estabelecendo um processo de correspondência de formas e representações. A esse respeito, Isaías Latuf Mucci observa:

O sintagma “correspondência das artes” remete ao intertexto que as artes travam entre si, mesmo se cada arte estrutura uma linguagem peculiar, que expressa, no entanto, o mesmo ser humano, que a produz e a recebe. Unidas por um traço comum, enquanto linguagem humana, as artes definem-se, na clave do crítico italiano Luigi Pareyson, por três verbos-chave: “a arte como fazer, como conhecer e como exprimir”. Entendida numa definição abrangedora, a arte torna-se *corpus* da reflexão estética, mesmo se cada linguagem artística abrange questões específicas. Dessa forma, a teoria da arte, aplicada sobre determinada arte, repercutirá no âmbito de outras artes. (MUCCI, 2009).

Entre essas manifestações, a poesia, enquanto arte da palavra, concretiza-se na forma do poema. O poema é um texto esteticamente composto para comunicar um discurso carregado de subjetividade, despertando no leitor uma experiência ao mesmo tempo intelectual e sensorial, na qual ele emprega a razão e a emoção, em seu exercício de recepção. O poema está para a poesia, assim como a foto está para a fotografia. Um é o produto, a outra é a arte. Entretanto, a poesia também se manifesta para além do poema, revelando-se como uma das qualidades presentes nas diversas manifestações artísticas, entre as quais a fotografia. Aparentemente objetiva, por constituir uma imagem concreta e nitidamente perceptível ao olhar, a fotografia artística é também uma expressão da subjetividade. Ela constitui um

autêntico meio de expressão de um artista. Sua composição resulta de escolhas criativas e emprego de técnicas, quanto ao ângulo, à luz, ao foco, à perspectiva, ao centro e aos detalhes, a fim de provocar o efeito estético através das cores e das formas. Roland Barthes, ao estudar a fotografia, relega a objetivação da imagem, aparente reprodução de um quadro da realidade, para evidenciar o elemento subjetivo, o *punctum*. Trata-se do detalhe que capta a atenção do sujeito fruidor, cujo olhar é atraído para a contemplação, a análise e a inquietação interpretativa. (BARTHES, 1984, p. 80-85).

Esse processo de leitura/recepção de uma fotografia assemelha-se à leitura/interpretação de um poema. Na fotografia, há um discurso cifrado sobre o tema, expresso nas cores, nas formas, nos detalhes. O conjunto desses elementos compõe a imagem/foto como objeto artístico. No poema, essa potencialidade sígnica reside nos sentidos das palavras empregadas, em linhas e entrelinhas, nas imagens/tropos acionadas pelo autor. O poema descritivo é, por assim dizer, uma fotografia em palavras. Assim como uma foto artística contém em si um poema a ser escrito. Desse modo, o conteúdo imagético pode ser traduzido e/ou integrado na linguagem de um poema, por extensão ou contiguidade, estabelecendo-se uma mútua complementariedade relacional de sentidos. Na linha do pensamento benjaminiano, pode-se considerar que poesia e fotografia constituem instrumentos de representação e fixação de um lapso do tempo presente. A fotografia busca fixar o instante, um recorte da história, fragmento do cotidiano que tem um valor em si mesmo. A foto recolhe a imagem em movimento e a imobiliza, para a contemplação. Aliás, em relação à História, Walter Benjamin afirma que “pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1994, p. 231).

Como ensina Octavio Paz, (1993) a poesia nos conduz a uma forma outra de apreender o mundo, através da subjetividade criativa. É a outra voz: ativa, autêntica e atenta aos sentidos mais profundos da existência dos seres e das coisas. Como antídoto aos discursos reificados que governam o cotidiano, a poesia liberta e redime a fala humana, restaurando a palavra comunitária. Assim, o discurso poético pressupõe a audição e a interlocução como algo intrínseco ao seu processo. Por seu turno, a fotografia capta um instante volátil do mundo cotidiano e lhe atribui um sentido específico. Em relação ao seu referente, a foto constitui uma outra imagem; incisiva, reveladora de sentidos ocultos, não percebidos na relação empírica e utilitária que travamos com as formas visíveis que nos rodeiam. Portanto, podemos captar mais beleza na foto de uma paisagem, do que na própria paisagem fotografada.

Poesia e fotografia encontram-se amiúde em objetos artísticos, como poemas-cartazes, livros ilustrados, fotopoemas, montagens, cards etc. Composição de imagens visuais e palavras, integradas, justapostas ou contíguas, em fluxos de sentidos em que não podem ser separados sem prejuízo de seus potenciais estéticos e comunicativos. Nesse sentido, há um espelhamento de imagens, no qual os significados se refletem e se amalgamam, produzindo um efeito único.



Em vários livros contemporâneos, tanto em edição de poesia como em edições de arte, cada vez mais se torna frequente a utilização de imagens fotográficas junto a poemas bem como de poemas junto a fotografias de pinturas que representam pessoas, objetos, situações e paisagens. Estes procedimentos requerem uma leitura mais ampla, de natureza semiótica, que seja capaz de interpretar os poemas sem elidir o seu consórcio sógnico com a fotografia, considerando-se assim, o propósito comunicativo do autor/organizador/editor do livro. De fato, nessa situação a foto faz parte da composição e dos sentidos do poema, e vice-versa. A leitura e a interpretação só serão abrangentes se se considerar o consórcio de ambos os textos, o verbal e o visual.

Os poetas que adotam esse hibridismo formal têm seus motivos particulares para acionar o princípio da expansão/extensão dos sentidos dos seus poemas através de fotografias, sejam elas autorais ou criação de terceiros. Esses poetas ou são fotógrafos amadores ou profissionais, ou têm afinidades com a arte fotográfica como utentes e admiradores. Em geral, são poetas marcadamente imagéticos, capazes de perceber e traduzir o lirismo impregnado em imagens fotográficas, bem como a natureza fotográfica de seus próprios poemas. Ou seja, são poetas que escrevem poemas como se fotografassem o tema e o assunto, através das palavras e das figuras de linguagem.

## **2 A Poesia de Heloísa Prazeres e a fotografia de Jamison Pedra**

A obra poética de Heloísa Prazeres<sup>2</sup> é exemplar quanto ao procedimento estético que coloca em diálogo a poesia e a fotografia de modo constante e indissociável. A autora tem uma notória afinidade com as artes plásticas, mantendo uma parceria frequente com o artista plástico Jamison Pedra,<sup>3</sup> fotógrafo de arte e pintor, como se observa na composição de seus quatro livros de poesia. Como consortes, há mais de cinquenta anos, cada um acompanha a produção criativa do outro, participando de seus momentos decisivos.

---

2 Heloísa Prazeres (1946) é poeta, ensaísta e tradutora, professora adjunta aposentada da Universidade Federal da Bahia e titular da Academia de Letras da Bahia. Mestre em Teoria da Literatura (UFBA), cumpriu doutorado em Literatura Comparada na University of Cincinnati, Ohio, Estados Unidos. Tem 7 livros publicados, entre poesia e ensaio.

3 Jamison Pedra (1938) é arquiteto, artista plástico construtivista, fotógrafo de arte, professor aposentado da Escola de Belas Artes da UFBA. Seu trabalho é bastante reconhecido no Brasil e no exterior, com várias exposições. É autor do livro de fotografia *Tributo ao cotidiano* (2010).



Capas e fotografias: Jamison Pedra. Poemas: Heloisa Prazeres

O primeiro livro, *Pequena história: Poemas selecionados* (2014) divide-se em três seções, intituladas “Cidades visíveis”, com 26 poemas e 07 fotografias; “O mundo do menino possível”, com 23 poemas e 07 fotografias; e “Jardim de obsidianas”, com 30 poemas e 07 fotografias. O volume totaliza 79 poemas sobre vivências e situações citadinas e 21 fotografias sobre ambiências e paisagens urbanas.

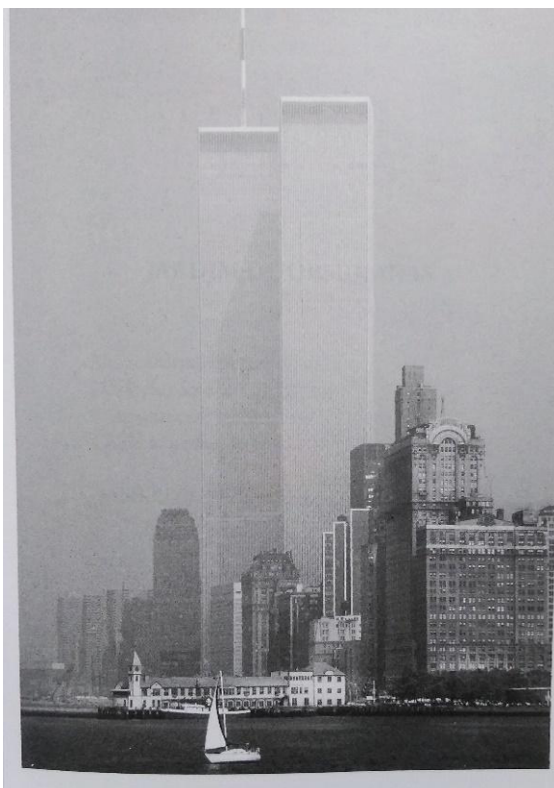
O livro reúne poemas que representam viagens líricas e visuais por cidades que a poeta e o artista visitaram e/ou habitaram juntos. As fotografias são flagrantes de fachadas de prédios, paisagens, monumentos, atividades e ações humanas, compondo um quadro de sugestões das ambiências urbanas percebidas como as mais representativas da experiência de estar nos seus contextos. Assim, os poemas e as fotos compõem um itinerário lírico-visual de vivências e percepções em trânsito. A poeta evoca a ideia da viagem lírica pelas cidades, conforme Ítalo Calvino, e estabelece um jogo de sentidos entre os poemas e as fotos elencadas ao final de cada seção do livro. Por sua escolha, primeiro o leitor toma conhecimento dos poemas e da plasticidade visual das imagens urbanas. Em seguida, a fruição imagética das fotos em preto e branco provoca e possibilita uma reconfiguração da leitura dos poemas. Ao reler os poemas, o leitor estará munido de motivações e impressões sensoriais que permitem perceber outras nuances de sentidos e significados nas palavras e nas entrelinhas dos textos. Essa releitura se faz de forma ainda mais lúdica, num movimento pendular, da sensação à palavra, da metáfora à imagem plástica, com o aporte visual das fotos de Jamison Pedra. Dessa maneira, a poesia e a fotografia não apenas se justapõem no livro, mas dialogam, solidárias e complementares. E o leitor recolhe e compartilha as surpresas das andanças e as sutilezas dos achados, em seus detalhes e particularidades. A propósito, a poeta nos adverte com convicção: “Minha vida se relata / em letras / todo dia / digitadas. Minhas cartas / são e-mails” (PRAZERES, 2014, p. 28). Logo percebemos que, nesse caso, os seus poemas corrigem e superam a efemeridade dos relatos. E as fotografias lhes dão concretude visual, como representação artística e documental.

Na seção “Cidades visíveis”, o eu lírico relata viagens a lugares emblemáticos de sua vida. O lirismo se adensa a cada sugestão de ritmo, em suas nuances e

modulações diversas. Os poemas são chaves e passagens que revelam algo para além do que já sabemos ou intuímos sobre estar em determinado lugar. Cada cidade visitada é única e plural. É sempre a mesma, como declara o viajante Kublai-Khan, em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990). Entretanto, para cada viagem há uma cidade outra, como o rio de Heráclito. Uma cidade é um corpo multiforme em contínua transformação, e jamais é a mesma a cada visita e vivência que realizemos sobre seu mapa. Essas manchas na superfície do planeta são tangíveis ao olhar, mas são visíveis porque se tornam metáforas de si mesmas, e são paradoxalmente reais e inventadas, como as concebe Ferreira Gullar (1994) em *Cidades inventadas*. A poesia e a fotografia reinventam as cidades, através de recortes e detalhes que representam as metonímias da totalidade.



Pontes sobre o rio Sena, PAR-FR, 2009 (p. 63)



Torres Gêmeas, NY-USA, 1983 (p. 109)

A foto de Paris (2009) sugere uma correspondência indireta com o poema “*Vos amis du Sénégal*”, poema de 29 versos, cujos versos finais registram o trabalho do fotógrafo:

A bordo do Bateau Mouche,  
visitando a humanidade de Montmartre,  
residência dos que à la fin du siècle  
mudaram a face da arte.

Colina de atores  
que fixam em folhas em branco  
as faces dos passantes  
à *soixante euros*.  
*Les Arrondissements*, margens do Sena,  
ângulos desta île de France  
captada pelas lentes do fotógrafo da era digital.

(PRAZERES, 2014, p. 37)

Já a foto de Nova York estabelece correspondência com o poema “Ilha de Manhattan”, poema composto por 41 versos, cuja parte final refere-se à cidade devastada pelo atentado do 11 de setembro às torres gêmeas:

Vives em nossa lembrança  
és nossa história em larga parte  
nós – curvas para o poço de memórias  
tu – florido solo eivado.  
Pequenino broto  
à nova sementeira  
átimo de teimosia  
consagrado a campo desolado  
Quando nasceste  
no seio de Nova York  
era o 11º dia de um setembro assinalado.  
O mundo parou para mirar-te  
o tempo registrou teu selo  
ou foste apenas vã miragem?

(PRAZERES, 2014, p. 50)





A Madona de Bruges, BG, 2009 (p. 97)



Lar em Bruges, BG, 2009 (p.99)

As fotografias “A Madona de Bruges” e “Lar em Bruges” mantêm correspondência direta com o poema “Metrópolis”. O poema configura uma situação de viagem com destino a célebre cidade turística Bruges, Bélgica. Há uma ambiência típica do lugar, referência a Bruxelas como cidade dos chocolates finos e de aparência francesa (*Voilà Paris*). Os monumentos se fazem notar, como a “Madona de Bruges”, assim como o “Lar em Bruges”, onde certamente hospedaram-se os viajantes, em sua passagem por essas metrópoles. As fotos registram a materialidade da visita, como ícones da memória, suplementando as imagens referidas nos poemas. Enquanto isso, os poemas sugerem a experiência subjetiva da viagem, ampliando os significados afetivos das fotos.

### Metrópolis

Desembarcados do Canal da Mancha  
áreas destino Bruges  
(aguaceiro)  
a capa azul  
o capuz do casaco cor de cinza,

e a sombrinha amarela  
da pequenina professora de Bruxelas.  
Comer chocolates e  
mirar ricos périplos de gentes ricas  
que percorrem a cidade  
em charretes guiadas por nativos  
(boca da noite)  
grande esforço  
para não sucumbir à simetria da majestade.  
Voilà Paris,  
cinco minutos  
e luzes piscam  
e se alternam em torno da sua torre,  
festa excessiva para o olhar:  
arrojo de suas massas.  
Capricho cromático e exibição de jardins planejados:  
tudo controlado,  
tudo poderoso  
(somos o sonho da metrópole).

(PRAZERES, 2014, p. 46)

Noutra vertente, os poemas de “O mundo do menino possível” revelam facetas de fatos decisivos, pelos quais a vida se faz sentir e adquire significações na tessitura dos gestos afetivos. A poesia então se nutre do existir das pessoas queridas, das cenas familiares, das celebrações mútuas e do próprio viver. Nesse tom, a voz lírica anuncia versos que são centelhas emotivas, provas de afeição, reflexões existenciais, sempre com lirismo cadenciado, indagando o pretérito, o presente e o dever. São marcas de um fértil lirismo relacional:

O poeta rapta ao tempo  
o espaço que o domina,  
cria fendas na voragem,  
e saúda o quadro do milagre  
do seu nascimento.

(PRAZERES, 2014, p. 75).

A viagem conduz ao “Jardim de obsidianas”, onde os achados brotam do cerne das palavras, como luz vítrea que reflete os efeitos da sensibilidade e das emoções. A poeta assinala a condição ígnea do seu ofício: “Oh, filho de Juno, / Vulcano, / incendeia pedras / abrasa / deflagra / jardim oculto / de vidro vulcânico.” (PRAZERES, 2014, p. 122). Nesse jardim mineral, colhemos pedra e cor, poemas

que são dobras, lascas e texturas de sentidos. Já em “Paisagens”, o poema flui como reflexão interior:

Lírios por cima do corpo  
lírios e velas  
quando velávamos  
os nossos mortos.

Naquelas noites  
havia manchas negras  
e para serem mais noite  
doíam-me os olhos.

Despeço-me das horas  
quando vigiávamos.

(PRAZERES, 2014, p.129)

Os poemas e as fotos evocam diversos lugares em diferentes épocas, com o lirismo de um olhar que descreve e inventa as cidades de suas visitas, num consórcio de texturas, ângulos, nuances e signos. Assim, essa experiência ensina algo à poeta e também ao fotógrafo. Eles comungam a plasticidade lírica e visual que as cidades oferecem aos visitantes sensíveis e empenhados na experiência da viagem.

No livro *Casa onde habitamos* (2016) continua o consórcio da poesia de Heloísa Prazeres com a fotografia de Jamison Pedra. Trata-se de uma coletânea vigorosa, uma poesia na qual a poeta exercita seus instrumentos criativos com muita consciência da forma, da linguagem, dos recursos e efeitos. O livro enfeixa 83 poemas, vazados na técnica do verso branco, com metro livre, ora convocando o ritmo e as rimas de modo a balancear as estruturas entre a contemporaneidade e a tradição. A obra está dividida em quatro seções: “Trabalhos de bastidor”; “Antessalas do sonho”; “Sob o teto da terra”; “Mesmo chão”. Em cada uma das quatro seções encartam-se três fotografias entremeando os poemas, num total de 12 ilustrações. Em nota, a autora explicita o seu projeto estético, ao afirmar:

As metáforas dominantes referem espaços de proteção, casas assentos, antessalas, tetos e chão, e traduzem a circunstância primordial de ausência, efemeridade e voragem, que sobressalta os poetas de todos os tempos. A liberdade da arte, a virtude do silêncio, a exaltação da memória, a rispidez da vida nas grandes cidades são temas presentes. (PRAZERES, 2016, p. 9).

Afinal, como afirma o eu lírico no poema “Método de poeta”:

Poetas escolhem atalhos  
retalhos de cor e fios  
tingidos de vida  
(remediando o mal que tudo encobre).

(PRAZERES, 2016, p. 13).



Poema "Diário" e, em seguida, a fotografia "Cordis". Porto Alegre, RS, 2009 (p. 26-27).

O poema é uma reflexão lírica existencialista, através da qual o eu lírico comunica impressões sobre a dialética da vida cotidiana, forjada nos saldos dos ganhos e das perdas. A foto traz uma imagem plástica e simbólica que representa a paisagem sinalizada e a passagem sonhada, referidas no texto, numa perspectiva do baixo para o alto, como a sugerir a atitude positiva de erguer os olhos e seguir adiante. Afinal, como afirma a poeta: "respiro no escuro/ de tudo que me fugiu,/ resta esta brecha no muro" ( PRAZERES, 2016, p. 26).



## Casas Geminadas

As casas reais sei que existiram,  
eram duas, ditas para reforma.  
Restou ali o liso do terreno,  
vieram abaixo em dia combinado.  
Testemunhei o desmonte dos caibros  
trançados e retirados com esmero.  
Doeu-me a perícia sem receio,  
do repuxo de ripas bem trançadas;  
desapressada e calculadamente,  
tudo em cadência sequenciada,  
sem moral, pudor ou sobressalto.  
O soldo empilhado com desleixo  
(eram peças distintas e robustas).  
O desfecho deu-se em campo aberto  
onde dei com o operário. Beijei-lhe  
a face cansada, ele suspirou então:  
– Nada a fazer. Outros muros ruirão.

Helôisa Prazeres

40



Pergolado. LV, NV, USA, 2016

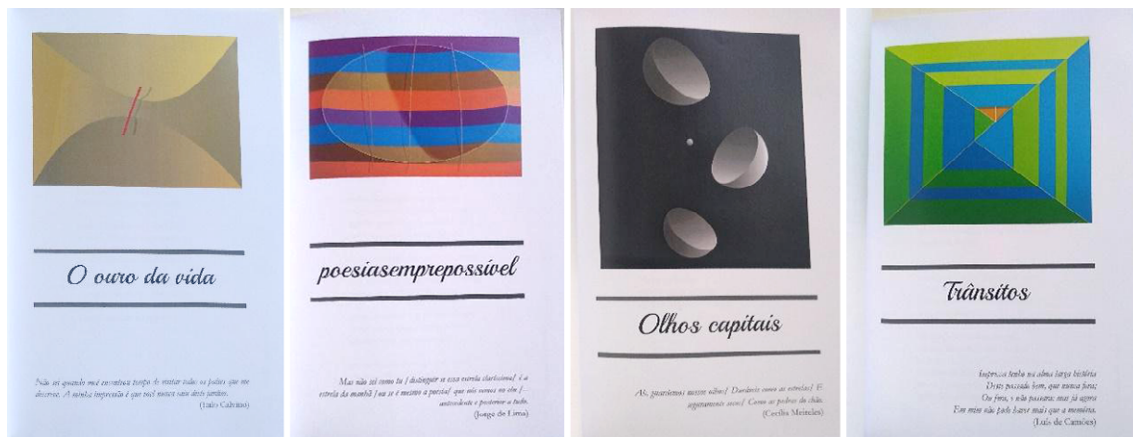
Poema “Casas geminadas” e, em seguida, a fotografia “Pergolado”.LV, NV, USA, 2016 (p. 40-41).

O poema “Casas geminadas” (p. 40) evoca memórias líricas acerca de uma demolição. A poeta descreve um processo de desconstrução dos sentidos da palavra “casa” como lar, abrigo e referência afetiva. Dessa forma, o poema assume uma significação metafórica, num contexto de afirmação da “casa onde habitamos”. A foto do “Pergolado” interage como imagem em contraste, uma vez que representa o abrigo íntegro, plástico, de pé. Como um ser domiciliado na poesia, o eu lírico evoca a imagem da casa como proteção, lugar de vida, abrigo e elevação. Assim, a demolição é vista sempre como uma ameaça, “sem moral, pudor ou sobressalto”.

No livro *Tenda acesa* (2020) a autora procede uma fértil expansão lírica, com uma poesia de essências e sutilezas, à qual recolhe a amorosidade como “o ouro da vida”. Com um total de 114 poemas, a obra organiza-se em quatro seções: “O ouro da vida”; “poesiasemprepossível”; “Olhos capitais”; e “Trânsitos”. Nessa fatura, Jamison Pedra comparece com cinco fotos de pinturas de sua autoria, configurando diretamente a sua contribuição enquanto artista plástico. Assim, a capa, a folha de rosto e cada uma das cinco seções de poemas trazem fotos de telas do artista. Na capa e na folha de rosto, consta a foto da tela intitulada “Tenda”, que

remete ao título da coletânea de poemas, com o acréscimo do adjetivo “acesa”, o que expande o seu sentido e reforça a conexão entre as artes.

A seção “O ouro da vida” abre com a foto da pintura “Diamante”; a seção “poesia sempre possível” abre com a foto da pintura “Canção indiana”; a seção “Olhos capitais” abre com a foto da pintura “Esferas”; a seção “Trânsitos” abre com a foto da pintura “Espiral IX”. Ao ilustrarem a abertura de cada seção, as telas interagem com os grupos de poemas, criando um espaço rico em sugestões de formas, cores e texturas. Há uma soma de sensibilidades no dialogismo de palavras e traços, transmitindo plasticidade aos poemas.



“Diamante”, “Canção indiana”, “Esferas”, e “Espiral IX”.

Os poemas de *Tenda acesa* revelam afinidades relacionais entre pessoas, como a “poesia sempre possível”, as experiências existenciais colhidas através de “olhos capitais”, e sempre com a percepção dos trânsitos, as viagens e deslocamentos, em liberdade, movimento intrínseco à biografia pessoal e familiar. Nessas relações, o fotógrafo assume um papel especial, pois é o parceiro de vivências e de criação artística. Sua atuação é, portanto, visceral. Assim, essa condição é reconhecida no poema como trabalho e vocação inescapável. É um poema que afirma o caráter providencial do trabalho do fotógrafo, enquanto artista e operário, conforme seu título:

Se à rua não sai o fotógrafo

se à rua não sai o fotógrafo  
vem-lhe o motivo à janela  
olham-se  
- Cadê minha máquina?  
(matéria fina se escapa)

quando se dizem bons dias  
e o outro se emoldura

artista e operário  
(humanos)  
cumprimentam-se

(PRAZERES, 2020, p. 31).

O leitor faz a travessia nesse espaço de luminescências e alumbramentos, experienciando a leitura de 114 poemas, estações de poesia e fruição estética, que se vai concluir com os versos do poema intitulado “Domínio Público”, por si mesmo emblemático do ato de publicar a poesia, doando-a definitivamente aos leitores:

Tudo de que dispunha  
é um legado livre  
de excelência  
resguardo-lhe questões  
sei de cor retórica e estilo  
guardo-lhe a energia de produção  
“quem faz nove, faz noventa”.

(PRAZERES, 2020, p. 146).

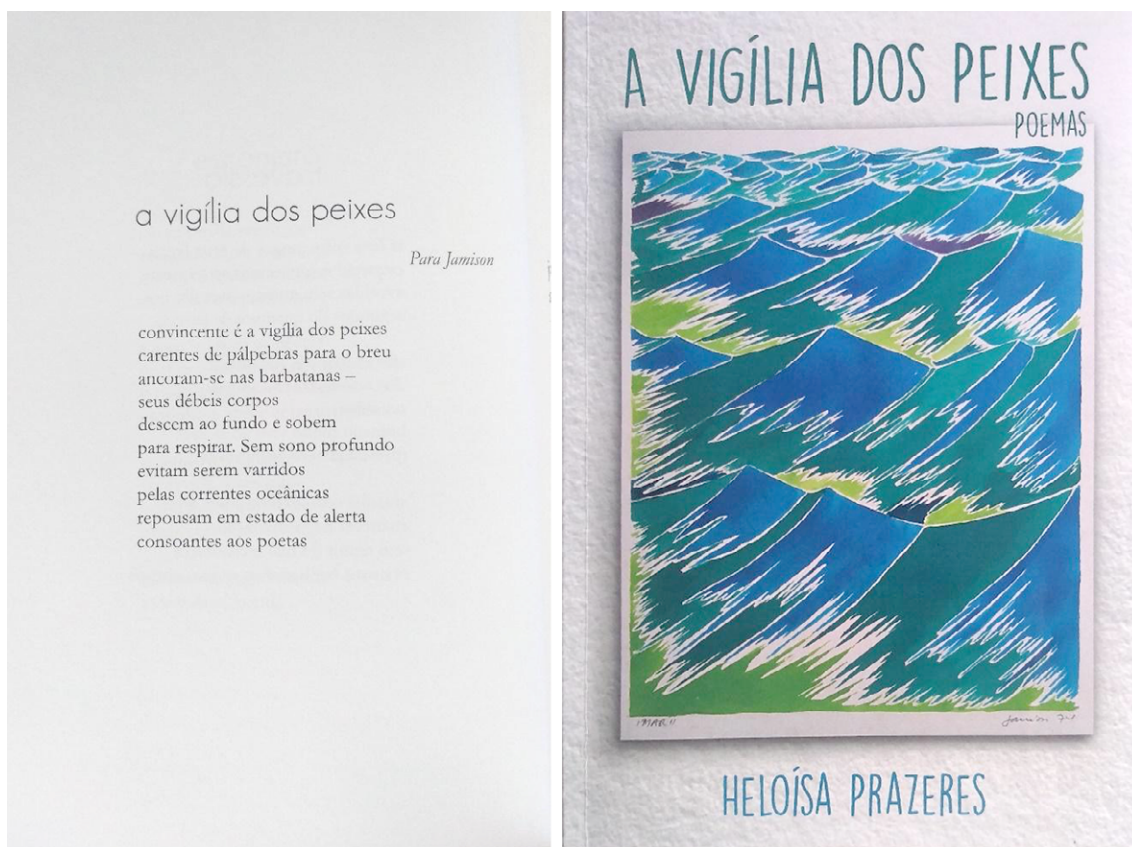
O artista plástico e fotógrafo Jamison Pedra demonstra plena consciência estética acerca da interação entre as imagens verbais dessa poesia que ele acompanha e as significações imagéticas de sua pintura. O diálogo estético é constante, como podemos constatar nas seguintes considerações:

Neste novo livro, *Tenda acesa*, passo a passo percebe-se a interação da escrita e a energia das imagens sentidas e transmitidas com a força a vivência transformada em arte, ditada em versos, como os que compõem a seção “O ouro da vida”, minha favorita, porque é o canto da força da vida perante as certezas da passagem do tempo. A poeta nos convida a ver o caminho da recuperação dos instantes infinitos. Entendo que há conexão evidente entre as manifestações artísticas; observamos aqui também a importância privilegiada da integração entre a arte e as pessoas. Em cinquenta anos de convivência, sempre contei com a ajuda de Heloísa para nomear os meus trabalhos. A imagem e a palavra caminhando juntas, intitulado-se, traduzindo-se.” (Jamison Pedra, em *Tenda acesa*, orelha).

De fato, esta é uma apreciação exata dessa poesia evocativa e experiencial, em que, ao refletir sobre vivências e circunstâncias, a poeta busca nas memórias, das mais recentes às mais longínquas, a matéria-prima de um discurso permeado de metáforas, alusões e alegorias. Através de seu processo criativo, a autora converte

os fatos em representação lírica. Desse modo, a arte de viver é o vetor principal da sua invenção poética.

O livro mais recente, *A vigília dos peixes* (2022), enfeixa três seções: “nome de família, com 23 poemas; “o tempo não detém a vida”, com 26 poemas; e “nossa cabeceira”, com 17 poemas. A obra tem, portanto, 66 poemas. Neste livro o artista plástico contribui com a fotografia de uma pintura intitulada “Mar”, que ilustra a capa do volume. A pintura “Mar” representa a abrangência simbólica que abriga “os peixes”, imagem metafórica. A interação artística se concretiza através da aproximação semântica dos títulos, e na relação que se estabelece entre o poema-título, a ilustração da capa e ambos os artistas, por efeito de um poema com dedicatória.



Ao dedicar o poema-título ao fotógrafo e pintor Jamison Pedra, seu consorte na vida e na arte, a poeta Heloisa Prazeres vai além da parceria estética e lhe faz uma homenagem artística. A vigília atribuída aos peixes simboliza a condição dos poetas que “repousam em estado de alerta”, consoante aos artistas do traço, das formas e das cores. Enfim, a arte verbal e a visual são necessárias como discursos e objetos criativos sempre em diálogo, a fim de representar, de modo mais amplo e profundo as marcas da vida e através das diversas formas e linguagens.



### 3 Considerações finais

A escrita de Heloísa Prazeres é biopoética e relacional, pois mantém uma estreita ligação com as experiências vividas e transfiguradas pela imaginação criativa. Por seu turno, a fotografia de Jamison Pedra constitui um relicário mnemônico de viagens, criações e vivências, como parte de uma obra pictórica construtivista, com nuances místicas e simbólicas.

Os poemas de Heloísa Prazeres e as fotografias de Jamison Pedra estabelecem, de forma integrada e interrelacionada, um feixe de leituras imagéticas plurais, representando viagens, registros, passagens, projeções, decifrações. Na poesia almejamos captar e fazer fruir o sentido da vida através do desejo, do impulso, da busca, da celebração, do choque, do alumbramento, da emulação artística. Por este caminho, Heloísa Prazeres realiza a *poiesis* das imagens que capta em suas itinerâncias. Enquanto isso, Jamison Pedra realiza o registro estético das imagens, recortando-as do universo empírico e revestindo-as de uma *poiesis* da fotografia em preto e branco, como objeto de arte.

Na parceria da poeta com o artista, as suas artes se associam e dialogam, potencializando seus conteúdos estéticos de forma recíproca. A autora demonstra a habilidade de poetizar os acontecimentos e as circunstâncias da vida, e adota as fotografias como parte da sua semiose textual, cujo efeito se concretiza no reflexo retrospectivo da fruição do leitor. Cada poema projeta seu sentido particular para um todo, do qual as fotos são agentes interativos indissociáveis, pois constituem uma textura de signos visuais que remetem às imagens dos poemas.

Através da leitura dos poemas e das fotos, o leitor participa das viagens da poeta e do artista, a um só tempo recordação, aventura e criação. Assim, recolhe em sua experiência estética as imagens citadinas e paisagísticas, traços e detalhes das texturas urbanas representadas nas fotos e o conhecimento vicário dos lugares percorridos pela arte poética/fotográfica. O trabalho de criação, conjunto e solidário, representa a imersão do casal no universo da representação visual que, como companheiros de viagens simbólicas e factuais, foram registrando e anotando ao longo da caminhada de mais de meio século. Assim, na obra da poeta e do fotógrafo, poemas e fotografias se associam, casados na vida e na arte, em permanente diálogo lírico.

## **THE DIALOGUE OF THE ARTS: THE POETRY OF HELOÍSA PRAZERES AND THE PHOTOGRAPHY OF JAMISON PEDRA**

**Abstract:** *The different artistic forms can be associated, intertwining with the set of imaginaries that make up the subject's consciousness, its intellectual content and its mnemonic references. Among these arts, poetry and photography often intersect in the creative experience of the authors. My main goal was to demonstrate the approximations and correspondences between the poetry of Heloísa Prazeres and the photography of Jamison Pedra. For that, I compared poems and photos inserted in*



their books, to identify points of convergence of meanings that they shared as artistic representations. I observed that the poems and photographs established, in an integrated and interrelated way, a bundle of plural imagery readings, representing journeys, records, passages, projections, decipherings. Heloísa Prazeres performed the poiesis of the images she captured on her travels. Meanwhile, Jamison Pedra represented the aesthetic record of the images, cutting them from the empirical universe and covering them with a poiesis of photography, in black and white, as an art object.

**Keywords:** Poetry; Photography; Correspondence of the Arts

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas - Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GULLAR, Ferreira. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MUCCI, Latuf Isaias. Verbete Correspondência das artes. (30.12. 2009). In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/correspondencia-das-artes/>. Acesso em 31 jan. 2022.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PRAZERES, Heloísa. *Pequena história: poemas escolhidos*. Salvador: Quarteto, 2014.
- PRAZERES, Heloísa. *Casa onde habitamos*. São Paulo: Scortecci, 2016.
- PRAZERES, Heloísa. *Tenda acesa*. Poemas. São Paulo: Scortecci, 2020.
- PRAZERES, Heloísa. *A vigília dos peixes*. Poemas. São Paulo: Scortecci, 2021.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Q. M. Pinto e Maria Helena R. da Cunha. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.

Recebido em 10 de novembro de 2021

Aprovado em 15 de dezembro de 2021

# DESCREVER O INVISÍVEL: A ÉCFRASE COMO CRIAÇÃO EM “DESCRIÇÃO DE HOMEM”, DE ROBERVAL PEREYR

*Almi Costa dos Santos Junior<sup>1</sup>  
Cristiano Augusto da Silva<sup>2</sup>*

**Resumo:** O presente artigo discute as possibilidades criativas e interpretativas da écfrase, apresentando uma abordagem um pouco distinta da técnica de oratória proposta pelos antigos retores gregos. As aproximações entre poesia e artes visuais são investigadas antes mesmo da consolidação dos estudos comparados e ganharam mais espaço a partir da modernidade, principalmente a partir do momento em que poetas e artistas da imagem passam a organizar movimentos de vanguarda na Europa. No Brasil isso se intensifica com a Semana de Arte Moderna de 1922 e influencia de maneira significativa as gerações seguintes. No intuito de estimular o debate, analisamos o poema “Descrição de homem”, do poeta baiano Roberval Pereyr, trazendo a écfrase em uma perspectiva contemporânea e as imagens que são proporcionadas a partir dela.

**Palavras-chave:** Poesia; Artes visuais; Écfrase; Estudos interartes; Roberval Pereyr.

## 1 Introdução

A poesia costuma correr fora dos trilhos e prefere, como a água, correr entre pedras, parafraseando Manoel de Barros (1926-2014), “liberdade caça jeito” (BARROS, 2013, p. 143), ele diria. Essa característica (que lhe é própria, mas não exclusiva) faz dela espaço profícuo para o diálogo interartístico, fruto de uma inquietude que não foi capaz de segurar o poema em regras ou formas fixas por muito tempo. Há vários exemplos de como essa desobediência se manifestou na poesia brasileira,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Membro do grupo de pesquisa Literatura brasileira e contextos autoritários (CNPq). Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens – GEICEL. E-mail: almicsjr@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor pela Universidade de Santa Maria (UFSM). Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: crisaug2005@yahoo.com.br

principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922<sup>3</sup> e, posteriormente, com o concretismo e o neoconcretismo. Podemos destacar nomes como Murilo Mendes (1901-1975), Ferreira Gullar (1930-2016), Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), entre outros.

As relações entre poesia e outras manifestações artísticas certamente precedem o século XX, bem como os estudos críticos sobre esses contatos. Das muitas possibilidades de encontros interartes, ressaltamos a aproximação da poesia com as artes visuais, em especial a pintura e o desenho, já apontada, por exemplo, por Simónides de Céos<sup>4</sup> (ca. 556 a.C.-468 a.C.) e Horácio (65 a.C.-8 a.C.).<sup>5</sup> Esse é um debate que ainda movimenta os estudos literários e tem reconquistado espaço principalmente com o desenvolvimento e consolidação dos estudos interartes e intermédias. A esse respeito, recuperamos o texto *Nuanças do pictural*, de Liliane Louvel (2012), que visa estabelecer graus de saturação pictural em um texto literário, em ordem crescente (proposto pela autora): “o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os ‘quadros vivos’, o arranjo estético, a descrição pictural e, enfim, a écfrase” (LOUVEL, 2012, p. 50).

À luz do que propõe Louvel (2012, p. 60), centraremos nossa atenção na *ekphrasis* (doravante écfrase) a qual, segundo ela, “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto”. É possível dizer que essa modulação apresenta um dos indícios mais antigos de que as artes dividem fronteiras movediças, compartilhando zonas de fricção<sup>6</sup> e que estão distantes de algum tipo de intencionalidade previamente pensada, mas constituem diálogos interartísticos genuínos, relações que se estabelecem por sua própria natureza. A técnica, que se popularizou já com os retóricos gregos, perdura na literatura e se modifica à medida que a arte literária também passa por mudanças.

## 2 Novas écfrases: descrever, reescrever

No mundo antigo, *ekphrasis*, segundo Hansen (2006, p. 85-86), vem de “*phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’”; e corresponde aos “exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C. [...] significa ‘exposição’ ou ‘descrição’”. Também diz respeito a “um gênero de discurso epidítico

3 Também conhecida como Semana de 22, foi um evento multi-artístico que aconteceu na cidade de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Esse movimento marca o início do Modernismo brasileiro e teve como mote o rompimento com os modos de produção artística antes estabelecidos.

4 Há uma citação feita por Plutarco (ca. 46-120 d. C) em *De Gloria Atheniensium III* da expressão “*muta poesis, eloquens pictura*” remetida a Simónides de Céos e traz a ideia de que a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura falante.

5 A expressão *ut pictura poesis* que corresponde a algo equivalente a “como a pintura, a poesia” é atribuída ao poeta Horácio.

6 Termo utilizado com base em Casa Nova (2008, p. 16). Segundo a autora: A diversidade existente nas correspondências possíveis entre texto e imagem não mostrou a imagem como ‘ilustração’ do texto literário, nem como comentário sobre ele. As aproximações, as *fricções* entre as artes, evidenciaram que se tratava de uma mediação que os corpos, atravessados de potencialidades expressivas, configuraram no tecido (texto) artístico (grifo da autora).

feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*). Essa definição remete à imitação (um discurso descritivo verbal que representa uma pintura), a invenção então está na opinião sobre determinada obra, o modo como o orador descreve um quadro ou outra peça artística. Ainda de acordo com Hansen (2006, p. 86),

*A ekphrasis é falsa fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da *falsa fictio* tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada.

Louvel (2012) recupera o exemplo canônico dessa técnica utilizada por Homero (928 a.C.-898 a.C.) e a rica descrição do escudo de Aquiles no XVIII canto da *Ilíada*; Clüver (1997, p. 42) ainda lembra das “resenhas críticas de uma ópera, descrições de uma pintura num catálogo de leilão e análises em livros de história da música” que também apresentam características de um texto efrásico. Além disso, o autor, falando sobre a retomada do conceito por Leo Spitzer, em 1955, numa perspectiva mais estética que retórica, inclui a possibilidade da “(re)criação” do texto sobre o qual o narrador se baseia e acrescenta:

*Ekphrasis* literárias não operam com tais restrições [da *ekphrasis* clássica dos gregos], mesmo sendo baseadas em obras reais; **a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam.** O leitor não precisa colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem (CLÜVER, 1997, p. 42, grifo nosso).

O questionamento de Clüver a respeito da éfrase relembra a importância do estudo crítico da arte e da literatura: técnicas e conceitos não apenas passam de geração para geração, mas ganham novas possibilidades interpretativas à medida que o tempo passa. Não se trata de substituir um recurso por outro, mas de perceber como eles podem atravessar diferentes linguagens artísticas a partir de suas particularidades. A éfrase deixa de se restringir a representar outra obra de arte por meio do texto verbal, agora o poeta (também) se utiliza do discurso efrásico para representar algo que passa a existir no exato momento em que o leitor se encontra com o poema. O poeta precisa desafiar a linguagem, como ensina Padre Ezequiel, em um dos poemas de *O livro das Ignorâncias* (1993), de Manoel de Barros: “Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2013, p. 295); ou como *O Menino do Mato* (2010) observa: “Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor / e não por sintaxe” (BARROS, 2013, p. 418).

Para exemplificar uma das novas possibilidades de écfrase, trazemos o poema “Fotografia de Mallarmé” (1999), de Ferreira Gullar (1930-2016), em que ele recria verbalmente, 14 anos mais tarde, uma imagem do poeta francês eternizada por meio da fotografia:

#### FOTOGRAFIA DE MALLARMÉ

é uma foto  
premeditada  
como um crime

basta  
reparar no arranjo  
das roupas os cabelos  
a barba tudo  
adrede preparado  
- um gesto e a manta  
equilibrada sobre  
os ombros  
cairá - e  
especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera  
da eternidade

sabe-se:  
após o clique  
a cena se desfez  
na rue de Rome a vida voltou  
a fluir imperfeita  
mas  
isso a foto não  
captou que a foto  
é a pose a suspensão  
do tempo  
agora  
meras manchas  
no papel rastro  
mas eis que  
teu olhar

encontra o dele  
(Mallarmé) que  
ali  
do fundo  
da morte  
olha

(GULLAR, 2008, p. 369-370).

A começar pelo título, o leitor é apresentado de modo direto ao referente: uma fotografia de Stéphane Mallarmé (1842-1898), a qual de fato existe e se tornou famosa nos meios literários. Dessa forma, características próprias da fotografia referidas pelo poema são sugeridas a partir do nono verso:

- um gesto e a manta  
equilibrada sobre  
os ombros  
cairá - e  
especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera  
da eternidade

A técnica da fotografia começou a ser mais explorada no início do século XIX, no entanto, há poucos registros de Mallarmé, o que conduz o leitor para a única imagem do poeta em que as características citadas no poema aparecem. A captura é de 1895, feita pelo fotógrafo Paul Nadar (1856-1939):





O título, “Fotografia de Mallarmé”, e a segunda estrofe especialmente, retomam o conceito de écfrase (HANSEN, 2006, p. 85-86), no sentido de que Gullar descreve um referente específico e faz um movimento ocular de cima para baixo da imagem. Tal movimento começaria pelos cabelos, encerrando-se na folha em branco:

basta  
reparar no arranjo  
das roupas os cabelos  
a barba tudo  
adrede preparado  
- um gesto e a manta  
equilibrada sobre  
os ombros  
cairá - e  
especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera  
da eternidade

No entanto, há algumas diferenças entre o que faz Gullar e os letrados gregos ao utilizarem a “écfrase”. Uma delas é o fato de o poeta brasileiro descrever, em termos subjetivos e abertos de criação, uma fotografia, arte da modernidade por excelência, enquanto no mundo antigo, os poetas faziam-no dentro de um sistema de emulação, de defesa da tradição e representações regradas por esta. Com o abalo produzido pelo Romantismo, resultado das revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, o gênero ecfrásico seria esquecido ou relido em termos inovadores, como boa parte dos gêneros do antigo regime e da antiguidade.

Outra diferença entre Gullar e os retóricos gregos está no modo como a descrição é feita: apenas alguns detalhes são mencionados, suficientes para sugerir uma recriação verbal da fotografia, a qual o leitor não conhece necessariamente. Os poetas gregos, por outro lado, respeitam a tradição retórica e oratória ao compor detalhadamente a obra “presenteando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). No entanto, na modernidade, a voz poética consegue transitar entre a écfrase e a poesia ao não ter a obrigação de seguir modelos, como nos primeiros versos: “é uma foto / premeditada / como um crime”. Devido a sua experiência como crítico de arte, Ferreira Gullar possivelmente possuía certo conhecimento a respeito da fotografia. Assim como a pintura, a produção de retratos era algo que demandava composições de cena e de seus personagens: uma

pose que valorizasse a pessoa fotografada, indicasse posições sociais, sem falar na atenção aos detalhes técnicos, como luz, distância, tipos de lente etc.

Diferentemente da arte pictórica, o resultado só poderia ser visto após a revelação do filme e, por conta dos custos de todo o processo em seus primórdios, era necessário acertar já na primeira tentativa, por isso ela deveria ser “premeditada / como um crime”, trecho que também pode ser lido como a assunção de que a fotografia, enquanto arte, é explicitamente pensada, calculada. No fim da segunda estrofe, a voz poética também acrescenta algo que não poderia ser visto na fotografia propriamente dita:

especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera  
da eternidade

A ideia de um momento “à espera / da eternidade” é o que quebra a expectativa do leitor em relação às descrições feitas até então. Os versos curtos sugerem um ritmo de leitura por fragmentos de uma cena que se eternizará pela segunda vez: a primeira, na fotografia de Nadar; agora, no poema de Gullar. Fotógrafo e poeta materializam a mesma cena em linguagens diferentes. A seguir, a voz poética continua:

sabe-se:  
após o clique  
a cena se desfez  
na rue de Rome a vida voltou  
a fluir imperfeita  
mas  
isso a foto não  
captou que a foto  
é a pose a suspensão  
do tempo  
agora  
meras manchas  
no papel rastro

O poema sugere que o leitor interaja com o poema a ponto de imaginar a cena sendo fotografada diante de si, de modo que ele deva acompanhar o momento em que tudo é desfeito “após o clique”, em que o aparato de construção daquela imagem é desmontado. Os demais acontecimentos que se sucedem “a foto

não / captou”. Fora do instante preso da fotografia, a vida seguiu normalmente e se perdeu no esquecimento; o olhar de Mallarmé, no entanto, continua e a voz poética dirige-se diretamente ao leitor quando diz “teu olhar / encontra o dele”, este em qualquer momento da história e Mallarmé, que olha “do fundo / da morte”.

O que Gullar entrega é uma nova fotografia de Mallarmé, repleta de pedaços que a imagem por si só oferece, mas não diz. Ele aponta para detalhes que de algum modo atraem o seu olhar (como poeta e como crítico de arte) e o leitor é guiado por essa visão exclusiva, principalmente se nunca tiver visto a foto. Barthes (1984) chama essas minúcias apontadas no poema por Gullar de “*punctum*”, como algo que é impossível se desvencilhar depois de visto: “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Ainda há casos em que a éfrase não necessariamente descreve um referente passível de consulta, como a fotografia de Mallarmé no caso demonstrado aqui, mas uma imagem que não existe ou ao menos não existia até aquele momento.

### **3 A imagem que só existe no poema: a éfrase como criação em “Descrição de homem”**

No poema “Descrição de homem”, do livro *As Roupas do Nu* (1981), Roberval Pereyr<sup>7</sup> desafia a própria ideia de éfrase e propõe uma utilização diferente daquela desenvolvida pelos retores gregos: ele descreve o que parece ser um quadro ou uma fotografia, mas não há um referencial preciso e direto. O texto possui grande detalhamento da cena representada, utilizando características geralmente presentes nas artes visuais, de forma que se divide em três momentos e sugerem alternadamente um movimento para fora (extrospectivo) e para dentro (introspectivo):

#### **Descrição de homem<sup>8</sup>**

Áspero, desnudo.

Os braços cruzados sobre a morte,  
os olhos no muro.

(Há pouca paisagem a contemplar  
nesta noite que se abre em outra  
noite maior).

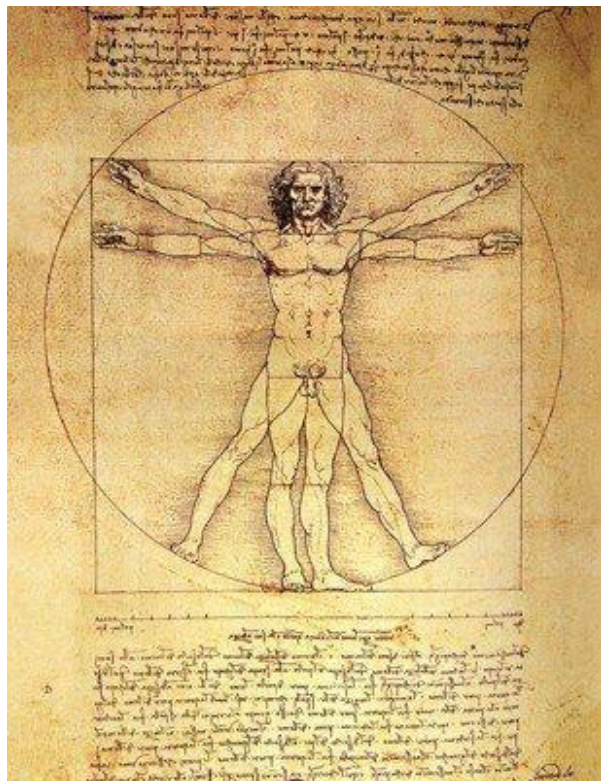
7 Roberval Pereyr (Roberval Alves Pereira) nasceu em 1953 e passou a infância na zona rural de Antônio Cardoso, Bahia, até se mudar para Feira de Santana, em 1964, onde reside desde então, atuando como professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É autor de 12 livros de poesia, dentre eles *Mirantes* (2012), com o qual recebeu o Prêmio Braskem da Academia de Letras da Bahia, em 2011, e o Segundo Prêmio Brasília de Literatura, em 2014. Além disso, foi indicado, em 2013, para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (hoje Oceanos). Foi cofundador e editor da revista literária *Hera*, da qual participaram 100 autores, com 20 números lançados de 1972 a 2005.

8 Optamos por manter a formatação dos títulos dos poemas de acordo com a edição consultada de cada livro, considerando as escolhas do autor.



muitas obras as quais o/a leitor/a pode imaginar, de acordo com suas experiências de leitura e seu aporte artístico que podem se alinhar com a proposta de Clüver (1997).

Nesse sentido moderno da *écfrase*, da descrição, Pereyr recria um texto-fonte imaginável através da linguagem poética, ainda que não revelado, principalmente na indicação de um dos primeiros traços, “desnudo”: a representação de figuras desnudas (masculinas e femininas) é uma característica comum na pintura e no desenho, algo muito habitual principalmente no Renascimento, como se pode ver no que é considerado o ideário deste período, o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci (1452-1519) (Figura 1):



Os períodos artísticos que se sucederam ao Renascimento continuaram a fazer esse tipo de representação, em especial devido à quebra com os valores cristãos. Por outro lado, pode haver também, na poesia contemporânea, uma “desordem” da *écfrase* nos dois modos apresentados até aqui e a voz poética não imita o que existe nem muito menos o recria, mas cria, inventa no poema, como uma descrição que precede o quadro. Os versos do poema em si são descritivos, sejam de elementos aparentemente mais concretos (“braços cruzados”, “os olhos no muro”, “pouca paisagem”), sejam mais figurativos (“(o homem / ele mesmo um beco deserto, ilha / perdida na ilha / do medo)"); a voz poética tenta criar (ou recriar) cenas que se dividem em três momentos dentro do texto, correspondendo respectivamente aos seis primeiros versos, os 14 seguintes e os seis últimos:

## Descrição de homem

Áspero, desnudo.  
Os braços cruzados sobre a morte,  
os olhos no muro.  
(Há pouca paisagem a contemplar  
nesta noite que se abre em outra  
noite maior).

O coração implode no sábado: há bombas  
de silêncio devastando o peito  
–calado.  
Há um homem na esquina procurando  
o mundo, procurando  
o homem – mas a esquina é um beco  
[de sombras

que, estreito, se esvai num deserto  
(o homem,  
ele mesmo um beco deserto, ilha  
perdida na ilha  
do medo: teto,  
entre os céus e a liberdade  
– ferido).

E os braços cruzados. As mãos,  
fechadas contra o desespero: o homem  
perdido no homem rejeita os mistérios.  
E deixa-se  
–nevado de dores – pela noite  
levar...

Entre os versos 1 e 6, há o movimento para fora (extrospectivo); entre o 7 e o 20, ocorre um movimento para dentro (introspectivo); e nos seis restantes retoma-se à imagem exterior dos primeiros. As descrições exteriores se voltam para figurações do homem e da noite (sobre a qual o poema pouco desvela); as interiores funcionam como uma quebra da cena da primeira estrofe, uma inserção introspectiva em que figuras se confrontam. Desta forma, lemos a primeira estrofe em duas partes, como observa-se a seguir:

Áspero, desnudo.  
Os braços cruzados sobre a morte,



os olhos no muro.  
(Há pouca paisagem a contemplar  
nesta noite que se abre em outra  
noite maior).

A primeira parte da primeira estrofe sugere uma imagem quase estática: o primeiro verso é composto por duas palavras, separadas por vírgula, isoladas, sem verbos antes ou depois; os dois versos que se seguem não indicam movimento: “Os braços cruzados sobre a morte, / os olhos no muro”, como alguém que olha para fora de casa (para fora de si), encara o tédio e despretensiosamente olha o muro, construção reta e fixa ao solo, feita apenas para separar o lado de fora da parte de dentro das casas. A segunda parte (entre parênteses) aponta, ainda que tenuemente, para uma “paisagem”, cuja visibilidade é prejudicada pela escuridão da noite “que se abre em outra / noite maior”.

A descrição inicia através de duas características: “Áspero, desnudo”. A aspereza pode se referir a uma textura – o que não agrada ao toque, possui uma superfície irregular – ou à personalidade de alguém – alguém difícil de conviver, grosseiro. Diferente do que faziam os textos efrásicos, a voz poética não se aprofunda em maiores detalhes sobre o homem ou sobre a paisagem: não sabemos a cor dos “braços cruzados” ou dos “olhos no muro”, não temos noção de tamanho, de distância, de altura etc. É imprescindível a participação do/a leitor/a na construção de sentidos variados. Desviando da primeira cena, os próximos verbos já indicam elementos mais introspectivos, movendo-se para dentro:

O coração implode no sábado: há bombas  
de silêncio devastando o peito  
– calado.

Esses versos sinalizam para duas imagens, através de um jogo de palavras e sentidos que se contradizem; as referências se voltam para o campo semântico bélico: “implode”, “bombas”, “devastando”; mas tais elementos se ligam a partes ou aspectos humanos: “coração”, “silêncio” e “peito” respectivamente. A primeira figuração fala do “coração” que “implode no sábado”: até então, o poema havia apresentado “Os braços cruzados” e “os olhos”, partes do corpo humano externamente visíveis; agora, o coração, principal órgão do corpo humano, que, revestido de pele, carne, músculo e ossos, não pode ser visto; aqui, ele “implode no sábado” – a explosão ocorre para dentro, de maneira a conter os detritos. Toda esta cena ocorre “no sábado”, palavra que pode corresponder ao verbo hebraico *shabbath* (שָׁבַת / תְּבִיטָה), que pode ser atribuído a repousar, cessar, descansar, celebrar ou guardar, ou ao substantivo da mesma língua *shabbath* (שָׁבַת / תְּבִיטָה), intervalo, especificamente do sábado – indicando-nos uma agitação atípica em dia de descanso,

uma perturbação em meio ao repouso ou, até mesmo, a cessação de uma dor (no coração, figurativamente).

A segunda imagem é suscitada após os dois pontos do verso 7, no início de uma ideia que terminará nos dois versos seguintes, recuperando outra palavra de sentido bélico, “bombas”, que faz parte do paradoxo “bombas / de silêncio” – um artefato capaz de devastar, sem produzir som; o barulho é abafado pelo peito “calado”. Enquanto um coração implode em dia de descanso, bombas (de silêncio) devastam o peito, calado – tudo acontece de maneira a não chamar atenção: o homem, imóvel, de braços cruzados a olhar o muro.

No poema “Cisma” (1998), Pereyr sugere uma imagem próxima a esta, em que, por fora, o homem é resistente e não transparece sentimentos, mas, por dentro, coisas que ele mesmo não compreende se movem e se modificam:

Cisma

Azulo, escureço: sou de chumbo.  
Não sofro porque sou denso:  
espesso, opaco, duro.

E o que dentro estremece  
é mera conformação  
De rochas, no escuro  
(PEREYR, 1998, p. 29).

Além da semelhança na utilização de cores escuras (“Azulo”, “escureço”, “chumbo”, “escuro”) e das figurações referentes a solidez (“chumbo”, “duro”, “rochas”), aqui também a voz poética divide o poema como se dividisse a si mesmo, mostrando um lado externo e outro interno. É importante observar que as primeiras palavras não são apenas menções a cores, mas estados, representados por verbos na primeira pessoa do singular: “(Eu) Azulo, (eu) escureço”, os quais precedem a oração “sou de chumbo” que demarca essa característica também a partir da utilização de verbo de ligação.

Os três primeiros versos se voltam para a parte exterior, em que a rigidez o impede de sofrer, em características enumeráveis: “de chumbo”, “sou denso”, “espesso, opaco, duro”. Não há brilho, não há reflexo sobre esta superfície; as imagens se voltam para o peso e a dureza, como uma casca protetora, uma concha impenetrável. Entretanto, algo estremece “dentro” e o homem tenta suavizar isso utilizando palavras de abrandamento: “é mera conformação / de rochas”; “no escuro”, a consistência por fora tantas vezes afirmada, estremece, mas a opacidade e a dureza impedem que isso seja revelado, como “bombas / de silêncio devastando o peito / – calado”.



Eis que a voz poética acrescenta uma nova informação, antes que a imagem termine: o “beco deserto” é, ele mesmo, o homem – a busca então acontece dentro de si, que, por fora, “Áspero, desnudo”, nada diz, nenhum movimento principia, como se preso a um quadro, mas, por dentro, busca “o mundo”, “o homem”, o outro e ele mesmo (o outro [que é] ele mesmo), esquina, beco deserto, “ilha / perdida na ilha / do medo” (homem perdido em si, em seus medos). Mesmo num momento em que não parece haver mais como se fechar, há um “teto, entre os céus e a liberdade”, mais uma barreira que impede o extravasamento, outra contenção aos sentimentos. O homem, sem saída de si, permanece “ferido” e assim ficará, como vemos na imagem que retorna, para fechar o poema:

E os braços cruzados. As mãos,  
fechadas contra o desespero: o homem  
perdido no homem rejeita os mistérios.  
E deixa-se  
– nevado de dores – pela noite  
levar...

Agora, além dos “braços cruzados”, “As mãos” aparecem, “fechadas contra o desespero”: o homem, antes imóvel diante do muro e da paisagem escura, reflete, ainda que sutilmente, os resultados de um cenário pós-guerra que acontece dentro de si. Ainda assim, nada sabemos do rosto que conduz os braços e as mãos; depois de sua busca, “o homem / perdido no homem [ilha / perdida na ilha / do medo] rejeita os mistérios”, ele, que antes aceitava o tédio, agora aceita o sofrimento “E deixa-se / – nevado de dores / pela noite / levar...”. O final aponta para um impasse: a voz poética não apresenta solução, o homem enfim se rende à noite.

#### 4 Considerações finais

O estudo interartístico permite observar que as relações entre poesia e artes visuais atravessam a comparação e que as técnicas e as temáticas de uma e outra manifestação artística transitam de maneira orgânica. A utilização da écfrase, ainda hoje, sinaliza para a força da imagem no poema, para uma tradição que manteve a descrição como parte da linguagem poética, recriando a própria maneira de fazê-la.

Em “Descrição de homem”, Roberval Pereyr retoma a técnica para falar da condição do homem moderno como um sujeito preso a um quadro, “o homem / perdido no homem”, a sensação de desconforto, de medo, de solidão e de angústia. A descrição aqui não é de um quadro que já existe, ele é pintado diante do/a leitor/a, ainda incompleto, impreciso, “Há pouca paisagem a contemplar”. Não há solução ou saída à vista, “Os braços cruzados sobre a morte, / os olhos no muro”, resignação que marca um traço comum à tradição moderna brasileira, como já feito por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em “Sentimental”; Manuel

Bandeira (1886-1968), em “Pneumotórax”; e Cecília Meireles (1901-1964), em “Motivo”, para citar alguns exemplos. Um quadro que ora revela o exterior, ora o interior, uma composição fragmentada, uma colagem, tal como é estar no mundo.

## **DESCRIBE THE INVISIBLE: THE ECPHRASE AS A CREATION IN “DESCRIÇÃO DE HOMEM”, BY ROBERVAL PEREYR**

**Abstract:** This article discusses the creative and interpretive possibilities of the ekphrasis, presenting a slightly different approach from the oratory technique proposed by the ancient greek speakers. The approximations between poetry and visual arts are investigated even before the consolidation of comparative studies and gained more space from modernity, especially from the moment when poets and image artists started to organize avant-garde movements in Europe. In Brazil, this intensified with the Modern Art Week of 1922 and significantly influenced the following generations. In order to stimulate the debate, we analyzed the poem “Descrição de homem”, by the brazilian poet Roberval Pereyr, bringing the ekphrasis in a contemporary perspective and the images that are provided from it.

**Keywords:** Poetry; Visual arts; Ekphrasis; Interart studies; Roberval Pereyr.

## **Referências**

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CASA NOVA, Vera. *Fricções*. Traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. In *Literatura e Sociedade*, vol. 2, n.º 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>> Acesso: 30 jun. 2021.

GULLAR, Ferreira. Muitas vozes. In: *Ferreira Gullar: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editoras, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n.º 71, p. 85-105, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>> Acesso: 30 jun. 2021.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOUVEL, Liliane. Matizes picturais. In: *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Thaís Flores Nogueira Diniz (Orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.



PEREYR, Roberval. *As roupas do nu*. Salvador: SCT, FUNCEB, 1981.

PEREYR, Roberval. *Concerto de Ilhas*, Campinas: Versal Casa de Livros, 1998.

PEREYR, Roberval. *Mirantes*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

Recebido em 20 de setembro de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

# NHÔ GUIMARÃES: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O TEATRO

*Edinilson Mota Dias (Edinilson Motta Pará)<sup>1</sup>*

*Cilene Nascimento Canda<sup>2</sup>*

**Resumo:** Refletir sobre o processo de adaptação de um texto literário para o teatro se constitui como escopo primordial do artigo, mediante a reconstituição da trajetória criativa da montagem teatral do texto *Nhô Guimarães*, do escritor baiano Aleilton Fonseca, pelo Núcleo Criaturas Cênicas, da cidade de Salvador, Bahia. Para isso, a investigação assume como horizonte metodológico a pesquisa qualitativa, com enfoque nas subjetividades dos sujeitos, partindo da escuta dos principais profissionais envolvidos na adaptação: o autor do romance, a atriz e o diretor do espetáculo. Alguns resultados parciais das entrevistas revelam que a experiência de adaptação de uma linguagem artística para outra é um ato criativo em si mesmo, já é, em si, outra obra de arte. O texto visa contribuir para provocar reflexões e ideias e estimular ações e projetos de pesquisadores e criadores do teatro e da literatura que desejem abrir o diálogo entre uma obra já construída, criando outra.

**Palavras-chave:** Literatura; Teatro; Adaptação.

## 1 Introdução

Cada vez mais, observa-se que, na realidade cultural do território baiano, há uma tendência contemporânea de imbricamento de diversos tipos de linguagens artísticas, bem como experiências de tradução de obras literárias para outros campos artísticos, como o teatro, o cinema, a telenovela e as artes visuais. Dar visibilidade às experiências de alargamento e de desdobramento artístico do texto literário é salutar na medida em que pensamos atualmente arte como produção, conhecimento e experiência sem limites determinados e sem contornos pré-estabelecidos.

---

1 Diretor do espetáculo *Nhô Guimarães*, do Núcleo Criaturas Cênicas. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretor de audiovisual do Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia/ TV Educativa da Bahia. Integrante do Coletivo Canduras e Artes. E-mail: nilsinho67@hotmail.com

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Professora adjunta do Mestrado Profissional em Educação (MPED) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEUD), da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Atriz e poeta do Coletivo Canduras e Artes. E-mail: cileneanda@yahoo.com.br

No entanto, pouco refletimos acerca do seu processo de criação, de como foi feita a adaptação de uma linguagem para outra: quais os impasses, estranhamentos e buscas do processo de recriação? Quais as peculiaridades de cada linguagem tanto do processo de produção, quanto do ato de apreciar o produto artístico pelo receptor da obra? À medida em que tecemos questões problematizadoras do objeto de estudo, salientamos a relevância da produção intelectual e acadêmica a respeito das produções artísticas do estado da Bahia, evidenciando a complexa relação entre literatura e outras artes.

Pesquisar a adaptação de um texto literário para o teatro constitui-se como escopo do artigo, de modo a mostrar peculiaridades de um processo de recriação. Para isso, tomamos como objeto de investigação o processo de adaptação do romance *Nhô Guimarães* (2006), de autoria do escritor baiano Aleilton Fonseca, pelo Núcleo Criaturas Cênicas,<sup>3</sup> de Salvador (Bahia). O espetáculo foi produzido no período de nove meses, mediante constante trabalho de leituras, reescritas, recriações e adaptações para o teatro, transformando palavras em corpo, voz, imagem, som, gesto e luz.

O livro *Nhô Guimarães* foi publicado em 2006 pela Editora Bertrand Brasil, em homenagem a Guimarães Rosa e aos 50 anos de lançamento do livro *Grande Sertão: Veredas*. São 36 histórias contadas ao longo de 176 páginas, adaptadas para um espetáculo de 1h15 de duração, apresentado em cidades do estado da Bahia, além de temporadas em alguns teatros de Salvador e festivais nacionais e internacionais.

Na publicação de Aleilton Fonseca, o sertão é apresentado pela ótica feminina, por meio de “causos” narrados por uma personagem octogenária, inspirados no imaginário popular e no universo de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão: Veredas*, a apresentação de um sertão “vivo” se dá mediante relatos de Riobaldo, protagonista da narrativa; já em *Nhô Guimarães*, o leitor conhece um pouco do universo sertanejo através do ponto de vista de uma senhora, cujo nome não é revelado.

O trabalho de adaptação da obra literária para a cênica é, sem dúvida, um novo ato de criação, não sendo, portanto, uma mera reprodução, pois cada linguagem apresenta peculiaridades. O teatro é mobilizado por processos artísticos corpóreos, efêmeros e cênicos; e a literatura lida com materialidade da palavra, seu ritmo, estrutura, fruição; são modos específicos de produção. Assim, uma adaptação jamais será tradução exata e completa; e, sim uma recriação que utiliza de outros códigos e símbolos para a sua apreciação, de modos e em contextos distintos de partilhas. A autora Denise Najmanovich afirma uma possível incompatibilidade de tradução completa, porém:

---

<sup>3</sup> Núcleo Criaturas Cênicas criado em 2001 por Edinilson Motta Pará, Deusi Magalhães e Marcos Machado. Espetáculos: *O Aprendiz do Sonho* (2001), texto de Júlio Góis; *Escorial* (2002), do escritor belga Michel de Guelderode; *O Circo dos Insetos* (2003), espetáculo infanto-juvenil, de autoria de Graça Meurray; *Corpo e Cordel – Uma Coreografia Nordestina e Sua Saga* (2003), com roteiro e direção de Marta Bezerra; *A Pedra do Meio Dia – Ou Artur e Isadora* (2005), texto do escritor paraibano Bráulio Tavares. *Nhô Guimarães* (2008), adaptação da obra homônima do escritor baiano Aleilton Fonseca. Em, 2010, *A Farsa da Grande Fortuna*, com direção de Deusi Magalhaes e Alda, texto de Ilma Nascimento.

A incompatibilidade não implica na incomunicabilidade, mas indica a impossibilidade de uma tradução completa entre a ordem corporal e a linguagem. Entre ambas há uma articulação, uma possibilidade de tradução parcial, que permite falar da experiência corporal. (NAJMANOVICH, 2001, p. 9).

O teatro destina-se à produção de um tipo de conhecimento singular e pessoal, impossível de ser mobilizado e investigado somente pelas vias do discurso verbal e do intelecto, por conta da complexidade do fazer cênico, marcadamente pela presença, pelas subjetivações, no aqui e agora, ou seja, na experiência vivida de natureza efêmera. Evidentemente, a literatura, como qualquer experiência estética, provoca e amplia o universo imaginário do leitor e o seu processo de criação não segue uma lógica rígida e meramente intelectual; ao contrário, o/a escritor/a lida com um material sensível e existencial: suas memórias, seus valores e sua potência imaginativa são ativadas. A literatura (em sentido amplo, presente no teatro, no cinema e na novela), uma necessidade humana, conforme Antonio Candido nos provoca a pensá-la como um direito:

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui como direito. (CANDIDO, 2011, p. 177).

O direito à literatura, à estesia e ao fabular é uma necessidade, assim como é o pleno exercício de recriação, de reinvenção e de ampliação das fronteiras artísticas. Produzir arte e refletir sobre ela é uma necessidade. Na interpretação de Jean Jacques Roubine, “[...] toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas. Ao mesmo tempo toda teoria se alimenta da prática por ela fundada” (ROUBINE, 2003, p. 9). Assim, quem faz teatro também faz pesquisa, afinal teoria e prática “[...] contribuem mutuamente para sua evolução e sua transformação” (ROUBINE, 2003, p. 9). Refletir e criar são processos complementares que se retroalimentam na experiência de sujeito.

O registro analítico da adaptação de *Nhô Guimarães* adotou uma atitude reflexiva sobre o processo de montagem teatral, apoiado na memória e em registros históricos, do mesmo modo em que conclama um rigor outro. E é a este propósito que apresentamos a escolha da abordagem metodológica e a sistematização dos resultados da investigação.

## 2 Metodologia da pesquisa

Ao definir o campo metodológico da pesquisa, optamos pela pesquisa qualitativa, com enfoque nas subjetividades dos sujeitos, mediante a escuta dos principais profissionais envolvidos na adaptação: o autor do romance (Aleilton

Fonseca), a atriz (Deusi Magalhães) e o diretor (Edinilson Motta Pará). Além disso, foi efetuada a revisão textual e imagética da obra teatral gravada, subsidiando a seleção de cenas analisadas.

Como não foi efetuado um registro escrito ou em audiovisual do processo de adaptação em si, foi necessária a constituição das memórias dos sujeitos do processo, favorecendo a composição dos procedimentos de levantamento, seleção e análise dos dados, a saber: a) apreciação estética criteriosa do registro em vídeo do espetáculo, analisando as peculiaridades da transposição da obra literária para o teatro; b) entrevistas com os sujeitos envolvidos a respeito da obra e do processo de adaptação do texto literário para o discurso cênico; c) análise do texto final da adaptação que foi digitalizado pelos integrantes do *Núcleo Criaturas Cênicas*.

Com vistas a recompor uma memória coletiva a respeito do processo artístico estudado, elaboramos as seguintes questões para as entrevistas com o escritor do texto: 1. Qual foi sua primeira impressão ao assistir à peça? 2. Como você enxergou possibilidades teatrais no livro? 3. Como enxergou o processo de transposição dos contos das páginas do livro para a linguagem teatral? 4. Você, como autor, visualiza a fisicalização da personagem fictício criado por você na criação da personagem do romance? 5. Qual a sua conclusão sobre a adaptação do seu texto para o teatro?

Já para o diretor e a atriz do espetáculo, foram efetuadas as seguintes perguntas: 1. Qual foi sua primeira impressão ao ler o livro *Nhô Guimarães*? 2. Como você enxergou possibilidades teatrais no livro? 3. Como foi o processo de transposição dos contos do livro para a linguagem teatral? 4. Quais foram as técnicas utilizadas para a criação da personagem? 5. Qual a sua conclusão ao final de todo processo? As respostas foram abordadas ao longo do artigo, iniciando pelo processo de definição do texto literário que seria adaptado para o teatro, para, em seguida, tratarmos dos resultados das entrevistas semiestruturadas, bem como a análise do processo de adaptação da literatura para o teatro, mediante a revisão imagética do espetáculo.

### **3 Reflexões sobre a escolha do texto literário**

Partiremos da reflexão de que existem diferenças entre texto literário e texto dramático. Alguns textos literários despertam o leitor como campo de experiência, deleite, busca por aprofundamento de conhecimentos, bem como seu complemento de apreciação e compreensão das ideias. Aquele que lê imagina as personagens, os cenários, as descrições das paisagens; visita locais e conhece pessoas sem nunca ter estado lá ou conhecido fisicamente, realçando o “poder dessa construção, *enquanto construção*” (CÂNDIDO, 2011, p. 179, grifos do autor). Para entender melhor esse lugar de construção, destacamos a polissemia do texto literário, bem como o lugar de autonomia do leitor no contato com a obra literária, recorreremos a Regina Zilberman, ao afirmar que

[...] o leitor que decifra tudo, mas não pode impedir que parte de si mesmo comece a se integrar ao texto, o que relativiza para sempre os resultados de sua interpretação, abrindo, por conseguinte, espaço para novas e infindáveis perspectivas. (ZILBERMAN, 1988, *apud* MATE, 2010, p.89).

Assim, o receptor da obra literária é o ponto de chegada da escrita, mas não ponto final, pois as ideias contidas ganham sentidos e magnitudes subjetivas, sendo incapaz de ser mensurado, medido e categorizado. O ato de fruição entre o leitor e a obra, seja literária ou cênica, é imensurável.

Quando o texto entra em situação de ensaio, ele pode sofrer diversas mudanças, cortando, alongando, propondo cenas, ritmo, exercícios diversos, experimentando linguagens, textos que podem, inclusive, suprimir elementos demasiados do texto ou até mesmo a sua completa reescrita ou adaptação. Por tal razão, é importante assegurar que a representação cênica de um texto deve-se dar em um contexto de plena liberdade, embora nem sempre este clima harmonioso seja garantido no processo de criação cênica, o que não diminui a importância do papel de quem escreve o texto dramático. (CANDA, 2020, p. 28).

A escrita dramática para se concretizar precisa ser encenada (senão permanece como uma escrita literária e não como teatro) e utiliza, para isso, todos os elementos, que forem necessários, para realização teatral, sendo o mínimo, ator, espaço cênico e plateia.

Assim como o texto literário, o teatral também é passível de leitura, entretanto, o fenômeno teatral (que pressupõe a junção de público, atores e texto) caracteriza-se em linguagem, cujo acontecimento, aparentemente irrepetível, incide no tempo e no espaço. (MATE, 2010, p. 90).

Desse modo, a obra literária permite ao leitor “voltar” para rever algum trecho não muito claro ou descobrir algo que escapou de sua leitura, mas, no caso do texto encenado, essa possibilidade só é capaz de se realizar, se houver, uma nova apresentação ou gravação do espetáculo. E ainda, afirmamos que algumas obras dramáticas, antes de ser teatro, podem ser apreciadas como obras literárias. Mas o surgimento do interesse de uma adaptação para os palcos do universo rosiano, por parte do *Núcleo Criaturas Cênicas*, brotou de uma forma, talvez, às avessas.

O diretor artístico do grupo afirma que, ao perceber a riqueza cênica e literária de duas montagens de teatro, com base em textos de Guimarães Rosa (*Vau da Sarapalha*,<sup>4</sup> do grupo Piollin da Paraíba, com direção de Luís Carlos Vasconcelos;

---

<sup>4</sup> *Vau da Sarapalha*, estreou em 1992, em João Pessoa, com direção: Luiz Carlos Vasconcelos e no elenco, integrantes do Grupo Piollin: Escurinho, Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio Holanda e Soia Lira.



e *Meu Tio, O Iauaretê*,<sup>5</sup> com direção de Roberto Lage), foi despertada a necessidade de conhecer os contos que serviram de inspiração e apreciar mais de perto a obra de Guimarães Rosa. Fruto de anotações e de pesquisa, a obra do escritor mineiro resulta do contato vivo e dinâmico com culturas do interior do sertão, quando o autor costumava ir de casa em casa nos lugarejos – por muito tempo ele atuou como médico no interior de Minas Gerais – conhecendo de perto a vivência de mundo das pessoas, eternizando-as em forma de personagens, prosas e narrativas.

Ao utilizar e recriar termos regionais, ele inventava uma linguagem no limite entre a prosa e a poesia, com constantes mudanças de cadências, aliteraões e símbolos, compondo um repertório poético consagrado na literatura brasileira. O universo de vida, de saberes, lendas, mitos do homem do sertão, mediante a leitura da obra de Guimarães Rosa, representava uma fonte constante de pesquisa e de buscas de temas para as encenações do *Núcleo Criaturas Cênicas*. E a possibilidade de usar um dos contos de Guimarães Rosa como base para uma nova montagem sempre foi almejada.

#### 4 Resultados da pesquisa

A leitura do romance *Nhô Guimarães* chamou a atenção do grupo pela linguagem acessível, de rápida absorção, contendo elementos do cotidiano do povo sertanejo, não deixando de lado a comunicação verbal peculiar à obra de Guimarães Rosa. Mediante a leitura da obra, o universo literário de Aleilton Fonseca foi pesquisado, por meio da leitura de textos, contos e outros meios de conhecer e obter mais conhecimento sobre a sua produção e a trajetória do romance.<sup>6</sup> Ao se referirem ao estilo da escrita de Aleilton Fonseca, as autoras Adna E. Couto dos Santos e Silvia La Regina afirmam que:

Nota-se que suas obras privilegiam as experiências da vida. Isso faz com que a escrita se aproxime mais do leitor. Essa característica permite uma forte interação entre o leitor e a obra, facilitando, conseqüentemente, o processo comunicativo que deve existir na leitura de textos, e conseqüentemente promove uma maior acessibilidade e interesse por parte de um grupo da população que não está ligado ao contexto acadêmico literário. (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 2).

A forma como o romance se apresenta transportou os integrantes do Núcleo Criaturas Cênicas para um universo do interior mineiro, de uma cultura brasileira

---

5 *Meu Tio, O Iauaretê* estreou em agosto de 1986 em São Paulo, com direção de Roberto Lage. No Elenco, Cacá Carvalho e Paulo Gorgulho.

6 O romance *Nhô Guimarães* surgiu primeiramente no formato de um conto, publicado em uma de suas obras intitulada como *Desterro dos Mortos*, em 2001, pela editora *Via Litterarum*, que teve mais duas edições, em 2010 e 2012. Ainda não satisfeito, Aleilton foi “aprimorando” o conto, para transformá-lo em uma novela. Ainda não satisfeito, trabalhou ainda mais na novela, até se tornar o romance lançado em 2006, pela Editora Bertrand Brasil.

rica, mas pouco apreciada pela população como um todo, tão lida na voz de Rosa, mas ainda pouco investigada do ponto de vista da espetacularidade cênica. O livro *Nhô Guimarães* apresenta a vivência de uma senhora octogenária que mora sozinha em um lugar distante no sertão e recebe a visita de um entranho. Em uma cadência de prosa, ela começa a contar histórias suas e do sertão, algumas líricas, outras, tenebrosas; algumas tristes, outras alegres, com uma linguagem que remetia diretamente aos escritos de Guimarães Rosa. O romance *Nhô Guimarães* tem suas raízes na literatura rosiana, como o próprio título se remete ao autor mineiro, confirmados por estudos na área de literatura:

Partindo de registros sobre as viagens de Guimarães Rosa pelo sertão, o autor ficcionaliza essas anotações e as apresenta em meio às recordações de uma velha senhora, numa prosa bem ao estilo rosiano, no aconchego de uma humilde casa sertaneja, ao sabor da água fresca “do pote de barro” e do café coado na hora, um contexto tipicamente sertanejo, inclusive citando aspectos climáticos que caracterizam o sertão. (SANTOS e LA REGINA, 2014, p. 5).

Com a definição do romance, composto por contos que podem ser lidos de forma independente ou integrada, passamos a investigar os caminhos de adaptação para o teatro. Apresentaremos três condutores metodológicos da adaptação do texto literário *Nhô Guimarães* para o teatro: itinerários de pesquisa e concepção cênica; o processo de criação e montagem teatral; Resultados da adaptação do texto *Nhô Guimarães* para o teatro.

#### **4.1 Itinerários de pesquisa e concepção cênica**

Absorvidos pela leitura do romance, o diretor e a atriz decidiram pelo monólogo, para a adaptação, após conversas e interpretações dos contos do romance. Ao perguntar à atriz, em entrevista, sobre o impacto da sua primeira leitura do romance, ela relata:

O que me chamou atenção de imediato foi a personagem anciã, plena de nuances, também me remetia a minha avó e a um tio meu que era contador de causos. Gostei muito da estrutura em contos do romance, porque para adaptar ficava orgânico, pudemos juntar três contos num só, para deixar a narrativa dramática mais coesa. Me encantei com a personagem e com a temática rosiana. (MAGALHÃES, 2021, entrevista)

O primeiro passo foi a reescrita do texto em uma única narrativa apresentada pela anciã, que facilmente remetia a memórias pessoais e afetivas dos profissionais envolvidos, conforme também destaca Edinilson Motta Pará, o diretor do espetáculo: “A organicidade da protagonista remetia, tanto a mim quanto a Deusi, a alguém que a gente já conhecia, no caso dela a avó e a um tio, no meu caso, a minha avó

materna” (PARÁ, 2021, entrevista). Segundo o diretor, essa assimilação da personagem a um universo próximo facilitaria muito a transposição para os palcos. Tal fato é corroborado pela pesquisadora Adna Evangelista Couto dos Santos:

A narradora está sempre unindo os relatos, as histórias, os fatos, as imagens a fim de manter o encadeamento da narrativa atrelado ao espaço do sertão como um lugar de representações políticas, sociais, culturais e linguísticas, que ampliam a percepção do leitor e possibilitam interpretações diversas sobre o tema. Nesse sentido, além do texto do livro, Nhô Guimarães foi inspiração para uma peça de teatro, que recebeu o mesmo título do romance. (SANTOS, 2018, p. 49).

A autora, ao analisar o romance *Nhô Guimarães*, cita a montagem para o teatro. Cabe salientar que um processo criativo de adaptação não significa apenas se apropriar do texto, memorizar, criar ações e encenar para um público. Durante o processo de criação, existem percalços, dúvidas, soluções cênicas que precisavam ser confrontados. Escutar os envolvidos na montagem cênica representa um caminho significativo para estimular a produção intelectual no campo das artes. Assim, ao perguntar ao autor do romance sobre as possibilidades teatrais que ele vislumbra no livro, responde:

Ao ler o romance, já editado, vislumbrei suas possibilidades na tela, com passagens que seguramente dão um bom filme. Mais adiante, comecei a perceber que a história central, a trajetória da personagem principal, a narradora, mostrava um grande potencial para o palco, talvez num monólogo que reunisse, em torno do núcleo narrativo, algumas narrativas mais significativas da cultura popular sertaneja. De fato, a peça trabalhou com essa lógica, o que deu uma perfeita circularidade à narrativa. (FONSECA, 2021, entrevista).

Segundo o grupo, o autor do romance, ao ouvir a proposta de adaptação, se mostrou surpreso e comentou que, quando escreveu esse livro, viu que existia uma carga dramática e o ofereceu para alguns diretores e dramaturgos, porém sem sucesso. Quando lançaram a proposta, imediatamente a ideia foi acatada por ele, autorizando a adaptação para o teatro.

O ponto de partida foi a criação de uma estrutura de texto para a encenação, cujas “memórias da idosa senhora são o fio condutor da narrativa” (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 6). Adaptar esse texto para o teatro não se constituiu em uma tarefa simples, pois o ato cênico reivindicava uma reestruturação antes mesmo de representá-lo com o corpo e a voz da atriz; isto porque foi lançado o desafio de abordar vários dos 36 contos em uma mesma narrativa, sem fragmentos, assumindo que “Nhô Guimarães não é uma narrativa linear de uma história de vida, mas uma história de vida intercalada das histórias de outras vidas, entrecruzadas nas veredas do viver, do lembrar, do rememorar”. (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 6),

mas também selecionando imagens e fragmentos, fazendo, portanto, a lapidação de cenas e suas transições.

Era preciso criar uma partitura dramatúrgica de forma a estabelecer uma certa linearidade à história que seria apresentada, para somente então, ganhar vida, por meio da estimulação do imaginário, com base em exercícios, técnicas e experimentos cênicos. No livro, os contos são divididos em histórias que a personagem ouviu e histórias de sua vida. E para criar um discurso linear na cena, era preciso ter um tema que integrasse os contos no espetáculo que, segundo o diretor do espetáculo, seria a solidão:

Ao reler o texto dramático digitalizado a partir da encenação e rever as gravações em vídeo, diante de uma enorme variante de temas abordados nos contos, notei que o tema da solidão era recorrente, que tínhamos investido em uma atmosfera cênica que remetesse a este estado de alma. (PARÁ, 2021, entrevista).

Na adaptação para o teatro, um dos caminhos foi apostar na solidão do ator em um monólogo, por ser um processo interno, vivido, silencioso, mas remexido e rememorado pela personagem. A solidão se torna aspecto expressivo na obra final, por ter sido o fio condutor da montagem, embora, alguns estudiosos afirmem que a vingança, tema recorrente no universo sertanejo, é o que predomina no romance *Nhô Guimarães*.

Em muitos casos contados pela narradora sertaneja, a apropriação da vingança é de suma relevância para a construção da narrativa e, mais ainda, para a concretização e o desfecho de várias estórias. A vingança sendo ela, a própria vindita, configura-se como o cumprimento legítimo de uma promessa que tem o valor de lei para os sujeitos deste contexto. Mas uma lei que, antes de tudo, é cultural, e não, institucional e individualista. (ROCHA; DIAS, 2012, p. 291).

Apesar de ser possível notar em pelo menos cinco histórias a presença de temas que relatam revanches, pagamentos de rixas ou vingança, identificamos que no espetáculo *Nhô Guimarães*, a solidão e a saudade da presença de alguém que jamais retornaria se constituíram como sentimentos significativos à proposta de montagem cênica, demarcadas em fatos como “[...] a amizade da personagem octogenária e do seu falecido marido com Nhô Guimarães e a esperança que ela tem de poder encontrar, ao menos uma última vez, o filho que se perdera na cidade e também o amigo Nhô Guimarães” (SANTOS, 2012, p. 67- 68).

De fato, o tema isolamento aparecia nos contos de forma muito cíclica e recorrente, por isso, o texto adaptado, de vez em quando, recorre às perdas da personagem e aos seus momentos de solidão: o filho que quase morre precocemente, o marido que morre de malária, o fato de morar sozinha em um lugar isolado no

sertão, um visitante que aparece após longas horas de estrada a esmo, dentre outras passagens de recordações lembranças expressas no corpo e na voz da personagem.

Além da decupagem do texto, transformando-os em atos e cenas, foi necessário contar com o conhecimento dos diversos elementos do fazer teatral: cenografia, iluminação, direção de elenco, sonoplastia, entre outros, para se estabelecer um diálogo entre a direção artística e outros profissionais. Segundo Gláucio Machado, é de suma importância o vasto conhecimento na formação intelectual do diretor teatral, porque:

Entre outras tarefas, a direção teatral inclui a tarefa de mobilizar e reapropriar um conjunto de recursos expressivos através dos atores, indumentária, cenografia e elementos sonoros, entre outros, para solucionar com pertinência e eficácia uma série de situações do cotidiano do processo de ensaios por meio de estratégias do diretor (MACHADO, 2017, p. 126).

Influenciado pela leitura de uma dissertação de mestrado de Daniel Martins Alves Pereira,<sup>7</sup> o diretor Edinilson Motta Pará afirma ter encontrado um caminho para desenvolver a encenação da peça *Nhô Guimarães*, tendo como referências as pesquisas sobre o teatro do irlandês Samuel Beckett.<sup>8</sup> Na dissertação de Daniel Pereira é apresentado um paralelo entre obra de Beckett, principalmente ao que remete a personagens solitários, que contam histórias como forma de fazer o tempo passar. Com isso, o diretor refletiu que poderia fazer uma adaptação de *Guimarães Rosa* com o ritmo *beckettiano*, inspirado em uma cenografia do vazio, na busca do sentido das ações e das palavras em um estado de isolamento. Segundo Célia Berrettine, as personagens de Beckett se revelam:

[...] sem família, sem vínculos com a sociedade, sem nome (a partir de um determinado momento), seus seres solitários procuram vencer o isolamento em que vivem, apegando-se à palavra; falam todo o tempo, para preencherem o vazio da existência, tentando vencer a solidão (BERRETTINE, 2004, p. 14-15).

Tais atos são justificados pelo fato da palavra falada dar sentido à experiência, bem como por proporcionar um estado menos solitário, como se alguém estivesse a escutar, uma vez que “contar histórias, criar seres de ficção, poder ser outros, é um recurso para sentir-se acompanhado. E isso, desde os romances iniciais até o final da obra beckettiana” (BERRETTINE, 2004, p. 16). Assim, ao rever o texto da peça *Nhô Guimarães*, vislumbramos uma personagem octogenária sem nome (as personagens *beckettianas*, em sua maioria, são velhos e sem identificação), um ser

7 PEREIRA, Daniel. *Fragmentos de um discurso Absurdo: O Diálogo entre Esperando Godot, de Samuel Beckett e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*, da Universidade Estadual de Londrina, de 2005.

8 Samuel Beckett (1906 – 1989) foi um escritor e dramaturgo irlandês, um dos expoentes do chamado *Teatro do Absurdo*, que entre outras questões, buscava entender o real propósito do ser humano no pós-guerra no século XIX.

que convive com a solidão, desde a partida de seu filho para a cidade grande e a morte de seu marido, Manu. Ela aguarda o possível retorno do filho ou a ocasião de se unir com o marido “em outra vida”. Eis um trecho do texto adaptado, transportado para a obra teatral, que mostra essa relação:

Naquela noite senti que ele se amofinava, seus olhos foram se deslembrando, adormeceram solenes, fecharam para o sono dos justos, na hora mesma de sua derradeira viagem. Velei seus últimos suspiros, contrita, conformada. E tudo se consumou. Chorei muito, por todos os cantos, minhas lágrimas banhavam meu rosto e se encontravam na boca, trazendo o sal de minha dor, dia após dia. Manú... se foi... Aceitei minha sina. Tratei de conservar sua imagem de homem vivo, trabalhador e companheiro. É como se ele estivesse sempre por perto, ali na horta, na estrada; é como se daqui a pouco fosse chegando pra tomar um café, beber água ou um trago, contar um causo. (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2009, p. 20).

A personagem confunde um visitante com um certo Nhô Guimarães, amigo do falecido esposo, passando a contar histórias como medida de preencher o vazio, além de inventar ou confirmar a presença de um visitante, sendo que na encenação esse visitante é representado pelo espectador. Segundo a atriz Deusi Magalhães, o conhecimento de quem seria o interlocutor desse monólogo foi importante para a adaptação, pois:

O romance de Aleilton é muito bem estruturado, é poético, e conta uma estória maravilhosa, assim que acabei de ler já tinha imagens fortes na minha cabeça, bem como achava perfeito para encenação teatral, um final surpreendente, apenas precisávamos reorganizar para enfatizar a dramaticidade, formatar para a linguagem teatral. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

As imagens fortes citadas pela atriz surgiram das leituras repetidas dos contos do romance e da elaboração do espaço cênico com a utilização de poucos elementos que se transformam em outros objetos. Para acompanhar a encenação e as mudanças de nuances das cenas, o cenário foi se decompondo em outros ambientes de características também mínimas emolduradas pelo gesto corporal e simbólico produzido pela interpretação da atriz. Dessa forma, um fogão a lenha se transforma, no transcorrer da peça, em um baú de roupas e artefatos diversos; uma mesa se dobra e vira um oratório, banquinhos flexíveis se transforma em cercas e jardins do quintal; e caixas de madeira viram uma sepultura. Esse ambiente minimalista leva-nos a retomar os estudos de Berrettine, ao afirmar o quanto Beckett propôs espaços físicos vazios aliando a momentos de “vazios” sonoros – silêncios, alternando narrativas e pausas longas.



Beckett, *o dramaturgo da palavra* – palavra banal e derrisória, muitas vezes –, é também, e sobretudo, *o dramaturgo do silêncio*. Empregado em diferentes dosagens e com diferentes matizes, é o silêncio um importante ingrediente em sua obra. Se é predominante nas pantomimas – o que é óbvio –, notável é ainda o seu emprego em outras peças, vindo indicado por *travessões*, quando não por rubricas, mediante os termos *pausa, um tempo, em tempo longo, um longo silêncio*, ou simplesmente *silêncio* (BERRETTINE, 2004, p. 104).

Para o diretor do espetáculo, foi importante criar momentos de “silêncios” na encenação para se compor uma dinâmica mais eficiente, por parte do espectador, ao acompanhar o desenrolar dos relatos. Os silêncios e as pausas representam os momentos de reflexões da personagem, marcadamente pelo respiro mental ou um suspiro de tristeza, sem lugar para a palavra para traduzir tal sentimento. Eis um trecho da peça em que a protagonista relata a saudade do filho que foi para a cidade grande:

Cidade Grande é assim encanta, enreda e prende a pessoa em suas entranhas. Filhos da gente pra lá se vão, nunca mais voltam, às vezes, só nas festas. Viram outro tipo de pessoa. Muitos vivem e se acabam por lá mesmo, tiram os parentes da memória. O Sr. é de lá? Ou foi desses que se bandeou? O que traz o sr. a neste fim de mundo? (*A velha senta em um dos banquinhos ao lado da cerca de flores. Puxa um cachimbo do bolso, acende-o e enquanto fala solta fumaças no ar observando o desenho formado por ela*). A cidade arrebatou nosso único filho. Era um menino traquino, buliçoso, um pouco avoadado, mas cumpridor de seus afazeres, ajudava o pai nas labutas miúdas. (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2009, p. 11-12).

Outra característica da montagem foi a ausência de música gravada. Os elementos sonoros musicais se resumem a duas estratégias específicas: a presença de um instrumento musical tocado pela atriz – uma sanfona de oito baixos que pontua a abertura e o findar da peça; e, em outros momentos, a protagonista entoava cantos religiosos e populares (à capela) de domínio público, enquanto desenvolve ações. Em outras ocasiões, surgem sons da natureza gravados como galinhas, grilos e trote de cavalos, como forma de criar uma ambientação sonora para a encenação. Um trecho do texto adaptado revela essas intenções na encenação:

O moço pegou trilha boa, não foi? Por aqui mesmo não passava a trilha certa, só pelos arredores. De longe se avistava a boiada, como um rio se arrastando na terra. De cá a gente via poeira, chifreria de gado, uns peões a cavalo, tocando aboios pro gado não dispersar. Era por lá a passagem. Vez por outra um aboio vinha manejar no nosso terreiro. (*Sons de boiadas e cavalos*). (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2008, p. 9).

Como dito, o teatro do irlandês Beckett é permeado pelos temas de solidão e morte; geralmente seus cenários são minimalistas e as personagens, para

driblarem os momentos de isolamentos, deixam-se levar pelas narrativas de outros. O depoimento do diretor do espetáculo articula as reflexões a respeito de sua concepção cênica:

Reconheço que não posso rotular o resultado final da adaptação do romance Nhô Guimarães como um produto *beckettiano*, mas, posso afirmar, que ao rever e buscar elementos que estiveram presentes no processo, a influência do tema da solidão e o sentimento de perda foram decisivos para a criação de uma dramaturgia, criada a partir de contos, tivesse um elemento de alinhavo. (PARÁ, 2021, entrevista).

Contudo, a adaptação para teatro não se deu apenas no campo dramaturgicamente, mas também na composição dos elementos físicos de construção da personagem e da montagem teatral propriamente dita. A dramaturgia e a encenação foram criadas concomitantemente, como veremos nas explicações a seguir, a respeito do processo criativo de encenação.

#### **4.2 O processo de criação e montagem teatral**

Segundo o diretor e a atriz, enquanto estudavam os contos, criavam o corpo e voz da personagem e utilizavam os textos na cena, surgiu um empasse: o texto tinha um formato feito para ser lido e não encenado; era, portanto, literatura; no palco, soava falso. Então, começaram a trabalhar com leituras repetidas vezes do conto escolhido, um por ensaio; faziam improvisações a partir da leitura, depois a atriz escrevia o que ficava de lembrança da improvisação, descartando o excesso de mecanismos da linguagem literária e deixando a essência do texto na memória da personagem. Decidiram investir no que ela lembrava para contar do que na memorização do texto literário; em seguida, recriavam as cenas a partir deste novo texto. A atriz relembra como foi esse processo:

Chegamos à conclusão de que o processo de criação partiria da personagem. Começamos construindo essa personagem com várias improvisações para compor o corpo, a voz, os trejeitos dessa anciã. Já com a personagem criada começamos a improvisação utilizando cada conto, para tirar a essência, o mote principal de cada conto. Aí tinha tarefa de casa, reescrever o conto de forma sucinta, trazendo até o mote de outro conto que coubesse neste primeiro. Já com ele escrito, voltava para a cena com ele decorado, novamente tornava a reescrevê-lo, aparando arestas desnecessárias, que o olhar do diretor percebia ao encená-la, ou mesmo eu como atriz percebia que não funcionava, assim seguiu-se sucessivamente por meses, até a formatação final do texto dramático e da encenação da peça. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Nesse processo coletivo de criação em teatro, a obra vai se compondo à medida em que se experimenta, errando, descobrindo acasos, dando corpo à poesia

do texto. Ainda assim, até o momento, o texto continuava a ser literário, por isso “buscamos a teatralidade que a narrativa solicitava” (PARÁ, 2021, entrevista). Assumindo uma via de construção da personagem, o grupo desenvolveu ações físicas e sensoriais, para expressar vontades e motivações interiores. Realizaram uma série de exercícios técnicos que conduzissem a modos de interpretação do ator na identificação de particularidades físicas, sociais e psicológicas para a personagem em construção, optando por técnicas psicofísicas e irradiação e dilatação, desenvolvidas por Michael Chekhov, discípulo do russo Constantin Stanislavski,<sup>9</sup> que propõe:

Mediante os exercícios psicofísicos sugeridos, o ator pode aumentar seu vigor interior, desenvolver suas aptidões para irradiar e receber, adquirir um sutil sentido de forma, enriquecer seus sentimentos de liberdade, desenvoltura, calma e beleza, vivenciar o significado do seu interior e aprender a ver as coisas e os processos em sua integridade. (CHEKHOV, 1996, p. 23).

Com base nessas técnicas, foram desenvolvidos exercícios sensoriais e físicos que permitissem a elaboração de uma personagem, com corpo e voz de uma senhora octogenária, cujas ações refletissem o passado revisitado em sua memória. A atriz apresentou elementos do sertão mineiro, de suas origens, e o diretor, do interior da Bahia. Atividades com terra e galhos secos, por exemplo, auxiliaram a descoberta do sentir a textura, o cheiro, as memórias sensoriais que pudessem compor a atmosfera das lembranças da personagem. Outro estímulo se deu na criação de ações físicas, como o gesto de coar café que se incorporou à cena: aos visitantes (público) era servido um café coado na hora; o cheiro do café envolvia os espectadores, levando-os às memórias de afeto, de magia do interior e da intimidade, compondo uma atmosfera de acolhimento e de retorno à infância. Outra ação física era comer bolinhos de feijão amassados com as mãos, memória da infância do diretor da peça de sua mãe dando-lhe bolinhos à boca (também incorporado à encenação). Em cena, a personagem idosa oferece a uma pessoa da plateia um bolinho de feijão amassado com farinha, como quem alimenta um filho.

Nesse processo de provocação da memória emotiva, os contos eram selecionados e experimentados como ações cênicas que, aliadas ao texto poético, lírico e de pujante potência estética, resultou em uma obra artística original. Ao dar vida ao texto e, ao notar a leitura da cena como experiência efêmera, a atriz endossou a capacidade de despertar a sensibilidade e a memória afetiva dos espectadores, como também de seus fazedores: “[...] tenho muito orgulho desse trabalho, muito prazer em fazê-lo, muita alegria do cruzamento entre linguagens. O processo

---

9 Constantin Stanislavski (1863 – 1938) foi um dos maiores encenadores do início do século XIX. Um dos reformadores do teatro ocidental. Desenvolveu técnicas, entre outras, de construção de personagens com base na memória emotiva e ações físicas pessoais dos atores.

todo foi muito rico, muitos aprendizados, muita admiração por nossa cultura”. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Além do texto, os demais elementos de encenação<sup>10</sup> – o figurino, adereços, cenário, trilha sonora, iluminação – traduziram o vazio da personagem, criando a estrutura de representação de sua tristeza e solidão. Foi proposto um cenário enxuto, minimalista, em que todos os elementos em cena fossem manipulados pela personagem, tornando-se um espetáculo em que o espectador pudesse ver mudanças de cenário e adereços, a cada momento, executadas pela atriz, como se observa na rubrica sobre o ambiente cênico:

A luz em crescimento vai revelando o cenário: uma reprodução minimalista de um pequeno casebre no sertão brasileiro, com painéis presos por cordas representando paredes rústicas preso nelas se encontra um velho candeeiro, uma muda de roupa e um velho chapéu; a esquerda um fogão a lenha; no centro, uma mesinha dobrável com um arranjo de flor; à esquerda e no centro dois banquinhos dobráveis de madeira; o chão coberto por uma superfície barrenta. (NHÔ GUIMARÃES, 2009, p. 3).

Considerando todos esses elementos importantes para uma encenação, os estudos de Pupo realçam a natureza do trabalho educativo em teatro, afirmando a sua complexidade, uma vez que

A atividade teatral é vista como um sistema de significação com múltiplos códigos – gestualidade, cenário, figurino, iluminação [...]. A representação é constituída por um conjunto de sistemas de signos que só adquirem significado uns em relação aos outros. (PUPO, 2005, p. 1).

Cada código foi detalhadamente discutido em diálogo entre diretor e os profissionais da área, sendo testadas e experimentadas a partir da segunda metade do processo de criação.

#### **4.3 Resultados da adaptação do texto Nhô Guimarães para o teatro**

Após narrar o processo de concepção cênica e de investigação dos elementos para a adaptação do texto para o teatro, deu-se o início à série de ensaios e treinamentos, até chegar à composição plástica da cena, quando, na data proposta, foi realizada uma apresentação para o autor do romance Aleilton Fonseca e alguns convidados. Na primeira apreciação do espetáculo, o escritor se mostrou surpreso e afirmou que não esperava que o resultado seria tão diferente do que ele imaginava, afirmando:

---

10 Com recursos próprios do grupo, foram confeccionados cenários, figurinos e adereços. A concepção do cenário e figurino ficou por conta de Hamilton Lima e cenotecnia de Haroldo Garay. A iluminação foi criada pelo diretor, com apoio Valter Bispo e operação de Leandro dos Reis e a trilha sonora foi criada e coletada por Edinilson Motta Pará e Deusi Magalhães.

Minha primeira impressão ao assistir à peça foi de um **estranhamento encantado**. Era uma outra coisa: para além das palavras havia as cenas, corpo, voz, trajes, luzes...e era a mesma história que ganhava vida e cor no palco. Foi uma sensação forte e contínua, com a qual só me acostumei depois de assistir à peça umas dez vezes. (FONSECA, 2021, entrevista).

Aleilton Fonseca, ao revelar o seu ‘estranhamento encantado’ ao assistir ao espetáculo adaptado do seu texto, reforçou a premissa de que as artes em questão – a literatura e o teatro – apresentam naturezas diferentes tanto em termos de sua linguagem, quanto em seu processo de produção até o resultado final. Isso fica nítido no trecho do escritor “Era uma outra coisa: para além das palavras havia as cenas, corpo, voz, trajes, luzes”; e era, de fato, outra arte, fruto de outra experiência, não sendo, portanto, uma mera transposição do texto para a cena; consolidava-se um produto dinâmico, flexível e efêmero. Era teatro!

O texto – um dos elementos utilizados na encenação – se transformava em cena, ou como disse o autor em entrevista “ganhava vida e cor no palco”. O lugar do estranhamento de ver um texto não apenas íntimo, mas também estar no lugar de criador que conhece o texto desde a sua gênese, causou um choque inicial, talvez por almejar uma tradução fiel do seu imaginário criado e compartilhado. Confrontava-se ali o lugar do escritor e espectador, como também do seu horizonte de expectativas e a realidade cênica recriada por outros fazedores ali representada.

Tal situação oportuniza-nos a refletir sobre a experiência estética vivida pelo autor, ao afirmar que “[...] só me acostumei depois de assistir à peça umas dez vezes”. Essas epifanias do processo de adaptação da literatura para o teatro enriquecem o entendimento a respeito do espetáculo em si e do contato direto e imediato com o espectador, não mais distante e diante de um livro impresso, mas perante um objeto móvel e ativo, que é o teatro, como destaca o autor do texto original:

Romance, filme, peça teatral – são meios estéticos para dar corpo a uma história. Cada um tem sua técnica, sua linguagem, seu formato. Ou seja, cada um tem seu modo próprio de mobilizar os elementos que compõem a história. Por isso vale a pena transpor enredo e personagens, levando-os do formato escrito para a encenação. São experiências estéticas diferentes e complementares, porque expandem os sentidos da história e comunicam suas diferentes nuances ao leitor/espectador (FONSECA, 2021, entrevista).

Com base nesse depoimento, destacamos a relevância do diálogo entre o autor do texto e o grupo de teatro – no caso, o diretor e a atriz – no ato de adaptação. Refletir sobre as nuances e os sentimentos que atravessaram a experiência estética é, sem dúvida, uma oportunidade para pensarmos a experiência em arte, em seu sentido mais pleno e vigoroso, levando-nos a uma mudança de estados de sensibilidade, ora de encantamento, pavor, revolta, estranhamento etc. No caso da adaptação de Nhô Guimarães para o teatro, ao perguntar a Aleilton Fonseca

como via a personagem de seu livro no palco, aparece novamente o sentimento de estranhamento, conforme nota-se no depoimento a seguir:

Ao ver a personagem-narradora viva no palco, tive um estranhamento. E daí começou em um processo de reconhecimento e adaptação, de modo que a personagem teatral assumiu o lugar da projeção mental que eu tinha da personagem do romance. Hoje, ao ler o romance, visualizo a personagem do teatro. (FONSECA, 2021, entrevista).

É interessante notar essa apreensão do autor que imaginou, inicialmente, uma personagem e que hoje a contempla com outros olhos impregnados pela encenação, por já ser, de fato, outra obra. Isso nos sugere que a tradução nunca é completa, e principalmente ao que tange à realização cênica a completude da obra deriva de vários fatores que é subjetivada a cada nova apresentação. Por outro lado, a personagem, ao ganhar voz, corpo e vida, é reinventada, a ponto de substituir a imagem produzida pelo escritor, sob outra tonalidade de voz, de cor, de dinâmica, enfim, de encenação: “[...] a personagem teatral assumiu o lugar da projeção mental que eu tinha da personagem do romance. Hoje, ao ler o romance, visualizo a personagem do teatro” (FONSECA, 2021, entrevista). Ele estava diante de outra obra que agregava e transformava a sua em outro resultado artístico, demonstrando o quanto o campo da experiência em artes é vasto, diversificado, versátil e precisa ser assegurado como exercício de direito à liberdade à expressão e à criação.

Não obstante o estranhamento inicial, afirmamos que o depoimento do autor, na ocasião do que chamamos de apresentação-teste, provocou uma sensação no grupo, de que o caminho estava sendo trilhado com êxito e sensibilidade, apesar do estranhamento inicial do autor. Em conversa entre Aleilton Fonseca e o *Núcleo Criaturas Cênicas*, sobre o espetáculo em construção, o escritor propôs ajustes no texto, sendo acatado prontamente, com a inserção de mais um trecho poético que teria sido, a princípio, excluído da montagem. Esse fato é lembrado pela atriz desta forma:

Ele sentiu falta de uma passagem extremamente importante e linda, que prontamente incorporamos na adaptação e que foi fundamental. A conclusão é que conseguimos fazer um belo monólogo de uma hora e vinte minutos e que as pessoas não percebiam que tinha esse tempo todo, quando perguntadas achavam que tinha apenas 45 minutos. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Segue o trecho do romance que foi incluído na peça a pedido de Aleilton Fonseca:

A natureza sabe ser bonita, e tudo isso pertence aos olhos da gente!  
Nhô Guimarães aprendia e ensinava coisas de espantar.



-Escutem, estão sentindo os barulhinhos da mata? Isso é a vida acontecendo desde que existe o mundo! A gente faz parte deste mistério mesmo sem saber os segredos!

-Tão ouvindo esta zoadá das águas deslizando nas pedras? Isso é um rio cochichando uns versos!

-Tão ouvindo as águas soltas entre os dedos das montanhas? Isso é uma canção de só existir! Há uma certa hora, no meio da noite, em que a água dorme, todas as águas dormem; no rio, na lagoa, no açude, nos brejos, nos olhos d'água e até nos grotões profundos. E quem ficar a noite inteira acordado na barranca, a de ouvir a cachoeira parar o choro e a queda, por que a água foi dormir! (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2015, p.11).

A cena foi criada após releituras e reflexões sobre o “novo” trecho, ensaiado e inserido na montagem. A atriz resalta um dos resultados do trabalho cênico da adaptação de um texto não-dramatúrgico, para o teatro, a dimensão do tempo da apresentação. O depoimento, a seguir, de Aleilton Fonseca demonstra a sua percepção sobre o trabalho de adaptação e de montagem cênica, ao endossar que:

Eu percebo que houve um cuidadoso trabalho de laboratório e de experimentação. A adaptação das personagens, das falas, do sotaque, dos gestos, dos textos – tudo isso é um processo de recriação que aproveita muito da lógica da personagem, das entrelinhas do romance, do conhecimento de suas raízes culturais. Considero que esse trabalho de pesquisa foi necessário e foi muito bem sucedido (FONSECA, 2021, entrevista).

Depois de encenada e com ajustes feitos por sugestão do autor do romance, o espetáculo participou de uma série de apresentações em teatros para públicos diversos. Foi apresentado em festivais e mostras nacionais de teatro e de feiras literárias, além da realização de rodas de conversa presenciais e transmissões online, em tempos de pandemia.<sup>11</sup> O diretor do espetáculo também apresenta o seu testemunho afirmando que:

Avalio que, ao rever a montagem e adaptação de Nhô Guimarães em outros tempos e com olhares diversos me surpreendeu, principalmente pelo fato de que nesta pesquisa eu mesmo ter sido um dos principais sujeitos da adaptação. Isso levou-me a rememorar e analisar o meu fazer teatral. (PARÁ, 2021, entrevista).

---

11 Nhô Guimarães foi a uma das montagens vencedoras do Programa BNB Cultural/2008. No ano seguinte esteve em cartaz no Teatro do SESI-Rio Vermelho por dois meses, agosto e setembro. Ainda em 2009 excursionou para as cidades do sertão da Bahia: Uauá, Senhor do Bonfim, Canudos, Euclides da Cunha, Feira de Santana e Conceição do Coité. Em 2010 o Núcleo Criaturas Cênicas realizou o projeto Mostra de Repertório: 3 x Criaturas Cênicas, vencedor do Prêmio Funarte Myriam Muniz 2008, que consistiu na apresentação das peças: *Escorial*; *A Pedra do Meio Dia ou Artur e Isadora* e *Nhô Guimarães*, nos meses de abril e maio em diversos teatros em Salvador. Em 2011, foi convidado para participar da Feira Literária da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Em 2015, do II Festival Itinerante de Teatro Latino-americano ÂMBAR – FITLÂ. Em março de 2021, durante a pandemia do Corona vírus, Aleilton Fonseca, Deusi Magalhães e Edilson Motta Para participaram de uma *live* falando sobre a adaptação teatral de *Nhô Guimarães*, um dos eventos do Festival SSA Adapta!.

Para a atriz, Deusi Magalhães, a experiência de adaptar o texto é colocada da seguinte forma:

Conseguimos levar a literatura para os palcos de forma muito digna, trazendo toda beleza desse romance. Cada apresentação foi muito gratificante, as pessoas emocionadas e encantadas com a mítica, a riqueza, a beleza do nosso sertão. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Por fim, os depoimentos coletados por meio de entrevistas endossam a satisfação e o êxito de criação do espetáculo, emocionando espectadores na encenação, pela sua beleza, ritmo e tom poético do texto e da ambientação cênica.

## 5 Considerações finais

Concluimos essa escrita reiterando o pensamento referente à importância do processo de adaptação de uma linguagem artística em outra como um ato necessário à criação em artes. Adaptar não é apropriar-se de determinada obra, tampouco simplesmente discorrer com ela. Não é tributar essa obra como fato absoluto, uma obra final, mas abrir campos dialógicos a novas criações, colocando-a em circulação, em contato direto com o público, expandindo-a. Adaptar é, também, um ato cercado de emaranhados e um ato essencialmente criativo.

Os depoimentos obtidos por meio de entrevistas salientam que a experiência de adaptação de uma linguagem artística para outra é um ato criativo em si mesmo, já é, em si, outra obra de arte. Considerando tal consigna e mediante a análise de todo o processo cênico, por meio das verbalizações do autor do texto, da atriz e do diretor do espetáculo, sistematizamos algumas reflexões produzidas na investigação: a) a natureza de um processo de adaptação cênica exige a composição dos elementos próprios da outra linguagem a ser adaptada; no nosso caso, o teatro; b) os sentimentos de expectativas: encanto *versus* estranhamento durante a recriação do autor levam-nos a compreender que o espetáculo encenado não é uma mera tradução de linguagem, mas uma reconstrução autônoma e criativa; c) a ampliação das fronteiras artísticas como base para novas criações.

O texto, na cena, está condicionado aos elementos teatrais, como a interpretação do ator, iluminação, cênica, cenário, figurino, sonoplastia e não somente a signos literários. Nota-se que esse texto já não é um produto da literatura, uma vez que a sua encenação envolve uma ressignificação semiótica e o surgimento de um novo produto artístico: A peça teatral Nhô Guimarães. Esperamos que o presente texto contribua para provocar reflexões e estimular ideias, ações e projetos de pesquisadores e criadores do teatro e da literatura que desejem abrir o diálogo com uma obra artística já consolidada.

# **NHÔ GUIMARÃES: REFLECTIONS ABOUT THE ADAPTATION PROCESS FROM LITERATURE TO THEATRE**

**Abstract:** Reflecting about the literary text adaptation process to a theatrical work is the article primary scope, through the creative trajectory reconstitution of the Nhô Guimarães text, written by Aleilton Fonseca, an author from Bahia, to theatrical montage by the Núcleo Criaturas Cênicas, a theatre group from the city of Salvador, at Bahia. For that, the investigation assumes the qualitative research as a methodological horizon, focusing on the subject's subjectivities, starting from the listening of the main professionals involved in the adaptation: the novel's author and the play's actress and director. Some interviews partial results reveal that the experience of adapting from an artistic language to another is a creative act in itself and an another work of art, empirically demonstrating. The text aims to provoke reflection and ideas and stimulate actions and projects by researchers and theatre and literature creators who wish to open a dialogue between an already constructed work, creating another.

**Keywords:** Literature; Theatre; Adaptation.

## **Referências**

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

BERRETINNI, Célia. *Samuel Beckett: Um Escritor Plural*. São Paulo. Perspectiva, 2004.

CANDA, Cilene Nascimento. *Ensino de teatro: fundamentos e didática*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. 5ª ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2011.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2006.

HELDER, Santos Rocha e DIAS, Márcio Roberto Soares. *A Vingança do Sertanejo no Romance Nhô Guimarães de Aleilton Fonseca*. Fólio: Revista de Letras, v. 1, n 4, jan/jun, 2012. Acesso em: 05 de junho de 2021. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/236653352>

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a Implosão da Cena: Poética Teatral e Estratégias de Encenação*. São Paulo/Salvador. Editora Perspectiva/PPGAC, 2013.

OLIVEIRA, J. M. de. *Do íntimo ao público: adaptação de textos não dramáticos para o teatro*. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2012. Disponível em: [http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2925/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O\\_%c3%8dntimoP%c3%bablicoAdapta%c3%a7%c3%a3o.pdf](http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2925/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_%c3%8dntimoP%c3%bablicoAdapta%c3%a7%c3%a3o.pdf) Acesso em 12 de janeiro de 2021.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Fragmentos de um Discurso Absurdo: diálogo Entre Esperando Godot, de Samuel Beckett, e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*. Londrina, 2005. Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras (dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000110055> Acesso em 16 de maio de 2021.

SANTOS, Adna Evangelista Couto dos. *O Processo criativo de Aleilton Fonseca em Nhô Guimarães: Edição Genética e Estudo Crítico*. Salvador. 2018. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (tese de doutorado), Universidade Federal da Bahia (UFBA). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28683> Acesso em 10 de junho de 2021.

SANTOS, Adna Evangelista Couto dos Santos; LA REGINA, Silvia. *Nhô Guimarães, de Aleilton Fonseca: A Gênese, o Texto Literário e a Memória*. In: Anais do XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Universidade Estácio de Sá, 2014. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xviii\\_cnlf/completo/Nh%C3%B4%20Guimar%C3%A3es%20-%20ADNA.pdf](http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf/completo/Nh%C3%B4%20Guimar%C3%A3es%20-%20ADNA.pdf) Acesso em 13 de abril de 2021.

SANTOS, Gláucio Machado. *Iniciação a Direção Teatral: Sugestões Práticas e Aspectos Teóricos*. São Paulo. Hucitec Editora, 2019.

Recebido em 20 de outubro de 2021

Aprovado em 10 de dezembro de 2021

# A LITERATURA FORA DE SI: ESCRIVIVÊNCIAS, VOZES E CORPOS POTENTES DE MULHERES NEGRAS EM BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA, DE LUEDJI LUNA

Hanaliza Ferreira da Silva<sup>1</sup>

Ivana Teixeira Figueiredo Gund<sup>2</sup>

Manuela Santos Dias<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), da poeta, cantora e compositora baiana Luedji Luna. O objetivo é discutir as intersecções entre essa obra e outras linguagens, formas artísticas e midiáticas, em especial, por intermédio do contato entre poesia, música, performance e videoclipe, a fim de destacar a face contemporânea da arte construída em diálogos e expansões que promovem a dilatação de suas estruturas, linguagens e fronteiras. Além disso, destaca-se a importância dessa obra artística como um instrumento de reflexão sobre questões étnico-raciais, com maior ênfase, na valorização das identidades negras e no combate ao racismo. A escolha da artista para esse árduo caminho de luta é pela afetividade: o amor como ato de resistência e superação das dores sofridas pelas pessoas negras dentro de uma sociedade racista como é a nossa. Para a análise, optou-se por realizar três recortes intertextuais dentro do álbum visual: I) a canção *Ain't got no*, de Nina Simone; II) o poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, de Conceição Evaristo; III) e o poema *Quase*, de Tatiana Nascimento. Três obras a serem percebidas pela perspectiva intermediária que Luedji Luna nos apresenta. Para as discussões propostas, utilizamos alguns conceitos basilares, como *intermedialidade* (CLÜVER, 2007) e (JUSTINO, 2015); *escrevivência* (EVARISTO, 2020) e *inespecificidade da arte* (GARRAMUÑO, 2014).

alguns conceitos basilares, como *intermedialidade* (CLÜVER, 2007) e (JUSTINO, 2015); *escrevivência* (EVARISTO, 2020) e *inespecificidade da arte* (GARRAMUÑO, 2014).

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; Luedji Luna; Álbum visual; Intermedialidade.

*Se o desamor é a ordem do dia no mundo contemporâneo, falar de amor pode ser revolucionário.*

Silvana Silva

1 Mestranda do Programa de Mestrado em Letras – PPGL – UNEB. Graduada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas – UNEB. E-mail: hanalizafs@gmail.com

2 Doutora em Estudos Literários – UFMG. Mestre em Teoria da Literatura – UFJF. Docente da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: ivanatfgund@gmail.com

3 Mestranda do Programa de Mestrado em Letras – PPGL – UNEB. Graduada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas – UNEB. E-mail:

## **1 Entrando em cena: mulheres negras em evidência**

A concepção de arte intrínseca às normativas de autonomia e hierarquia é reformulada no contemporâneo. Nele, estruturas, suportes e técnicas, antes pensados como elementos classificadores, partilham movimentos no campo artístico apoiados em desconstruções de formas e de linguagens, o que promove não apenas o rompimento de fronteiras e especificidades de cada arte, mas, sobretudo, abre espaço para a amplificação das potencialidades, dos diálogos entre artes e também entre suportes midiáticos. Nessa arte construída de forma multissemiótica, há possibilidades de um entrecruzar-se de letra, performance, poética, música, cores, materiais e ambientes diversos. Antônio Andrade et. al (2018) afirmam que “na arte atual a forma se dá de modo aberto a partir de encontros fortuitos, de interações dinâmicas” (ANDRADE et al, 2018, p.129). Como parte desse hibridismo, constatamos os diálogos que vêm sendo construídos entre o campo literário e outros meios de manifestação da arte.

No que diz respeito à literatura, essa discussão, em certos aspectos, não pode ser considerada como novidade. O flerte entre a literatura e a música, por exemplo, não é de hoje. Sabe-se que, desde os primeiros registros de composição verbal, a expressão rítmica sempre participou por meio da seleção de palavras com efeitos sonoros que se combinam ou pelo uso de instrumentos musicais no ato performático de declamar os textos. Contudo, observa-se que, em função da popularização das tecnologias digitais, as possibilidades de diálogos entre as linguagens artísticas se ampliaram sobremaneira. Nessa perspectiva, o conceito de intermedialidade é importante à discussão que aqui se propõe, uma vez que dialoga com as tendências contemporâneas que fundem palavra poética escrita, performada e musicada. De acordo com Claus Clüver a palavra intermedialidade “é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de arte” (CLÜVER, 2007, p. 9). Clüver destaca que, por “intermedialidade”, podemos compreender “todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 09), ao passo que afirma ainda o rompimento da antiga solidez das artes. O conceito de mídia, para Clüver, amplia-se e pode ser pensado como algo que transmite um signo ou uma combinação de signos. Clüver (2007) sugere uma nova abordagem que inclua as diversas formas e linguagens das manifestações artísticas dentro do conceito “mídia”.

Esse potente diálogo proposto pela intermedialidade com mais frequência se dá na arte contemporânea, por seu caráter fluido e inespecífico (GARRAMUÑO, 2014), que se desconstrói para se misturar em formas diversas e que também podem estar em diferentes suportes midiáticos. Nessa arte contemporânea, mídias audiovisuais como o cinema e a fotografia mesclam-se à apresentação do poema, da música e da dança. A literatura, nessas partilhas artísticas, não se diminui, mas ganha som, movimento, gestos, cores, expressões. Fundem-se mídias e linguagens, nascem novos gêneros.



O álbum visual, por exemplo, é um produto artístico relativamente novo, que vem registrando sua assinatura no cenário da música nacional e internacional. A fusão, combinação, transposição e as múltiplas relações possíveis entre as mídias possibilitam uma experiência ímpar que coloca em jogo a capacidade de ouvir, ver, sentir e criar possíveis narrativas entre as canções. A ideia de conectar imagem, som, movimento e linguagem corporal transfigura-se em novas possibilidades de leituras, experienciadas pelos leitores/ouvintes a partir da ativação e da conexão de estímulos visuais e sensoriais. Para tratar desse assunto, escolhemos como *corpus* desse trabalho o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), da poeta, cantora e compositora baiana Luedji Luna (1987).

O trabalho de Luedji Luna destaca-se no cenário artístico atual por lançar mão da intersecção de novos meios e suportes, desestabilizando estruturas fechadas em si e hierárquicas. Graduada em Direito pela União Metropolitana de Educação e Cultura – UNIME (2012), a artista optou por não atuar nos contextos de sua formação acadêmica. Investe então em sua carreira musical e inicia aulas de canto na Escola Baiana de Canto Popular. Em 2017, lança o seu primeiro álbum: *Um corpo no mundo*. Esse trabalho foi integrado por músicas que repercutiram em sucesso como *Asas*, *Dentro ali*, *Banho de folhas* e a faixa que dá título ao álbum.

O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* foi produzido pela cineasta Joyce Prado, jornalista formada em rádio e TV pela Universidade de Belas Artes de São Paulo. O álbum propõe um mergulho íntimo nos universos múltiplos de mulheres negras. A experiência rítmica e visual, que mistura elementos sofisticados do jazz e estilos africanos contemporâneos aos sons do vento, do mar, vozes da cidade no carnaval, barulho da porta que se fecha, choro e riso, imprime sensibilidade, maturidade e uma estética ímpar desse produto que se destaca no cenário musical.

*Bom mesmo é estar debaixo d'água* é construído pela poética de Luedji Luna a partir de suas performances e letras musicais em partilha com outros artistas, como Lande Onawale, Ravi Landin, François Muleka e Cidinha da Silva. A arte da cantora realiza releituras de canções e poemas de influentes vozes de mulheres negras que foram e são ativas na luta pelos direitos civis dos negros, em momentos anteriores e atuais. Nesse álbum visual, Nina Simone, Sojourner Truth, Conceição Evaristo e Tatiana Nascimento percorrem a poética intertextual de Luedji Luna, intensificando a sua proposta de reflexão sobre as vozes e os corpos negros ali-cercados em temas como solidão, raiva, cura e amor.

Para tratar de tal recorte temático, este trabalho se apoia nas reflexões que pensam a literatura contemporânea em face de conceitos como o de *intermedialidade* (CLÜVER, 2007) e (JUSTINO, 2015), e de *inespecificidade da arte* (GARRAMUÑO, 2014). As discussões aqui levantadas pretendem dialogar com as características do álbum visual, percebendo a composição heterogênea e a intersecção de vozes que Luedji Luna nos apresenta em seu segundo álbum. Considerou-se importante a este percurso, construí-lo à luz do conceito de *escrevivência* (EVARISTO, 2020).

Buscamos perceber como os corpos e vozes negros participam dessa literatura contemporânea a partir de suas subjetividades e experiências individuais e coletivas.

Optou-se por realizar três recortes intertextuais dentro do álbum visual que perpassam as vozes de: I) Nina Simone; II) Conceição Evaristo e III) Tatiana Nascimento. O primeiro recorte é feito na canção *Ain't got no*, de Nina Simone, interpretada por Luedji Luna. O segundo recorte é feito na interpretação de Conceição Evaristo em seu poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*. E por último vem à abordagem o poema *Quase*, de Tatiana Nascimento.

## **2 A arte de Luedji Luna: transas e trânsitos entre mídias no contemporâneo**

A arte contemporânea vive um fértil momento de produções que questionam e estimulam o fazer artístico em múltiplos campos. Observa-se que o trânsito entre as linguagens ou expressões estéticas é uma demanda constatada pelos críticos como fenômeno capaz de captar a aura dos tempos atuais. A literatura, como arte da palavra, não se limita hoje aos espaços restritos das letras nem ao suporte estático do papel, uma vez que se expande para novos meios e suportes que comportam os interesses e anseios do agora.

O álbum visual exemplifica bem o anseio atual de integração e diálogos entre as artes, por meio de linguagens que se unem e conectam emoções e universos distintos, constituindo uma nova sensação artística. De acordo com Cara Harisson (2014): “O álbum visual é um meio híbrido entre videoclipe e cinema; como o videoclipe, ele promove um álbum musical, e como o filme, é concebido como uma obra artística.” (HARRISON, 2014, p.17).

O crescimento e interesse pela produção e consumo desse formato, se popularizou com o lançamento de *Lemonade* (2016), da cantora negra norte-americana Beyoncé, que movimentou as estruturas sociais com debates como infidelidade, autoconhecimento, empoderamento feminino, papéis de gênero, violência policial e racismo.

Observa-se que as propostas que comportam as ideias de intermedialidade visam discutir os trânsitos entre literatura, música, dança, pintura, fotografia, cinema, arquitetura, escultura e outras artes, com intuito de destacar a relevância de seus suportes, bem como instalar todas as linguagens literárias em condição isonômica, sem separação pautada em valores hierárquicos. Luciano Barbosa Justino percebe que esses movimentos entre diferentes materiais produzem encontros, cruzam fronteiras, de modo que “A intermedialidade retira a literatura do especificamente literário, traz a literatura para viver-com, para assumir-se como necessariamente múltipla, tendo muito pouco de literatura, ou sendo a própria literatura apenas uma parte” (JUSTINO, 2015, p. 33).

O contemporâneo sugere maneiras de ser e estar no mundo que pedem diálogos e expansões em vários sentidos, tanto artísticos, quanto éticos. É importante perceber como os movimentos que surgem nas artes são capazes de capturar as vivências, bem como as complexidades dos acontecimentos e os aspectos sociais que solicitam reflexão e posicionamento político.

Seguindo uma tendência contemporânea – própria, sobretudo, dos grupos sociais que, historicamente, foram excluídos do processo de aquisição da plena cidadania e da garantia dos direitos –, que é a tendência de olhar o mundo e perceber que todos estão conectados em uma grande rede e que os desequilíbrios vivenciados são responsabilidade de todos, outros artistas usam suas artes, suas vozes, influências e visibilidade para discutir temas de relevância social. Dentre eles, pode-se incluir a obra artística da baiana Luedji Luna.

Em *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, lançado no auge da pandemia do COVID-19, Luedji Luna apresenta um tema urgente e necessário, “o amor preto”, como definem alguns militantes do Movimento Negro. O termo faz referência aos afetos que as pessoas negras nutrem por si e pelos semelhantes, como forma de resistência. A reflexão que a artista propõe é olhar o mundo e perceber o quanto o racismo impacta no genocídio da população negra, bem como, na maneira como os negros se percebem e se encontram com os outros.

Por essa perspectiva, o racismo é um mecanismo de controle sobre o desejo e as ações do outro, é um *dispositivo* de morte que mutila e anula a existência humana. Sobre o conceito de *dispositivo*, Giorgio Agamben apresenta, inicialmente, o termo por intermédio do pensamento de Michel Foucault e, posteriormente, afirma: “[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Como um dos elementos formadores de nossa cultura e da nossa história, o racismo sustenta-se dentro dos domínios de um poder que ordena, controla, estabelece e mantém valores. Um poder que é indulgente com determinados humanos socialmente privilegiados – em sua maioria, pessoas de pele mais clara –, ao mesmo tempo em que os enquadra nos padrões econômicos, normas e comportamentos consoante ao que é conveniente a esse poder; por outro lado, para a população das classes menos prestigiadas socialmente – constituída, sobretudo, por negros e negras –, cabem as consequências do *racismo estrutural* – conceito cunhado por Silvio Luiz de Almeida (2019) –, que engendra a desigualdade racial e social, a desvalorização dos negros por sua característica étnico-cultural e também do legado cultural produzido por eles. O racismo, considerado crime no Brasil, é arma que produz violência, relega os seres humanos à marginalização, ao silenciamento, ao medo, à morte.

Luedji Luna, com sua arte, de maneira sutil e inteligente, propõe pensar que o amor é o caminho para superar diversas e profundas dores. Para a artista, o amor

permite se reconectar com a essência do ser e construir uma sociedade gentil para todas as pessoas, da forma como são e se compreendem, sem ter que experimentar formas de violências que limitam a experiência humana. O caminho que a artista sugere para desarmar esses dispositivos é o do amor próprio, a fim de que este se expanda e chegue aos que estão ao seu redor. Portanto, trazer, em uma construção artística, o amor como ato de resistência e enfrentamento das consequências do racismo parece ser uma atitude de coragem frente às dores diárias enfrentadas pelas pessoas negras: onde se quer violência, opta-se por consciência e destemor, mas também por afetividade.

Falar sobre um sentimento tão puro e nobre é um assunto caro para as pessoas pretas, principalmente, para mulheres, que desde a primeira infância experienciam situações de desamor, rejeição e violências com questões de profundo sofrimento, como são exemplos o colorismo, a palmitagem, a solidão da mulher negra, a imposição de padrões estéticos que desqualificam os traços identitários negros e estipulam modelos de beleza dentro dos padrões hegemônicos excludentes, entre outros temas relevantes nas discussões propostas pelo Movimento Negro.

bell hooks (2021)<sup>4</sup> discute o tema do amor por intermédio de diversas perspectivas e deixa evidente que esse sentimento é uma necessidade humana que amplia e potencializa a existência em vários aspectos. hooks destaca que: “Quando podemos nos ver como realmente somos, e nos aceitamos, construímos os fundamentos necessários para o amor próprio” (HOOKS, 2021, p. 83). A autora chama a atenção para uma questão muito séria: a ideia que as pessoas criam sobre o amor pode apresentar equívocos, principalmente, quando se vivencia o sentimento a partir de relações violentas ainda na infância, visto que os pais são os primeiros que apresentam a vivência amorosa aos filhos. Ela reforça que: “Nós não nascemos sabendo como amar alguém, quer se trate de nós mesmos ou outra pessoa.” (HOOKS, 2021, p. 83). Por isso é imprescindível aprender amar de forma que garanta experiências positivas e construtivas:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (HOOKS, 2006, p. 194)

É importante também construir uma imagem positiva sobre as mulheres negras. Estas tiveram seus corpos marcados e controlados pelo poder colonizador, que estereotipou, esterilizou, objetificou e reduziu a figura da mulher negra à inferioridade.

4 O nome bell hooks é aqui escrito com letra minúscula em consonância com o desejo dessa autora, ao destacar que as discussões étnico-raciais propostas por ela são mais relevantes que a autoria.

Evidenciar o protagonismo negro de maneira positiva, por meio das artes, devolve a humanidade aos corpos que foram rejeitados e lidos como escória. Essa mudança na construção das imagens de mulheres negras, na qual se elege destacar pontos contrastantes, diferenciação da perspectiva, postura crítica frente aos discursos, corrobora o pensamento do filósofo Jacques Derrida (2014), quando propõe que a humanidade precisa transgredir para transformar, ou seja, ir além do que está posto e entrever novas possibilidades a partir do que já se conhece, sem negar o que se sabe, mas propor novidade, a fim de que novos discursos sejam ouvidos, além das perspectivas autoritárias, violentas, hegemônicas e dominantes. Michel Foucault vai de acordo a esse pensamento de Derrida, ao afirmar que “a transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem” (FOUCAULT, 2006, p. 32). Para Foucault, a transgressão – ação de estar no e ser limite –, concomitantemente desestabiliza o que foi anteriormente assentado em pilares histórico-culturais (por exemplo, como é, culturalmente, o racismo) e, por outro lado, propõe um movimento, abre caminhos pelos quais se pode repensar nossos modos de percepção sobre a vida e sobre os seres.

São grandes desafios da contemporaneidade: vislumbrar o não dito, recriar realidades deformadas e validar discursos silenciados. Para tanto, uma senda possível é a arte, pois ela amplia a lente e a dimensão da visão humana, além de sensibilizar por meio de recursos multissensoriais. Por isso, torna-se indispensável para a coletividade acessar produtos artísticos que discutam temas urgentes e necessários, como a falta de amor, que gera destruição, raiva, medo e aversão às diferenças. Cabe destacar que ao falar sobre um assunto tão caro para as mulheres negras – a capacidade de construir o amor próprio e o amor pelo outro –, cria-se um novo imaginário que estabelece valores iguais para todos os seres; uma força que, aos poucos e, sobretudo, respeitando as diferenças que tornam únicas cada pessoa em suas especificidades, pode ser capaz de produzir uma sociedade equânime.

Essa arte contemporânea, multissemiótica e transgressora em sentidos vários, mostra-se em estruturas, suportes e linguagens tão diversos, que nem sempre é possível definir limites entre as artes – aspecto que pode ser compreendido não como um problema a ser resolvido, mas como objetivo, proposta estética, constituição da arte contemporânea. Florencia Garramuño, (2014) discute a inespecificidade dessa arte e sua condição de pertencer e dialogar com universos que transitam e transam entre si.

Esses movimentos artísticos contemporâneos conversam diretamente com uma recepção da arte composta por pessoas introduzidas em um universo virtual de informações múltiplas e simultâneas. Grande parte dessas pessoas utiliza e consegue compreender suportes distintos e linguagens diferentes em um único instante. Essa arte, então, é capaz de se aproximar dos seres que a experimentam, pois, a maneira como a sociedade produz e recebe arte reflete a existência humana e os elementos que compõem essa arte se materializam pela força da ação,



do desejo e da intenção que se coloca nela. Mais que flertar com a vida comum, a arte contemporânea engendra uma relação profunda entre realidade e ficção. Amalgamando-as, possibilita-se um olhar crítico, a reflexão, a autonomia de pensamento para entender o contexto, os discursos, as coisas que nos cercam. Sobre isso, Wander Melo Miranda afirma que: “A realidade é construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. Uma realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação: tecido de imagens e palavras em diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito (MIRANDA, 2014, p.137). As realidades, percebidas não como única verdade, mas em sua condição plural, mostram-se em suas camadas de subjetividades e relatividades e inserem-se na arte com força de matéria-prima.

Por esse prisma, algumas artes hoje querem acompanhar o espírito da atualidade e promover experiências pungentes, capazes de comunicar outros discursos e tensionar o que vem sendo lido como verdade absoluta há algum tempo, sem abandonar os saberes que aqui chegaram, mas atualizar as maneiras de existir no momento. Um exemplo dessa forma artística que mistura poesia, música, performance, técnicas de cinema e de videoclipe é o álbum visual de Luedji Luna – *Bom mesmo é estar debaixo d’água* –, que será nosso objeto de análise.

## **2.1 *Escrevivências*: produções artísticas dos corpos femininos negros**

Luedji Luna (1987) compositora e cantora baiana, carrega a realzeza e a lua no nome. Nasceu no Cabula e cresceu em Brotas, bairros de Salvador (BA).

Em um *podcast* produzido pelo *site* Brasil de Fato (2020), a artista comenta que seus pais Orlando e Adelaide, historiador e economista, militantes do Movimento Negro, sempre tiveram a preocupação em evidenciar a necessidade de manter um posicionamento político, crítico e consciente, pautado no combate ao racismo e na luta por equidade racial, como reforça a cantora: “Eu era uma arma de guerra, de uma geração de filhos da militância que preparou seus filhos para tomar espaços de poder e romper com as barreiras do racismo” (LUNA, 2020). Ainda nessa entrevista, Luedji Luna destaca que a escrita a salvou durante a adolescência, período no qual vivenciou o racismo, como afirma: “[...] Eu era uma das poucas negras no lugar onde morava, no meu bairro, no colégio em que eu frequentava. E essa é uma história de muita solidão” (LUNA, 2020). A artista revela que, nesse período, a literatura tornou-se seu refúgio, lugar seguro, por meio do qual ela poderia experimentar toda sua potência, tanto como leitora quanto escritora de sua poesia-menina com alma de mulher.

A produção artística de Luedji Luna é amalgamada também às suas vivências, à sua inserção em um mundo racista. A arte de (con)fundir escrita e vivência ampliada e debatida pelo conceito de *Escrevivência* (EVARISTO, 2020) reflete sua obra: “É impossível ter a nossa arte, a nossa escrita, a nossa produção intelectual, não atravessada pela experiência individual e coletiva ao mesmo tempo” (LUNA, 2021).



Em 2021, a escritora e pesquisadora negra Mel Adún, uma das editoras da *Ogum's Toques Negros*, convidou Luedji Luna para participar da coletânea *Quilombellas Amefricanas Vol. 2*, composta por potentes vozes de mulheres negras. Segundo a cantora, “Foi uma oportunidade de rememorar minha experiência com a literatura” (LUNA, 2021), vivência que, de acordo com a artista, garante base e solidez para sua poética.

## **2.2 Bom mesmo é estar debaixo d'água: “o amor é uma demanda”**

Lançado no ano de 2020, o álbum visual de Luedji Luna, *Bom mesmo é estar debaixo d'água* foi produzido na capital do Quênia, Nairóbi, localizada na África Oriental.

Durante a passagem das faixas observa-se a mudança dos cenários que se desdobram no Brasil, mais especificamente em São Paulo e em Salvador, capital da Bahia. As vozes, bem como os corpos das múltiplas existências de mulheres negras, se inscrevem nas narrativas e conduzem o leitor e o ouvinte a participarem da grande celebração e da reflexão sobre os afetos. Luedji Luna destaca que: “A água é um elemento ligado às emoções e a Oxum. O álbum visual carrega referências sobre minha religião e meu entendimento enquanto mulher negra. *Bom mesmo é estar debaixo d'água* é uma reflexão sobre afetividade de mulheres negras.” (LUNA, 2020, s/p.)

Em 2021, Luedji Luna concorreu à 22ª edição do Grammy Latino, na categoria *Melhor Álbum de Música Popular Brasileira* com *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* (2020). A artista afirmou que “ir para o Grammy com este trabalho específico é muito simbólico.” (LUNA, 2021). A obra indicada à premiação tem em sua estrutura, narrativas afetivas que firmam diálogo com um corpo feminino negro que merece experimentar o amor, resignificando as incumbências desses corpos nos estigmas de solidão e objetificação: “O racismo destituiu a nossa humanidade nesse sentido também. Se você tem um corpo demonizado, coisificado e animalizado, esse corpo não é digno de amor. A proposta é reconstituir esse sentimento, trazê-lo para perto, contar as nossas histórias a partir do nosso olhar” (LUNA, 2021, s/p).

O álbum é iniciado com um mergulho suave em águas cristalinas, com o toque do coração que pulsa em sintonia percussiva, ao som do poema “Uanga”, de Lande Onawale, poeta baiano, militante do movimento que publicou obras como: *O Vento* (2003), *Kalunga – poemas de um mar sem fim/poems of an infinite sea. Negro* (2011), *Sete – diásporas íntimas* (2011).

Na sequência, em perspectiva *voyeurista*, a câmera captura cada detalhe do corpo de Luedji Luna, que performa na praia ao som do mar, do vento e da música “Tirania”, composta por ela e Ravi Landin. O vestido vermelho leve que flutua ao toque do vento e o sol que ilumina sua pele preta, lábios grossos, olhos rasgados e cabelos crespos, conversam com a descrição dos seus traços ressaltados pela letra da canção.

Após a câmera fazer o movimento de travessia da Calunga Grande, sugerindo referência às diásporas africanas, a cantora surge ao som de *Chororô*, composta em parceria com François Muleka, no carnaval de Salvador, provavelmente no Pelourinho, como sugerem as imagens. O cenário urbano e noturno revela frases, pichações e arquitetura local que contrasta com a solidão evidenciada pela cantora, ao passear pelo carnaval só em meio à multidão.

Em diálogo com a temática, inicia a interpretação da canção *Ain't got no* (1968), que ficou conhecida na voz de Nina Simone. Luedji continua transitando pela cidade do carnaval, entra em casa, tranca a porta, sente o vazio e chora e logo a voz doce, suave, ancestral e potente, de Conceição Evaristo invade a cena e fortalece a personagem que transforma o choro em riso e gozo ao som do poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*.

Intitulada *Ain't I a woman?*, composta por Luedji Luna e Ravi Landin, a canção referencia o discurso de Sojourner Truth, pronunciado em 1851, por ocasião da *Convenção dos Direitos da Mulher*, em Ohio, nos Estados Unidos, que questiona seu direito e validação de fala nos movimentos de busca da emancipação feminina, que inicialmente priorizava mulheres brancas. A letra da música ressalta a reação e revolta da mulher negra diante do racismo, desamor e rejeição e protagoniza revolta e busca por justiça, performando a figura da Pomba Gira, entidade espiritual da Umbanda e do Candomblé, que representa força e os instintos femininos ao extremo, que induz ação com força e convicção.

Composta em parceria com Cidinha da Silva, escritora negra mineira, a canção *Lençóis* demonstra a superação da raiva e outros sentimentos que a impediam de vivenciar o amor em sua plenitude e apresenta o senso de coletividade como alternativa para cura e experiência positiva de contato com os outros. “Eu não me sinto só na imensidão do céu”, trecho da canção, remete-nos à superação da solidão que aparece em cenas anteriores do álbum.

Em *Quase*, da poeta Tatiana Nascimento, a conexão, a ancestralidade e a potência das mulheres negras que cultivaram e multiplicaram saberes ao longo do tempo se evidencia e ilustra a importância das múltiplas vozes e corpos se entrelaçarem para construir juntas um novo presente.

Em *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, última canção e título do álbum, a narrativa segue fluida, rumo aos mares desconhecidos, por meio do mergulho que sugere o movimento cíclico da existência humana ao começar e encerrar a produção no mar.

### **2.3 Corpos e vozes pungentes: portais de ancestralidade e sabedoria**

A ideia de escrivência, apresentada por Conceição Evaristo (2020) “se inicia na imagem da Mãe Preta que contava histórias para ninar os filhos de seus senhores” (EVARISTO, 2020, p. 30) e de acordo com a autora, a sua escrita assume um compromisso ético, de “borrar” ou ressignificar narrativas que foram instituídas

a partir do olhar colonizador, a fim de promover novos pontos de vista, fundados nas perspectivas dos povos que foram escravizados e silenciados, como destaca a autora: “E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 30). Sua voz potente se ergue e traz consigo outras enunciações que foram sufocadas, bem como, discursos subalternizados e inferiorizados pelos colonizadores, como destaca:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020 p. 30)

Sem acesso à escrita, em função do sistema escravocrata, que anulou essa possibilidade para os negros no Brasil, a oralidade foi e ainda é um meio pelo qual a sabedoria ancestral se desloca no tempo, nos corpos que vivenciam e experimentam essas forças. No intuito de destacar e fazer valer o poder da fala na escrita, Evaristo (2020) evidencia: “Nos apropriamos da escrita sem esquecer a pujança da oralidade” (EVARISTO, 2020, p.31) A estética escolhida pela escritora preserva a expressão original de enunciação dos discursos em sua escrita e ratifica, em ação performática, a potência da ancestralidade.

Esse seria, assim, o grande compromisso ético pensado para o conceito de escrevivência: produzir, por intermédio da voz, do pensamento e das mãos negras, narrativas capazes de ressignificar identidades e apagar os estereótipos criados. Aqui, interessa-nos, sobretudo, pensar que esse é o mesmo compromisso assumido na produção artística do álbum visual de Luedji Luna: ser instrumento de reflexão histórico-social que se coloca a contrapelo do discurso hegemônico e constrói outros possíveis sentidos para as identidades negras representadas e valorizadas por essa obra de arte, de forma especial, as identidades das mulheres negras.

As escrevivências apresentadas no álbum visual de Luedji Luna enaltecem subjetividades que foram e ainda são negadas ou vistas como inferiores e incapazes de assumir protagonismo ou destaque na sociedade. Nesse sentido, a artista evidencia o poder da palavra falada e do corpo negro como mídia, que transporta memória, ancestralidade e conhecimento. Exemplo disso é a presença da música *Ain't got no, I Got Life* (1968), composta por Galt MacDermot, Gerome Ragni e James Rado, que se popularizou na consagrada voz de Nina Simone, ativista, cantora e compositora norte-americana. Na letra, ouve-se a voz negra que denuncia a condição de exclusão social dos negros, vivendo à margem dos direitos sociais, sem o acesso aos bens materiais – como sapatos, cama, casacos, dinheiro –, aos bens simbólicos – família, reconhecimento, educação –; ao mesmo tempo em que, na ausência de tudo, diante da tentativa de um poder que deseja reduzir os negros

ao nada social, a voz canta que tem, sobretudo, a si: sua pele, cabelos, boca, nariz, pensamento, identidade, liberdade. E isso é o que lhe permite ser resistência.

O álbum visual apresenta outras cenas impactantes, como a que aparece Luedji Luna transitando pelo carnaval de Salvador (BA), Em sua solidão chega em casa, tranca a porta e cai no choro. Contudo, a força de suas ações avança, quando a água cai pela torneira e lava seu rosto, ao som de *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, de Conceição Evaristo, simbolizando a libertação ou alforria e suscitando o sentimento e desejo de justiça, por tudo que lhe fora feito até o momento. Sua feição muda, e em choro e riso ela performa o gozo da existência e segue em busca de justiça. A expansão dessas artes – poética, performática e musical – se vê concretizada no corpo de Luedji Luna que se mostra na força de seu olhar e dos seus gestos, deixando perceber que a relação intermediária, estabelecida nos diálogos entre literatura, performance e música em uma mídia audiovisual, alcança uma dimensão muito mais abrangente, mais profunda, mais humanizada, porque ali está a artista, em toda sua identidade de mulher negra, como portadora do sofrimento, mas também da memória e dos afetos de sua coletividade, de sua ancestralidade, projetando-se em um discurso de valorização que, certamente, chegará às gerações futuras.

Da transição entre a música de Nina Simone e o poema de Evaristo, o que se evidencia é o protagonismo negro e o desejo de manter vivas as memórias ancestrais. Para isso, pensa-se, especialmente, as mulheres negras como guardiãs dessa ancestralidade, como se escuta nos versos “em vigília atenta / vigia a nossa memória” (EVARISTO, 2021, p. 26). O poema de Evaristo denota o poder da lua sobre as mulheres que nunca dormem, ou seja, estão sempre de olhos abertos, a fim de não se deixarem vencer pelo sono e o cansaço: elas “virgulam o lapso / de nossas molhadas lembranças” (EVARISTO, 2021, p. 26), marcam a história e as memórias em um trabalho sem fim, pois, em meio à luta não há trégua, não se pode dormir. Expressa ainda que, mesmo diante da dor e das lágrimas que ficaram retidas nos olhos e que sangraram na alma, seus corpos nutrem memórias que não devem nem podem morrer, pois elas guardam a força das mulheres que antes vieram: “Ainás, Nzingas, Ngambeles / e outras meninas-luas” (EVARISTO, 2021, p. 26).

A esse poema de Conceição Evaristo e à canção eternizada por Nina Simone, outras múltiplas vozes, intertextos e discursos vão se somando e circulam no trabalho de Luedji Luna. Inscrevem na história a ancestralidade que os corpos vozeados carregam e deslocam no tempo. O destaque para os corpos negros é bastante simbólico nesse álbum visual.

Para Elisabeth Grosz (2020) a ideia de corpo, como conhecem as culturas atuais, é uma construção social que extrapola o aspecto biológico. Sobre o que se entende por corpo, a autora defende que ele “deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas.” (GROSZ, 2000, p. 84) É evidente que a pele em que se habita carrega histórias, marcas, cicatrizes e memórias que só ela sabe contar. Mas é esse corpo também que,

tomado pela arte, pode se ressignificar em linguagens múltiplas. Sobre isso, Leda Martins (2021) explica que “[...] O corpo, a voz, a palavra, os gestos e movimentos ritualizam toda a performance regida pela respiração polifônica dos tambores” (MARTINS, 2021, p. 151) e, de acordo com seu pensamento, dentro das tradições afro-brasileiras, numa perspectiva antropológica: “O corpo é por excelência, o local da memória [...] Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui” (MARTINS, 2003, p. 78).

Tanto em manifestações culturais quanto no trabalho de Luedji Luna, os corpos que se conectam com a ancestralidade produzem sentidos nos quais ecoam expressões que seriam intraduzíveis se fossem somente pelas palavras: elas são pura essência, são histórias, são dores, são lembranças, são afetos, são poesia, é o humano se transbordando em significados expressos em suas muitas linguagens corporais que certamente serão irradiados a outros corpos. Ou seja: “a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor [...] e o receptor em um circuito de potência e poder” (MARTINS, 2003, p. 67). No álbum visual de Luedji Luna, nota-se que essa potência da performance dos corpos descrita pela pesquisadora se evidencia. Nele, corpos que dançam, que sorriem, que se expressam livremente, mostram um desejo latente de se irmanar, de estabelecer laços de união entre negros e negras, com afeto e com aferro, a fim de construir um porvir mais justo para todos e todas, sem a presença cruel do racismo e de suas consequências.

Na obra audiovisual, a última estrofe do poema de Conceição Evaristo (2021) dialoga com a cena que se apresenta ao som do poema *Quase*, de Tatiana Nascimento. Durante essa interpretação, mulheres negras de diferentes idades, com vestes brancas, em tom festivo, percorrem a cena, todas unidas por um cordão vermelho. Representações que remetem a ancestralidade desses corpos negros, agora ressignificados: mulheres unidas por um fio/cordão umbilical, simbolizando que, pelo afeto e pela união, conseguiremos nos modificar como sociedade. Há uma conexão entre elas, que perpassa a ancestralidade, por meio das vestes e demais símbolos, projetando-se ao futuro, uma vez que há, entre essas mulheres, a presença de uma menina. Esta, em uma das imagens finais, deita sua cabeça no colo de uma das mulheres, tendo as outras ao seu redor, como uma cena que remete à proteção desse futuro. O rosto da menina é o que se vê antes da última imagem: Luedji Luna mergulhando no mar, como um retorno às águas do ventre feminino gerador da vida, como um recomeço. O poema de Conceição Evaristo reforça essa conexão feminina:

A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra



um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.

(EVARISTO, 2021, p. 26)

Nesse tecer de vozes e corpos que performam, após a faixa *Lençóis*, o poema *Quase* (2018), de Tatiana Nascimento, ganha interpretação no álbum. Observa-se, já nos primeiros versos, a presença da afetividade, a busca por amor e no desejo de ter amor e ser amada: “me dá um pedaço do seu amor?” (NASCIMENTO, 2018, s/p). As faixas do álbum visual de Luedji Luna que antecedem o poema *Quase* tratam de poéticas dos corpos femininos negros que nos sugerem estar atravessados pela ausência e solidão. Na apresentação do poema de Tatiana Nascimento, percebe-se uma modificação muito significativa que encaminha para o fechamento do álbum: a perspectiva da falta, seja ela material ou afetiva, é ressignificada ao amor, ao sujeito que é posto a esse sentimento e que o anseia. Essa transformação acontecerá dentro das esferas coletivas, mas também individuais, pois o caminho oposto ao da violência dos processos históricos precisa ser construído dentro de cada um/uma. Sobre isso, a artista nos diz que “a destituição da humanidade de mulheres negras é um resquício do processo de escravização e eu rompo com essa lógica – primeiro, dizendo que amo, sim, sou amada também e não é só sobre solidão” (LUNA, 2020, s/p).

O amor surge no álbum visual desde o primeiro momento, na letra da canção *Uanga*, de Lande Onawale. Ele “é coisa que moí muximba”, mas também é “o mesmo que faz curar”. Contudo, não se trata de amor romântico, de sentimento individual. É algo capaz de modificar histórias e percepções, de fortalecer e unir; uma força revolucionária que está contida em cada um/uma que se deixa guiar por afetos, em detrimento do ódio e da intolerância; uma escolha que nos humaniza, ao diminuir em nós todas distâncias provocadas histórica e culturalmente.

### 3 Considerações finais

O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), de Luedji Luna se inscreve dentre as relevantes obras artísticas contemporâneas. Ao se colocar como espaço de reflexão, mostra-se como uma obra artística que também é, ao mesmo tempo, crítica e política: transforma-se em espaço de reflexão contra as consequências do racismo, propõe a valorização da pessoa negra e de seu legado cultural; enfatiza a alegria de poder ser quem se é; desvela o amor como força e como forma de combate e de resistência.

Nessa obra audiovisual, a palavra poética – que muitas vezes é destinada ao cárcere das folhas do livro –, por meio da intermedialidade, agora se vê mais livre: expande-se e toma a forma da performance dos corpos, em gestos e vozes



de mulheres negras; está na força das imagens do mar, da religiosidade, da ancestralidade; está no tema do amor, como força propulsora da humanidade.

Nas canções e poemas apresentados, não é só Luedji Luna quem canta: por meio de sua voz, ouvem-se vozes que comungam existências e saberes múltiplos, evocando o protagonismo de vivências que afirmam histórias de lutas, resistências e vidas silenciadas e esquecidas. Nesse sentido, esse álbum visual se aproxima do que propõe Flora Süssekind (2013), quando destaca formas de textos contemporâneos que se compõem como um mosaico, ao conectar fragmentos e criar silhuetas vocais inusitadas e peculiares. Süssekind pondera que algumas formas literárias se apresentam como “corais” porque nelas podem ser percebidas “falas, ruídos e gêneros” diversos e também porque se conectam “a uma linhagem estabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas” (SÜSSEKIND, 2013, s/p). A presença da literatura no álbum visual – fora de suas estruturas fixas e de suas especificidades rígidas – sem dúvida, amplia a poesia a partir dos diálogos propostos com a música, o cinema, a performance e outras. A literatura sai de si, tanto porque se retira do lugar canônico em que esteve muitas vezes nas tradições literárias e pode andar ao lado de outras artes, em condição de igualdade; como também porque, ao não se restringir à palavra escrita ou ao suporte do papel, cria asas, voa e consegue chegar aos que dela necessitam, tendo em conta que o álbum visual – lançado em 2020 –, até o momento, já alcançou mais de 590.000 visualizações no canal da artista, na plataforma digital *Youtube*.

Chegar a muito mais pessoas é um objetivo importante para o que se propõe de uma arte com as características desse álbum visual de Luedji Luna. Em uma sociedade como a nossa, fundada pela violência colonial que dizimou e/ou escravizou povos, devastou culturas, destruiu recursos naturais e forjou concepções e valores por meio da perspectiva de um poder hegemônico excludente e opressor, qualquer ação ou objeto de arte que seja capaz de, minimamente, esforçar-se pela reparação histórica, precisa chegar ao seu destino que é a mudança das atitudes e a construção de uma sociedade mais justa. É necessário que a arte nos possibilite a desconstrução de supostas verdades, principalmente, para o caso desse álbum visual, em relação ao povo negro e suas manifestações culturais e identitárias.

O racismo estrutural está presente em nossas condutas sociais, em nossas concepções e valores. Contudo, nem sempre isso se torna evidente para muitos, mesmo com as crueldades diárias sofridas pelas pessoas negras no Brasil, em especial, pelas as mulheres negras. Elas vivenciam dores, ausências; convivem com a presença da morte e do medo; conhecem o perigo constante de ser mulher negra e sofrer violência; sofrem, com maior frequência, a perda de seus filhos, de seus companheiros ou companheiras; perdem seus traços identitários e a condição de se perceberem e enxergarem-se em suas identidades. Essas situações conflituosas só causam danos em diversos sentidos.

Como um alento em meio a tudo isso, está a proposta da obra de Luedji Luna: pensar e viver o amor. Um amor possível, que começa em cada um/uma, para

superar todo o peso cultural do racismo, da dor e da solidão; um amor que possibilite o desejo pela vida, pelo prazer de ser; um amor que transborde o corpo negro e dele saia para ganhar os outros corpos, tão necessitados de compreender que a mudança é necessária e virá, mesmo que muitos não queiram ser acordados de “seu sono injusto”, como nos diz Conceição Evaristo.

É pela experiência desse amor – consciente e político – que o corpo feminino negro demonstra sua afetividade. Que sejamos capazes, na partilha da vida coletiva, de transgredir todas as formas de ódio e nos transformar em seres melhores que saibam ler em sentido amplo, amparados pela transgressão que nos ensina os textos intermediáticos, a linguagem universal do amor.

## **LITERATURE BEYOND ITSELF: “ESCREVIVÊNCIAS”, VOICES AND POWERFUL BODIES OF BLACK WOMEN IN “BOM MESMO É VIVER DEBAIXO D’ÁGUA”, BY LUEDJI LUNA**

**Abstract:** This article analyzes the visual album “Bom mesmo é viver debaixo d’água” (2020), by the Bahian poet, singer and songwriter Luedji Luna. The objective is to discuss the intersections between this work and other languages, artistic and media forms, in particular, through the contact between poetry, music, performance and music video, in order to highlight the contemporary face of art built in dialogues and expansions that promote the expansion of its structures, languages and borders. In addition, the importance of this artistic work is highlighted as an instrument for reflection on ethnic-racial issues, with greater emphasis on valuing black identities and combating racism. The artist’s choice for this arduous struggle is for affection: love as an act of resistance and overcoming the pain suffered by black people within a racist society such as ours. For the analysis, three intertextual clippings were chosen within the visual album: I) the song “Ain’t got no”, by Nina Simone; II) the poem “The night does not fall asleep in the eyes of women”, by Conceição Evaristo; III) and the poem “Almost”, by Tatiana Nascimento. Three works to be perceived through the intermedia perspective that Luedji Luna introduce us. For the proposed discussions, we used some basic concepts, such as intermediality (CLÜVER, 2007; JUSTINO, 2015); “escrevivência” (EVARISTO, 2020) and nonspecificity of art (GARRAMUÑO, 2014).

**Keywords:** Contemporary art; Luedji Luna; Visual album; Intermediality.

## **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

ANDRADE, Antonio *et al.* *Indiccionario do contemporâneo*. PEDROSA, Celia *et al* (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BEYONCÉ. *Lemonade*. (Álbum visual). Youtube, 2021. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=gHYwerZbMS4&ab\\_channel=D.N.AMusic](https://www.youtube.com/watch?v=gHYwerZbMS4&ab_channel=D.N.AMusic) >. Acesso em: 16 nov. 2021.

CARVALHO, Felipe. *Luedji Luna*: “Se eu ganhar, será um carimbo de que a MPB está mudando”. CNN Brasil. Disponível em: < <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/luedji-luna-se-eu-ganhar-sera-um-carimbo-de-que-a-mpb-esta-mudando/> >. Acesso em: 26 out. 2021.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Pós. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2007. Disponível em: < <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270> >. Acesso em: 16 nov. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (Orgs.). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro. Rocco, 2014.

GROSZ, Elisabeth. *Corpos reconfigurados*. In: *Cadernos Pagu*. Campinas. UNICAMP, 2000.

HARRISON, Cara. *The visual album as a hybrid art-form*: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé. Orientador: Max Liljefors. 2014. 82 p. Dissertação de Mestrado (Master of Arts). Lund University, Lund, Suécia, 2014. Disponível em: < <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4446946&fileId=4449459> >. Acesso em 24 nov. 2021.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

JUSTINO, Luciano Barbosa. *Literatura de Multidão e intermedialidade*: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande, EDUEPB, 2015.

LUNA, Luedji. *O amor é fundamental para reconstrução da nossa humanidade*. Entrevistada: Luedji Luna. Entrevistadores: Marina Duarte de Souza, Isa Chedid e José Eduardo Bernardes. Rádio Brasil de Fato, 27 jul. 2021. Podcast. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade#.Yaex6-kwq7Y.whatsapp>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

LUNA, Luedji. *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. (Álbum visual). Youtube, 2020. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=Z7lPX61UdJ4&ab\\_channel=LuedjiLuna](https://www.youtube.com/watch?v=Z7lPX61UdJ4&ab_channel=LuedjiLuna)>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2 ed. São Paulo. Perspectiva; Belo Horizonte, MG. Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória*. Belo Horizonte: UFMG. Letras, 2003 (26), 63-81p. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

MIRANDA, Wander Melo. Formas mutantes. In: *Expansões contemporâneas: literaturas e outras formas*. Ana Paula Veiga Kiffer e Florencia Garramuño, organizadoras. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

NASCIMENTO, Tatiana. *Quase*. Disponível em: <<https://palavrapreta.wordpress.com/>>. Acesso em 01 de novembro de 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: união indissolúvel*. Revista Internacional Em Língua Portuguesa, (37), 93-114. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Disponível em: <<https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.93-114>>. Acesso em: 16 out. 2021.

PINA, Rute. *Luedji Luna: “Faço música na perspectiva da cura”*. Reportagem. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/especiais/luedji-luna-faco-musica-na-perspectiva-da-cura/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

SILVA, Isabella Candido da. *O som que fez o som de Luedji Luna*. Itaú Cultural. 2021. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/som-que-fez-som-luedji-luna>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

SIMONE, Nina. *Ain't got no, I got life*. Música. Youtube, 2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E&ab\\_channel=drMandinga](https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E&ab_channel=drMandinga)>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SÚSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 12 set. 2021.

Recebido em 15 de novembro de 2021

Aprovado em 15 de dezembro de 2021

# OS OUTROS ESPAÇOS NA ESCRITA DE KARINA RABINOVITZ

Luiz Henrique Ernesto Coelho<sup>1</sup>

**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 cavalheiro 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

---

<sup>1</sup> 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” possui 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 (*Sinndimension*) (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](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](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

# GOTEJAR EM BRASEIROS: DRAMATURGIA, CURTA-METRAGEM, MONTAGEM CÊNICA E A DIMENSÃO DO CORPO

Michel Silva Guimarães<sup>1</sup>

**Resumo:** Cotejo entre as obras *Braseiro* (2000); texto dramático, *Braseiro* (2013); curta-metragem e *Gotejo* (2020), montagem cênica. Na esteira da intertextualidade entre as obras e do dialogismo presente na réplica entre as personagens, faz-se uma crítica da dimensão do corpo no texto dramático e no curta-metragem e sua retomada, de forma investigativa e pedagógica, na montagem cênica. O corpo é tomado como metabolizador de questões caras à sertanidade, como o mandonismo na temática e o jogo literário tribunal na estruturação das obras. Para as análises, foram acionados textos clássicos e contemporâneos sobre o Sertão, como Cunha ([1902] 2019), Lopes (2012) e Albuquerque Jr. (2011). Os resultados dessas reflexões são as proposições de uma retomada do corpo para pensar a literatura, o cinema e o teatro baianos.

**Palavras-chave:** Sertão; Jogo Tribunal; Corpo.

## 1 Introdução

A peça e texto-fonte, *Braseiro* (2000), é de um autor cearense, Marcos Barbosa (1977); entretanto, sua ação é ambientada em um *locus* reimaginado e impreciso, como trazido na primeira didascália: “*Interior do nordeste do Brasil, início do século XX*” (p. 02). Escrita em Fortaleza, no abril de 2000, os ventos do outono sopraram o braseiro para a Bahia.

Marcos Barbosa radica-se definitivamente em Salvador, em 2005, quando passa a atuar como professor de Dramaturgia e Teoria do Teatro na Escola de Teatro da UFBA (2005 – 2013), até seu desvinculamento para atuação na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Baiano por adoção, entre 2002 e 2008, Barbosa é orientado por Cleise Furtado Mendes na obtenção dos seus títulos de Mestre e Doutor, o primeiro tendo como foco de pesquisa a construção de uma peça autoral sua, *Curral Grande*, e o último uma tradução autoral, em versos, de *Ricardo III*, de Shakespeare.

---

1 Doutor e Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professor de Dramaturgia no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado da Bahia, Campus VII. E-mail: platiny8@yahoo.com.br



Essa pequena sinopse do extenso currículo de Barbosa já demonstra sua dedicação profissional à dramaturgia, na teoria, na criação e no ensino, e justifica o interesse de outros dois artistas baianos por seu texto dramático: Thiago Gomes (1983) e Marcos de Assis (1998). Thiago Gomes é natural de Feira de Santana – BA, Marcos de Assis, de Irecê – BA. Ambos retomam o “interior do nordeste” a partir de suas próprias realidades, ambientando, assim, *Braseiro* (2013) e *Gotejo* (2020) em interiores outros. Embora natural de Irecê, a montagem cênica de Marcos de Assis foi realizada na cidade de Senhor do Bonfim – BA. Já o curta-metragem *Braseiro* (2013) foi rodado na cidade de Milagres – BA.

Pela topografia traçada até aqui, vemos a multiplicidade de interiores desse território inventado chamado Nordeste. Dada a adoção de Barbosa e a naturalidade de ambos os retextuadores, Gomes e Assis, advogamos que a recepção da obra também é, sobretudo, baiana. Em um expansivo Nordeste, ambiente ficcional do texto dramático, há um retrato do Brasil.

Esse território imaginado vê sua capacidade de alcance ampliada com o curta-metragem, albergado em uma plataforma aberta da *internet*; com a montagem cênica, realizada por estudantes de uma licenciatura em Teatro; e com seu contínuo retorno ao interior da Bahia: Feira de Santana, Milagres, Irecê, Senhor do Bonfim, pelo corpo de seus idealizadores e suas montagens fílmica e teatral.

A análise ocorrerá entre o texto dramático (2000), o curta-metragem (2013) e a montagem cênica (2020). A construção interartes proporcionada pelo texto dramático, aqui claramente divorciado do palco, ao relacionar-se com o cinema, segue também uma crescente cronologia de vinte anos, desde o texto-fonte, *Braseiro*, até a montagem cênica, *Gotejo*. Dessa forma, a montagem de Assis (2020); embora líquida e não ígnea, funciona como combustível que inflama as produções de Barbosa e de Gomes. Por gotejar, a montagem só pode inflamar de calor e vapores os braseiros.

## **2 *Braseiro* (2000), o texto dramático**

A peça é protagonizada por uma família de sertanejos – Avó, Mãe, Pai, Filho (Mais Novo) –, descrita na sinopse da peça, no *site* oficial de Marcos Barbosa, como “uma família de sitiantes”. Compõem a peça, ainda, sempre ao fundo, apresentados de forma epicizada, o Filho Mais Velho, e o antagonista Zé Galinha e seu bando.

A rubrica que precede o começo da ação dita o tom da peça: a dimensão do corpo. Em uma indicação de breu, apenas a sonoplastia ambienta o início do drama e a construção plástica de uma caçada: ruído de um coração [...] / resfolegar de um garoto [...] / passos rápidos [...] / pulmões a reter o ar [...] / batidas do coração [...] / gargalhadas e gritos [...] / Homens bêbados (BARBOSA, 2000, p. 02).

A didascália indica a metabolização da ânsia dos caçadores, Zé Galinha e seu bando; da agonia do caçado, o Filho Mais Velho; e da tensão pretendida para o leitor/plateia. *Pari passu*, apresenta a “turba” e a voz de fundo – sempre de fundo – de

seu líder: “Sobressai o chamado de um homem que, por sua entonação, parece ser algum tipo de líder. / ZÉ GALINHA (VOZ). Procura! Procura, que ele está aí! Pega ladrão!”. A personagem Zé Galinha e a sua voz, dessa forma, guiam as primeiras imagens de um incandescente Sertão.

Aqui, retomamos o Sertão como um ambiente mítico-literário, abrigo de seu herói natural, o sertanejo, plasmados no ensaio de Euclides da Cunha. Para Mendes (2011), Euclides da Cunha é um demiurgo,<sup>2</sup> cujo mundo criado foi e é ampliado de forma multimídia. A incessante dilatação desse universo é composta por espetáculos teatrais, como *Canudos: a guerra do sem fim* (1993), de Ana Maria Franco e Cleise Mendes, e *Os Sertões* (2001 – 2006), de Zé Celso Martinez Corrêa; cinematográficas, como *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e romances, como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa e *A guerra do fim do mundo* (1981), de Vargas Llosa – talvez os romances mais famosos dentre todos os que são tributários ao ensaio euclidiano.

A partir dessa miríade multimídia de obras, percebemos que “*um interior do Nordeste*” opera como um *locus* capaz de abranger todas essas narrativas, intertextualizando-as em uma polifonia de autores, temas e tempos diversos. Esse interior do Nordeste abre-se e externaliza-se na representação das múltiplas violências sofridas pelo corpo do brasileiro, representados pelos personagens arquetípicos do jagunço e do sertanejo e sua família.

Ao longo de *Braseiro* (2000), há uma série de violências que atingem a anatomia e a fisiologia dos corpos, a começar pelo Menino Mais Velho, personagem que, assim como Zé Galinha, não está presente na ação e nos é apresentado de forma epicizada. Sobre o Filho Mais Velho, diz a Avó: “Magro, quase que nem levantava” (BARBOSA, 2000, p. 11). A magreza, advinda da fome, é reflexo do abandono paterno. A personagem Pai, ao deixar o lar, abre uma brecha para a chefia familiar da personagem Avó. Sua sogra passa a ser responsável pela educação do Filho Mais Velho.

A fome, contudo, não é a única sina da família, perseguida também por um conflito do passado. Na intriga, há uma *backstory* que intensifica a dimensão do corpo pretendida pelo dramaturgo. A Avó trata o fato como uma besteira, ao que o Pai responde: “PAI. Besteira? A mão de Zé Galinha cortada fora é besteira?” (BARBOSA, 2000, p. 12”).

---

2 Antes do fenômeno literário de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, o universo sertanejo já havia sido representado em *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, e *Os Brilhantes* (1895), Rodolfo Teófilo. Contudo, é creditado ao ensaio do autor carioca o *boom*, quase trinta anos depois, denominado como o ciclo do Romance de 30, assim como representações do Sertão em diversos gêneros. Em uma lista não exaustiva, mencionamos as obras: *A Bagaceira* (1928), José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz; *Vidas Secas* (1938), Graciliano Ramos; *Pedra Bonita* (1938) e *Fogo Morto* (1943), José Lins do Rego; *Terras do sem fim* (1943), Jorge Amado; *Cangaceiros* (1953), José Lins do Rego; *Grande Sertão: veredas* (1956), Guimarães Rosa; *Sargento Getúlio* (1971) e *Vila Real* (1979), João Ubaldo Ribeiro; *Aquele Mundo de Vasabarro* (1982) e *A casa da serpente* (1989), José J. Veiga; *O Rei dos Jagunços* (1899), Manoel Benício; *Os Jagunços* (1898), Afonso Arinos; *A guerra do fim do mundo* (1981), Mario Vargas Llosa; *O Auto do Frade* (1984), João Cabral de Melo Neto.

Em um conflito de razões não especificadas pelo texto da peça, o irmão da personagem Pai desafia o líder e, apesar de mutilá-lo, amputando-lhe a mão, é torturado e assassinado pelo bando. A narração do ocorrido, pelo pai, mais uma vez, acentua o tom crescente da dimensão corporal contida em *Braseiro*:

PAI: E o erro dele foi ser melhor que o resto. Foi olhar na cara de Zé Galinha e dizer que tem mal-feito que ninguém deve fazer. Falou por mim, que não tive coragem para fazer um serviço. [...] Meu irmão **arrancou fora a mão** de Zé Galinha. Os outro mataram ele. Amarraram e **judiaram de todo jeito** para depois matar. Você não sabe como é... Eu sei. (pausa) Eu vi. (pausa) Vai, desgraçado! Volta num saco de milho **sem colhão e sem olho**, feito teu tio! (já quase sem nenhuma força na voz) Vai trabalhar a serviço daquele diabo, para ele ter raiva de ti e **esfolar tua carcaça!** Ande logo, se enfie estrada adentro! Quer salvar teu irmão ladrão, vai! Está certo eu perder meus dois filhos. É meu castigo (BARBOSA, 2000, p. 15 – 16, **grifos nossos**).

No tecido da trama barbosiana, a decepção da mão, a judiação do corpo, a castração do genital, a amputação dos olhos e o esfolar da carcaça retomam a tortura vivida pelo Tio e projetam a que será vivida pelo Filho. O mote que desencadeia esses eventos, contudo, não é apenas o passado entre o Pai, O Tio e Zé Galinha, mas, no presente, um possível roubo do Filho Mais Velho. Assim como o “malfeito” recusado pelo Pai fica indefinido, o roubo do Filho Mais Velho também permanece no campo do mistério.

Todavia, culpado ou inocente, o Filho Mais Velho é capturado por Zé Galinha e submetido ao tribunal do líder dos jagunços. É o falso julgamento do rapaz que mantém a tensão do enredo, tendo a Mãe e a Avó, no início da trama, ido interceder por ele sem sucesso, retornando com uma absurda demanda de Zé Galinha, três bois. Os bois não são uma fiança, mas um resgate impossível de ser pago, demonstrando que libertar o garoto nunca esteve nas intenções do jagunço.

Na impossibilidade de socorrer o membro familiar, o tribunal no qual está o Filho Mais Velho deixa o plano de fundo e se instala nas réplicas das personagens. Avó, Mãe, Pai e Filho passam a julgar-se mutuamente, com um acentuado conflito entre a Avó e o Pai. Embora a dimensão do corpo, sobretudo torturado, costure a trama, a chave de leitura de *Braseiro* (2000); contudo, é o tribunal.<sup>3</sup> O julgamento realizado pelos jagunços retoma os julgamentos que iniciam *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Essa chave de leitura pode ser encontrada em Lopes (2012, p. 139), em sua nota de rodapé nº 130, na qual a ensaísta retoma o pensamento de Willi Bolle,

<sup>3</sup> A história do nascimento do gênero romance, na picaresca, funde-se com a história do direito jurídico como é possível verificar no *Lazarillo de Tormes* (1554). Como é sabido, a tradição ibérica engrossa a umbuzada cultural sertaneja, presente nos folhetos do cordel, rapsodiada por Ariano Suassuna em sua dramaturgia e em seu romance *A Pedra do Reino*. Na peça *O Auto da Compadecida* (1955), tributária da picaresca, há o julgamento do pícaro João Grilo, que recebe a intercessão de Nossa Senhora e a absolvição de Manuel, um Jesus representado como um homem negro.

para o qual em *Os Sertões* (1902) e em *Grande Sertão: Veredas* (1956) o discurso se dá diante de um tribunal. Dessa forma, Barbosa emula a estrutura desses dois grandes clássicos em um jogo-tribunal crescente: o jagunço que julga o ladrão, em um tribunal de exceção; a família que se julga, em réplicas de culpas e responsabilizações que levam à inércia; e o público, última instância, é o júri supremo de todas as (in)ações.

Na polifonia estabelecida com Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Barbosa tematiza o que para Lopes (2012, p. 131) são “[...] imperativos coloniais guardados no inconsciente da história dos brasileiros, na qual se situa o palimpsesto do passado escravocrata do Brasil. Nos rastros dessas linhas, delinea-se a prática do mandonismo, na qual se possibilita a aparição do Jagunço”.

Na crescente tensão da intriga, a impossibilidade de obter o resgate de três bois leva a família a cogitar a troca do Filho Mais Velho, ladrão condenado pelo mandonismo de Zé Galinha, pelo Pai ou pelo Filho Mais Novo. O primeiro para permitir a Zé Galinha uma desforra em seu corpo, o último para arrendar sua mão-de-obra como jagunço, ambas propostas são recusadas após o jogo de culpas e responsabilizações. Por fim, cogita-se a permuta da vida do Filho capturado pelas terras. A Avó, até então defensora ferrenha da inocência e do resgate do neto, regateia sua vida pela manutenção da terra da qual é dona: “A Avó assusta-se com a sugestão. AVÓ. Essa terra é minha. [...] / É minha terra. [...] / Enterrei seu pai foi aqui. Vou ficar é aqui. [...] / A terra é minha, fulejo!” (BARBOSA, 2000, p. 20; 21).

Ao longo das réplicas que esquentam o tribunal familiar, Barbosa não deixa a dimensão do corpo arrefecer, inserindo-a nos detalhes: “FILHO. Mãe é parteira de nome. Todo mundo respeita.” (BARBOSA, 2000, p. 06). E ainda, “Mais silêncio. O Pai, quase em transe, **corre o dedo pelo fio do facão que amolou**” (BARBOSA, 2000, p. 17, **grifo nosso**). Por fim, “PAI. (controlando-se) Está direito. Tome conta da sua mãe... (**descalça as sandálias** e as entrega ao Filho) pegue. Fique para você... (BARBOSA, 2000, p. 18, **grifo nosso**).

Trazer à luz, correr o dedo pelo fio do facão e descalçar os pés denotam um realce dos movimentos e das sensações corporais – um parto, um dedo cortado, os pés esfolados. Esse realce será captado por Assis, em *Gotejo* (2020), e explorado em sua montagem e na preparação do corpo dos atores.

Aqui, é imperativo deter-se em um detalhe. O ofício da personagem Mãe, parteira, é o único mencionado no texto, mais de uma vez, marcando um jogo de vida e morte que remete a uma outra polifonia a ecoar das malhas da dramaturgia barbosiana, mais antiga que os clássicos do Sertão, os clássicos gregos. Como se pode ver no texto:

MÃE. [...] E disseram que se ainda estão fazendo negócio é por prezar a meu ofício de parteira, senão já tinham era matado [...] AVÓ. Vão lá. Há de dar certo (*para o Pai*). Você já trabalhou na São Judas (*para a Mãe*). Não tem um filho dele que você não tenha aparado. A mulher dele só está viva por sua causa. (BARBOSA, 2000, p. 7; 8).

A Mãe, dessa forma, remete à Antígona de Sófocles e seu direito divino de cuidar da morte de seu irmão. Dentre os poucos direitos das mulheres gregas, cabia-lhes trazer à vida e cuidar da morte. Assim como à Antígona, uma lei maior, agora de exceção, impede à Mãe de enterrar o Filho Mais Velho, queimado vivo. Embora ela seja respeitada por trazer as crianças à vida e livrar as parturientes da morte, a personagem Mãe é tão impotente quanto os outros membros familiares. Nesse jogo polifônico, Barbosa dá a *Braseiro* um tom trágico, tornando-a, na perspectiva da personagem Pai, também uma tragédia de destino: “PAI. É meu castigo. Está traçado” (2000, p. 17).

A parteira, entretanto, mais uma vez, amplia a órbita do corpo sempre dilatada da trama barbosiana. Barbosa erige um corpo-barroco, com as ruínas do passado: a mão amputada, os olhos extraídos, a genitália castrada; impregna o presente de rastros: os partos, o dedo cortado, os pés descalços esfolados; e propõe um eterno devir: o público decidiria outra solução que não a inação? Entregaria o Pai? Entregaria o Filho Mais Novo? Entregaria as terras da Avó?

Entre a Mãe parteira, que traz à vida, e o corpo em cinzas de seu Filho Mais Velho, os restos da morte, um rastro de violências intercruza a narrativa barbosiana. O corpo, em estado torturado, de forma epicizada e em tensão, perpassa toda a peça. Em sua tradução fílmica, como veremos, a tensão é abandonada, trazendo a violência para o centro da ação.

### **3 *Braseiro* (2013), o curta-metragem**

Thiago Gomes faz a manutenção do título da peça, *Braseiro*, um dado importante dada a mudança do título para *Gotejo* (2020) na montagem de Marcos de Assis. Dessa maneira, Gomes mantém, de forma clara, a intertextualização com a peça barbosiana. Na peça, não há nenhuma referência direta ao título da obra, depreende-se sua analogia da execução do Filho Mais Velho, queimado, e do abrasamento do clima de um interior do Nordeste. O título *Braseiro*, contudo, talvez seja um segredo revelável, diferente de outros segredos que a peça contém: o malfeito recusado e o roubo praticado.

Não é incomum os títulos de obras literárias trazerem em si alguns dos segredos a serem revelados pelo leitor. Na esteira do que queremos argumentar, *Iracema* (1865), de José de Alencar, é um anagrama para América. O anagrama revela, na fatura do autor, o desejo por traduzir a língua e a cultura daqueles que chupam o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba como o próprio argumenta no prefácio a *Sonhos D’Ouro* (1872). Neste viés, *Braseiro* (2000; 2013), em sua grafia e sonoridade, precisaria de apenas mais uma vogal e uma consoante – “il” – para revelar-se uma metonímia distinta do anagrama alencariano; não mais a parte pelo todo, agora, o todo pela parte. Qual todo e qual parte? América e Brasil. O interior nordestino, assim, amplia-se como espelho das práticas coloniais presentes em toda América.



Tributário da tradição literária sertaneja, como já demonstramos, o título *Braseiro* dialoga com a obra roseana, na qual, para o mesmo termo, há o vocábulo “brasal”. Segundo Castro (1970, p. 46): “Brasal – *Braseiro*: ‘Ajuntava ali brasas grandes, direto no brasal’” (p. 168).<sup>4</sup> O vocábulo “brasal”, na variante roseana, parece iluminar ainda mais o jogo linguístico promovido por Barbosa e mantido por Gomes, bastando a mudança de uma vogal – “a” por “i” – para acender a discussão nacional em torno do drama: Brasil. Nesse viés, *Braseiro* (2000; 2013) é uma polifonia estética, pois, concomitante ao dialogismo presente nas réplicas das personagens, há um não-dito gritante que retoma as veredas abertas por outros autores do Sertão, no teatro, no cinema e no romance brasileiros.

A manutenção do título da peça é dado importante, ainda, frente a uma das mudanças mais relevantes no curta-metragem de Gomes. A personagem Zé Galinha não apenas entra em cena, deixando de ser só uma voz de fundo; ele surge na ação, agora, encarnado como a personagem Zé Seco. No filme longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), de Ricardo Meirelles, há duas relevantes personagens, Zé Pequeno e Mané Galinha; embora antagonistas, em princípio, ambos se tornam criminosos famigerados. No mesmo filme, a cena de perseguição inicial a uma galinha tornou-se antológica, essa cena, em muito, lembra a caçada inicial retirada da pena de Barbosa e recriada pela lente de Gomes.

A intertextualidade que se verifica no nome das personagens – Zé Galinha, Zé Pequeno, Mané Galinha – guarda um jogo polifônico que perpassa o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e chega até o ensaio *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Na trama de Lins, a personagem não se chama Zé Pequeno, mudança realizada para a tradução fílmica, mas Zé Miúdo, uma outra mudança dentro da própria narrativa, pois a princípio seu nome era Inho:

Sim, iria agora chamar-se Miúdo, Zé Miúdo, já que a polícia sabia da existência de um tal de Inho que não poupava as vítimas dos assaltos, que era tido como perigoso desde os tempos de Inferninho. “Mudar de nome: idéia resposta”. Passou a falar que Inho havia morrido (LINS, 1997, p. 198).

Assim, no romance, Inho torna-se Zé Miúdo. No longa-metragem, os nomes mudam, respectivamente, para Dadinho que se torna Zé Pequeno. Um jogo parecido com a peça *Braseiro* e sua tradução no curta-metragem, no qual Zé Galinha tem seu nome mudado para Zé Seco. É assim que o curta de Gomes encontra o longa de Meirelles, e a literatura de Barbosa encontra a de Lins. Onde todos encontram Euclides da Cunha?

Para Zaluar e Alvito (2006), os problemas iniciais de uma favela, em 1900, começam três anos antes, após a campanha de Canudos (terminada em 1º de outubro de 1897), quando o Ministério da Guerra permite aos veteranos da campanha

4 Paginação da 1ª edição de *Grande Sertão*, de 1956.



construírem nos morros do Rio de Janeiro, então Capital Federal. Como é sabido, o nome “Favela” remete a uma planta natural do bioma da caatinga, que nomeava um morro do qual se avistava o Arraial de Canudos, morro da favela.

*Braseiro* (2000; 2013) e *Cidade de Deus* (1997; 2002) remetem, ainda que de maneiras distintas, ao mandonismo da jagunçagem, do coronelismo, da formação de bandos (cangaceiros ou quadrilheiros) e da pauperização do povo sertanejo e do povo negro, acachapados pelo colonialismo.

Entretanto, o curta-metragem *Braseiro* (2013) não se contenta em mudar o nome de Zé Galinha para Zé Seco. O filme traz a personagem à ação com uma mudança problemática e que, acreditamos, empobrece a riqueza da sua construção no texto dramático. No filme, a *backstory* de Zé Seco transforma-se em *flashbacks* que tecem uma narrativa diferente; embora com mais elementos, pasteurizada. A primeira mudança é que Zé Seco não tem a mão amputada, mas ganha uma cicatriz no rosto.

A mão amputada é traduzida para uma “cara lapiada” (Zé Seco surge na tela com uma cicatriz no rosto), parece-nos um recurso pobre, que busca ratificar a maldade da personagem, como a deficiência de *Ricardo III* (1592-93), de Shakespeare. Contudo, mudar a amputação da mão para uma cicatriz no rosto é apelar para um clichê e um clichê que não coaduna com a “tradição” sertaneja para o cangaço e para a jagunçagem. Uma cicatriz é uma medalha para um cangaceiro/jagunço, um rastro da sobrevivência na batalha; quanto a feiura que ela pode remeter, basta lembrarmos dos homens que serravam os dentes em *Grande Sertão* (1956) para parecerem mais bestiais. Uma mão amputada, diferentemente de uma cicatriz na face, é a ruína do corpo, pois infringe ao jagunço uma deficiência. E justo a mão, que empunha as armas, segura o cavalo, incapacitando o antagonista, naquele contexto, para sempre.

É também em torno de Zé Seco, no ímpeto cinematográfico de mostrar e não apenas narrar – ímpeto que quando bem-feito amplia a narrativa –, que o malfeito pedido pelo jagunço ao irmão da personagem Pai, desencadeador do conflito, é revelado. No *flashback*, revela-se o que a peça mantém em segredo, qual o malfeito cometido? Zé Seco assassina, a tiro, uma mulher grávida. Nesse momento, há uma segunda mudança, acentuasse uma diferença em relação ao texto dramático: a grávida assassinada parece relacionar-se a Mãe Parteira do texto dramático, o ofício da Mãe não é mencionado no curta-metragem. Contudo, o assassinato de uma mulher grávida, personagem contingente na trama, pasteuriza a dimensão do corpo trazida pela Mãe parteira.

Nesse sentido, infelizmente, a violência escolhida por Gomes leva ao entretenimento, mas não ao tribunal do público, à reflexão. Uma cicatriz no rosto, o homicídio de uma gestante, a supressão do ofício de parteira da personagem Mãe são escolhas que despotencializam a intriga urdida por Barbosa em *Braseiro* (2000). Gomes distensionava o dialogismo das réplicas entre as personagens, sua câmera filtra o conflito entre a família e Zé Seco e, mesmo o gesto de trazer esta personagem à ação, expondo suas violências, é capaz de levar muitos espectadores ao gozo psicanalítico

do “bandido bom é bandido morto”, em detrimento da reflexão que a manutenção da tensão, dos mistérios da trama e do *decoro* dramaturgicamente propiciariam.

A partir da leitura de Xavier (2007), é possível advogar que *Braseiro* (2013) se aproxima mais de *O Jagunço* (1953), de Victor Lima Barreto, do que da escola de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Explicamos, a apresentação de Zé Seco, vilanizado em sua cicatriz facial e na bestialidade apresentada de seu malfeito – um duplo homicídio cometido contra uma gestante –, assim como sua aparição em tela, cavalcando com seus quatro jagunços; e a tortura do Filho Mais Velho, envolto a arames farpados, remete à personagem Galdino, *O Jagunço* (1953), e a representação maniqueísta dos cavaleiros do Sertão. Para Xavier (2007, p. 164), “[...] resulta que Galdino é mau, por essência, assim como aqueles que o seguem. Não é isto que está expresso em suas faces rudes, bem distintas da expressão mansa de Teodoro? Não é isto que confirma a própria ação de Galdino, que usa da tortura e da violência?”.

A fábula criada por Barbosa remete às ambiguidades presentes nos desejos das personagens, assim como ocorre em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Manter o foco-narrativo na família é dar prioridade a essas ambiguidades contidas e não-ditas, ou extrapoladas e verbalizadas nas réplicas. Há um jogo de ambiguidades com relação aos desejos: o Pai deseja entregar-se a Zé Seco ou deseja sobreviver? O Filho Mais Novo deseja tornar-se jagunço ou deseja ser um simples sertanejo? A Mãe deseja a sobrevivência do Mais Velho ou prefere o Mais Novo? E a Avó, prefere o neto ou a terra? A família realmente deseja a salvação do possível ladrão? E o público/leitor o que deseja? É esse jogo que é pasteurizado na mudança de foco-narrativo para Zé Seco e o bando promovido por Gomes (2013).

Contudo, para não dizer que não falamos das flores, há momentos na tradução fílmica de Gomes que redimensionam a narrativa para pontos que a leitura da peça, ou as escolhas para sua montagem, talvez deixem passar despercebidas. Primeiro, no início do curta, a inocência do irmão mais novo, que brinca com um cavalo improvisado de madeira. O início opta por construir a intimidade e o elo entre os irmãos. A inocência do Filho Mais Novo é ratificada pela escolha do ator, que parece ser representado ainda mais jovem que a personagem no drama.

O silêncio que entrecorta as réplicas da família também é ampliado na tradução fílmica, iniciando-se o diálogo apenas aos quatro minutos dos vinte e três que tem o curta. A trilha sonora também parece implodir esse silêncio, os murmúrios das rezas soam como uma litania. No *casting*, há três carpideiras.

O final, simbólico, conecta-se ao início da narrativa, o cavalo de madeira do Filho Mais Novo surge no pátio da casa, como réplica, como um grande cavalo de madeira, queimando. Embora o final pareça incoerente com as escolhas de exibição da violência, sua simbologia pode representar o fim da inocência do Filho Mais Novo frente à brutalidade perpetrada contra seu irmão. O filme, infelizmente, parece não captar e ampliar a dimensão do corpo presente no texto dramático.

No curta, as carpideiras, suas rezas e litania destacam a simbologia católica presente nas obras. A nomeação das personagens apenas como Avó-Mãe-Pai-Filho intensifica a imagem de família cristalizada pelo cristianismo em Ana-Maria-José-Jesus. As imagens católicas não são estranhas ao texto, evocadas no nome da fazenda, “São Judas” (BARNOSA, 2000, p. 08); e na devoção da Avó, à “Virgem Santíssima” (BARBOSA, 2000, p. 16). Tanto no curta-metragem, *Braseiro* (2013), quanto na montagem cênica, *Gotejo* (2020), há oratórios na cena que ampliam essas referências cristãs-católicas.

É, ainda nesse contexto, que a mudança, em *Zé Seco*, da amputação da mão para uma cicatriz na face, parece suprimir o fato de que a família – Avó, Pai, Mãe, Filhos –, funciona como um corpo, do qual um dos membros será amputado, vingando, assim, a decepção da mão de *Zé Galinha*.

Em *Braseiro* (2013), qual o “transe” dos corpos daquela família? Com certeza, há uma perspectiva distinta da família de *Vidas Secas*, tanto em sua versão romanesca (1938), quanto fílmica (1963), em que Fabiano e Sinha Vitória arrendam a terra dos fazendeiros. Como já aludido, na sinopse da peça, no *site* do dramaturgo, a família é descrita como sitiante; donos da terra, diferenciam-se dos retirantes como a família de Fabiano. O curta-metragem, nesse aspecto, amplia o sentido de sitiante, também, para sitiados, pois ratifica o fato de que a família está cercada ao longo da ação, e mesmo antes, porque o Pai não pode entrar nas terras de *Zé Seco/ Zé Galinha*.

A tradução fílmica pode levar a crer que a ausência que se faz presença de *Zé Galinha*, na peça, seja limitação ou traço característico do gênero dramático, quando, em verdade, ela é estratégica para intensificação da tensão. A escolha por inserir a personagem na ação mostra as possibilidades cinematográficas. Contudo, embora amplie a ação da peça; inscreve o filme nos traços característicos do *western* hollywoodiano, dentre eles, a espetacularização da violência.

#### **4 *Gotejo* (2020), a montagem cênica**

A montagem cênica de *Gotejo* (2020) nasce de uma atividade avaliativa final proposta pela disciplina Metodologias da Encenação, no âmbito da Licenciatura em Teatro, UNEB – *campus VII*. Na atividade, os discentes devem arremeter um elenco, escolher ou escrever um texto dramático e apresentar os trabalhos finais num calendário de mostras didáticas.

Marcos de Assis, guiado pela reflexão sobre o semiárido e sobre a identidade territorial do Piemonte Norte do Itapicuru, reimagina a dramaturgia de Barbosa e a cinematografia de Gomes, não mais por uma via ígnea, mas líquida. Dessa forma, *Braseiro* (2000; 2013) é precisamente rebatizada como *Gotejo* (2020).

Assis retoma a ambivalência existente no inconsciente do sertanejo em sua relação com a água. Essa ambivalência, mistura de medo e desejo, já é percebida por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* ([1902] 2019, p. 66), para o qual a seca e

a sede são frutos da má gestão dos recursos hídricos e não de sua inexistência. Comparando a gestão que os romanos fizeram do território de Cartago, solucionando o problema da estiagem, Cunha afirma: “O regime torrencial que ali aparece, intensíssimo em certas quadras, determinando alturas pluviométricas maiores que as de outros países férteis e exuberantes, era, como nos sertões de nosso país, além de inútil, nefasto”.

A água, se mal gestada, é também fonte de medo e apreensão para o sertanejo. A chuva torrencial lava a terra seca, devastando a vegetação. Mesmo as tecnologias elencadas por Cunha para solucionar esse problema e habituar a terra e o homem à presença da água, como cisternas de alvenaria, poços artesianos, armazéns, açudes, cáspios artificiais e alambiques para destilação das águas do Atlântico ([1902] 2019, p. 67), podem transformar-se em fonte de pavor e de tragédia, pois o medo e o risco de afogamento tornam-se maiores para quem pouco lida com as águas.

Ao retomar essa perspectiva pouco explorada do imaginário sertanejo, indo de encontro às propostas de seca e estio, de Barbosa e Gomes, Assis amplia a mirada sobre o Sertão e sobre a luta pelos recursos que levam Zé Galinha/ Zé Seco a reclamar bois, homens e terras. Ao trazer uma diferença para a repetição sobre o imaginário a respeito do Sertão, ao contrapor, a princípio, o frescor do gotejo ao abrasamento do braseiro, Assis descortina a invenção desse “interior do Nordeste”, como defende Albuquerque Jr.:

[...] invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam sua verdade mais interior. Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço. [...] Não tomamos os discursos como documento de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção (2011, p. 35).

Assis, a partir de suas próprias vivências sertanejas, reconstrói esse monumento cantado em verso, prosa e ação, apreendendo de Barbosa e de Gomes, principalmente, a dimensão do corpo presente nas obras. A preparação dos atores durou de 06/11/2019 a 16/03/2020, pouco mais de quatro meses. A estreia, ocorrida em 17/03/21, contou com apresentação única, em decorrência do início da pandemia da covid-19 e as necessárias medidas sanitárias adotadas.

Assis captura as ações físicas contidas na trama – a mão decepada, o dedo cortado, os pés esfolados, o parto, o corpo torturado – e nas indicações cênicas de Barbosa para realinhar a preparação dos atores a partir de uma perspectiva do corpo. O corpo e seus afetos são uma constante nas teias da dramaturgia de *Braseiro* (2000):

O garoto segue em direção à porta, mas quando está prestes a sair pára e hesita por um tempo. Vencido, enche-se subitamente de uma absoluta

ferocidade. Pega um dos bancos da casa e, com ele, dá vários golpes no chão, grita. Continua assim, até que o banco quebra e ele senta, exausto (BRASEIRO, 2000, p. 16).

Na didascália, é possível verificar o uso do corpo à exaustão. A partir da ira como afeto, a personagem, encarnada em um ator, movimenta-se, hesita e faz um uso violento de um objeto cênico. O encenador capta a dimensão do corpo da peça e, dessa maneira, cumpre um dos pré-requisitos fundamentais das mostras didáticas pensadas em quaisquer programas de graduação, a aplicação das teorias e práticas adquiridas. Em seu trabalho de direção, Assis aciona o conceito de laboratório, pensado pelo polonês Grotowski, que avançou nos estudos sobre a ação física deixados por Stanislavski. Grotowski, ao pensar o teatro como um laboratório, permitiu que ele se transforma-se em um espaço de experimentação e criação contínuo: “[...] para cada espetáculo, é projetado um espaço novo para os atores e os espectadores” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 108).

Logo, a princípio, não existem preconcepções para montagem. Existem as infinitas possibilidades e, no decorrer da própria criação contínua, com ações físicas e partituras, delineiam-se as necessidades: elementos cênicos, figurinos, iluminação, sonoplastia. Desse modo, tudo que for posto na investigação laboratorial passa a servir à expressividade e à criação idiossincráticas da obra em surgimento, “[...] a preocupação essencial é encontrar a justa relação espectador/ator para cada tipo de espetáculo e dar corpo à decisão na disposição física.” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 109).

Esse redimensionamento do corpo para montagem do espetáculo traz o ator – um artista do corpo e encarnação da criatura antropomórfica-estrutural que é a personagem – para o centro da discussão e da formação artística teatral. Nesse viés, o trabalho de Assis propôs um treinamento contínuo das faculdades corporais e dos conceitos e ferramentas próprias do teatro (imaginação, sensações e memória), para que os atores se erigissem no palco como as personagens *Avó, Mãe, Pai e Filho*.

A família de *Gotejo* (2020), dessa forma, retoma o jogo-tribunal acentuando suas ações de forma a montar, na plateia, o júri último e definitivo. Nesse jogo-tribunal, há uma explosão do íntimo familiar que se estilhaça como íntimo coletivo. Na preparação do ator, o acesso ao íntimo é primeiro pensado pelo russo Stanislavski e sua obra, de 1936, *A preparação do ator*.

Fez-se, em geral, a opção de abordar o íntimo apenas pela via do inconsciente, acessado pelos sintomas, pelos sonhos, pelos chistes e, após Freud, pela psicanálise. Embora essa opção fosse baseada na leitura da obra de Stanislavski, esse embasamento foi um equívoco praticado por grande parte da crítica e da recepção. Traduzida e publicada nos E.U.A., dois anos antes de ser publicada em seu país e idioma original, na Rússia, o que viria a ser aclamado como *Método Stanislavski*



foi apresentado de forma pasteurizada, com a exclusão do trabalho corporal do ator e de suas ações físicas.

Em entrevista, o diretor teatral argentino César Brie chama atenção à corrupção ocorrida na transmissão das teorias do diretor russo e para a importância da adoção do método em sua forma integral. Segue a fala do diretor e dramaturgo em entrevista de março de 2015:

Santillán – Como você viveu essa experiência inicial na Comuna, grupo que entrecruzava a política com o teatro?

Brie – A Comuna era um grupo muito incomum. Publicava uma revista muito bela, “Teatro 70”, mas com o tempo se tornou um pouco sectária. Começou como o Centro Dramático de Buenos Aires, dirigido por Renzo Casali. Depois se chamou Comuna Baires. Casali havia estudado com (William) Layton, discípulo de (Constantin) Stanislavski. Era um dos que divulgaram “O método”, quer dizer, a versão que tinham os Yankis de Stanislavski. Uma visão bastante recortada porque só viram o lado do trabalho emotivo, não o das ações físicas. Isso nos explica (Jerzy) Grotowski. O curioso é que Stanislavski criou seu trabalho observando a um ator, Tomasso Salvini. E você sabe onde triunfou Salvini? No Uruguai e na Argentina. Na Itália não conseguia sobreviver, então partia com a companhia e vinham aqui para ganhar dinheiro. Aqui era aclamado. É muito interessante, não? Como se vão juntando as coisas.

Interessa na entrevista, sobretudo, a explanação sobre a aplicação do método Stanislavski e seu destaque para o triunfo do ator Tomasso Salvini na América Latina. Brie, dessa forma, liga o trabalho corporal do ator, o estudo das ações físicas e sua manifestação exitosa nas artes dramáticas, ao encontro com o público/corpo latino-americano.

É esse corpo, extraído de suas experiências e vivências sertanejas, que Assis constrói a partir da intertextualização operada com a dramaturgia de Barbosa e a câmera de Gomes. Um corpo bras(il)eiro que, poupo a pouco, goteja e inunda a cena. *Brasileiro* (2000; 2013) e *Gotejo* (2020), no interessante juntar das coisas, encontram-se na dimensão do corpo, e em sua retomada na reimaginação desse corpo em “um interior do Nordeste”.

Desde a preparação dos atores até à estreia, Assis pôs em cena humidificadores de ar que, paulatinamente, vaporizaram no corpo dos atores o *resfolegar de um garoto* “[...]/ pulmões a reter o ar [...]/ batidas do coração [...]” (BARBOSA, 2000, p. 02), que iniciam o drama de Barbosa e lhe dão o tom. Os vapores a escaldar e a umedecer os corpos retomam a ambiguidade roseana, o corpo de Riobaldo deseja, mas não avança sobre o de Diadorim. Enquanto isso, na sonoplastia, um som incessante de chuva retoma a ambivalência apontada por Euclides da Cunha; entre o medo e o desejo, as águas.

No encerramento da peça, a montagem de Assis opta por outro gesto de diferença. A família, Avó-Mãe-Pai-Filho, não vê mais o subir da fumaça que indica a incineração do corpo vivo do filho, mas o descer do seu corpo nas águas, em um



afogamento imposto por Zé-Galinha e seu bando, arrancado daquela família um membro, como sua mão fora arrancada. O resfolegar, os pulmões a reter o ar, o coração a bater e o corpo se redimensionam na montagem cênica de Assis.

## 5 À guisa de conclusão

Euclides da Cunha define o Sertão como um sumário: “o Sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte” ([1902] 2019, p. 44). Riobaldo Tatarana, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) diz que “o sertão é do tamanho do mundo”. Esse mundo demiúrgico, continuamente tecido por várias mãos; em *Brasileiro/Gotejo* e seu “interior do Nordeste”, perpassa as distintas cidades baianas revisitadas a partir dos corpos dos artistas – Feira de Santana, Milagres, Irecê, Senhor do Bonfim, esta última presente no mapeamento euclidiano ainda como Vila Nova da Rainha (CUNHA, [1902] 2019, p. 24), um de seus muitos nomes.

Retomar essa sertanidade a partir do corpo das personagens, seres antropomórficos-estruturais, e sua encarnação no corpo dos atores, é retomar o jogo polifônico com a literatura brasileira sobre o Sertão e sua representação do mandonismo. No jogo intertextual entre as três mídias, o texto dramático, a obra fílmica e a montagem teatral há diferentes formas de imaginar o Sertão, com o traço constante da metabolização do terror no corpo.

A violência da jagunçagem, que oprime a família sitiada, na estrutura pensada pela engenharia do drama barbosiano, corrobora para manutenção da tensão erigida pelas réplicas. O destaque recebido por essa violência na abertura do foco por Gomes, da casa para a caatinga, espetaculariza essa violência, embora no intuito de comover o espectador para aquela realidade capaz de matar a inocência de um menino. Essa violência transformada em afogamento por Assis, ainda que por um átimo, faz o público prender o ar e refletir como se em um tribunal.

Nas três manifestações artísticas, é sobretudo a violência que está posta no banco dos réus. No tribunal do público, é a violência colonial e suas heranças que serão julgadas, nas ações de Zé Galinha/ Zé Seco, no desespero e inércia da família e no nosso olhar, de quem lê, vê, assiste e, por fim, julga.

O corpo ruína trazido por Barbosa, rastreado por Gomes e levantado como investigação de trabalho por Assis é aqui retomado na reflexão sertaneja sobre o abrasamento do estio ou sobre o refrigeramento das chuvas sobre nossos corpos e, a partir deles, nossas criações. Diferentemente do determinismo que, a princípio, guiou Euclides da Cunha, pensar a terra, o humano e o contexto sociopolítico que os cerca é pensar como essas relações perpassam nossos corpos, como um intermitente gotejo a vaporizar os braseiros.

## **DRIPPING DOWN ON BRAZILERS: DRAMATURGY, SHORT FILM, STAGE PRODUCTION AND THE BODY DIMENSION.**

**Abstract:** *The present article brings a comparative analysis of the dramatic text *Braseiro* (2000), the homonymous short movie (2013) and the stage production *Gotejo* (2020). Following the intertextuality which crosses the productions and the dialogism present in the replica from the characters, there is a criticism on the dimension of the body in the dramatic text and in the short film, aspect that is taken up in an investigative and pedagogical way in the theatrical production. The body is regarded as a propellant element for important issues to the sertanidade, such as the mandonismo (in terms of theme) and the literary court game (in the structure of the works). For the analysis, classic and contemporary texts about the Sertão were taken into consideration, such as Cunha ([1902] 2019), Lopes (2012) and Albuquerque Jr. (2011). The results of these reflections are the propositions for the resumption of the body as a way to think about Bahia's literature, cinema and theater.*

**Keywords:** *Sertão; Court Game; Body.*

### **Referências**

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARBOSA, Marcos (2000). *Braseiro*. Disponível em: <https://www.marcosbarbosa.com.br/pecas/braseiro.pdf>. Acesso em 11 jun 2021.

BRIE, Cesar (2015). *Entrevista*. Disponível em: [https://www.clarin.com/teatro/cesar\\_brie-fui-festival\\_brie\\_2015-el\\_galpon\\_de\\_guevara-banfield\\_teatro\\_ensemble-karamazov\\_0\\_Hkkwm5wQe.html](https://www.clarin.com/teatro/cesar_brie-fui-festival_brie_2015-el_galpon_de_guevara-banfield_teatro_ensemble-karamazov_0_Hkkwm5wQe.html). Acesso em 19 jul 2020.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CUNHA, Euclides da (1902). *Os Sertões*. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo: Ubu editora/ Edições SESC São Paulo, 2019.

FLASZEN, Ludwik. POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2010.

GOMES, Thiago (2013). *Braseiro* (curta-metragem). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wj-fRLb3ud4>. Acesso em 11 jun 2021.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Cássia. A geografia do corpo: travessia pelo Nordeste. In.: \_\_\_\_\_. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 55 – 119.

MENDES, Cleise Furtado. Canudos: a guerra do sem fim: entre drama e história. In.: \_\_\_\_\_. *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 45 – 54.

XAVIER, Ismail. O cangaceiro, ou o bandido social como espetáculo. In.: \_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 147 – 182.

ZALUAR, A. ALVITO, M. *Um século de favela*. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

Recebido em 29 de setembro de 2021

Aprovado em 04 de novembro de 2021

# AUTORIA NEGRA FEMININA E REPRESENTAÇÕES VERBO-VISUAIS DE SI NA POESIA DE CELESTE BASTOS: RUPTURAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR

*Renailda Ferreira Cazumbá<sup>1</sup>*

**Resumo:** O cenário literário baiano tem sido protagonizado por um número expressivo de escritoras que refutam as barreiras impostas à circulação e à visibilidade de seus textos e imagens. A escrita poética de Celeste Bastos publicada na coletânea *Profundanças: antologia literária e fotográfica* (2014) é representativa dos exercícios de liberdade e dessilenciamentos. Cotejamos a escrevivência e a representação de si nos poemas de Celeste Bastos, refletindo sobre o diálogo entre poemas e imagens fotográficas publicados nos *e-books*. A leitura baliza-se nos tensionamentos feitos ao sistema literário em defesa da autoria negra feminina feitos por Miriam Alves, Ana Rita Santiago e Conceição Evaristo, fazendo jus à interface entre a literatura e a fotografia, especificamente a abordagem “fotoliterária” para Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (2019). Tais discussões envolvem debater sobre as relações de poder/saber que forjam no cenário literário interdições, exercícios de liberdade e dessilenciamentos com Audre Lorde (2019) e Michel Foucault (1995; 2004). O artigo visa impactar as abordagens teóricas sobre a formação de leitores literários.

**Palavras-chave:** Celeste Bastos; Autoria negra feminina baiana; Poesia-Fotografia; Leitor literário.

## **1 Introdução: o texto-imagem dissonante das escritoras negras baianas**

No cenário literário baiano, a invisibilidade ainda é condição de muitas escritoras negras, que vivenciam muitas barreiras impostas à publicação e à circulação das obras. A maioria delas continua ignorada e excluída dos espaços de poder onde se publicam e se leem os textos literários, principalmente, se considerarmos a hegemonia imposta pelo mercado editorial concentrado nos estados do Sul e Sudeste do Brasil, que pouco fomenta a circulação das obras dessas autoras, mesmo as que possuem mais de uma publicação, como Livia Natália, Jovina Souza, Rita Santana,

---

<sup>1</sup> Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2016). Mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS (2009). Professora Adjunta do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. E-mail: renaildacazumba@gmail.com

Fátima Trinchão, Mel Adún, Lílian Almeida, Aline França (para citarmos algumas). Diante da situação de silenciamento em torno da produção literária de muitas poetisas negras, uma questão se torna urgente: como transpor o bloqueio da produção literária atravessada por barreiras que impedem a divulgação e a circulação das obras e, ainda, como fomentar a formação de públicos leitores para essas obras?

É diante desta conjuntura que destacamos a produção poética e visual de Celeste Bastos na coletânea virtual *Profundanças: antologia literária e fotográfica* (2014) no sentido de visibilizar escritoras negras baianas, ampliar as abordagens teóricas e propor a aproximação do leitor literário com esse texto de autoria negra. Celeste Bastos tornou-se escritora a despeito das tentativas de bloqueio a sua escrita: mesmo sob interdições, a autora cultivou o desejo de aprender a ler e a escrever. Durante muitos anos escreveu poemas e foi reconhecida escritora enquanto era vendedora de acarajé nas ruas de Brumado (BA), cidade do sudoeste baiano, no território de identidade do alto sertão. Assim, o *corpus* escolhido são os poemas “Casa perdida”, “Pra você, felicidade” e “Parede sem porta” e as fotografias do ensaio fotográfico publicados na antologia *Profundanças*, por serem representativos do exercício de constituição de si da autora.

A leitura dos poemas baliza-se no conceito de escrevivência cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2005ab) e, nesse caminho, nos aproximamos das imagens literárias e fotográficas impregnadas das experiências vividas/ficcionalizadas pela autora que se intitula “poeta da vida” (BASTOS, 2020). Lemos os sentidos instituídos na aproximação entre textos poéticos e imagens fotográficas, construídos nas tênues fronteiras entre as artes, levando-se em conta as suas “particularidades técnicas e semióticas” conforme Mantovani (2019). Ancoramos, ainda, nas contribuições teóricas sobre a autoria negra feminina com Miriam Alves (2010) e Ana Rita Santiago (2012) e Lívia Natália (2011). Aproximamo-nos das ideias da poeta e militante negra Audre Lorde (2019) por esta considerar importante escrever como formas de recompor as experiências da vida e forma de romper os silêncios impostos às mulheres, sobretudo, as negras. A escrita da mulher negra, para Audre Lorde, significa uma “destilação reveladora da experiência”, tem o sentido político de recompor de nosso apagamento e não apenas jogo de elaboração da linguagem.

De tal modo, consideramos, nesta análise, que a literatura participa e é afetada pelas relações de poder/saber constituídas e agenciadas no cenário literário que agem na constituição de subjetividades e processos de exclusão, avaliando, selecionando e excluindo expressões literárias e gerando desconhecimento sobre as obras e autores/as. Porém, há um movimento protagonizado por mulheres negras, indígenas e LGBTQI+, o qual tem fomentado exercícios de liberdade através da escrita da literatura na Bahia atualmente e as escritoras têm rompido os silêncios impostos às suas vozes. O exercício de poder atua como um modo de “ação sobre as ações dos outros” e pressupõe também práticas de resistência e exercícios de liberdade, segundo Michel Foucault (1995; 2004).

Nesse compasso, provocamos reflexões sobre a formação do leitor literário e, nesse caso, propomos que os poemas de Celeste Bastos podem representar um caminho profícuo para constituir educação e letramento literários efetivos, ao trazerem experiências que se aproximem das vidas de leitoras e leitores jovens e de suas expectativas. De tal modo, robustecemos a necessidade de leitura dos textos dessa autora, seguindo a linha de pensamento de Regina Dalcastagnè, de que “precisamos de escritoras e escritores negros, porque são eles que trazem para dentro de nossa literatura uma outra perspectiva, outras experiências de vida, outra dicção” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 68), e esse aspecto pode ser a via de adesão e sedução de leitores.

## **2 A visibilidade da palavra-imagem de Celeste Bastos em *Profundações***

Celeste Bastos escreveu poemas e guardou papéis escritos durante anos por não ter reconhecimento do valor de seus textos. Após participar de *Profundações: antologia literária e fotográfica* (2014), a autora investiu-se de autonomia e publicou seu primeiro livro autoral *Poesias de vida* (2020) pela Editora Caminhos Iluminados. Esta obra autoral reflete o fortalecimento da trajetória de autora que, através de um ato de resistência, encorajou-se a publicar um livro de poemas. Mesmo antes de publicar, a poesia foi o caminho agenciado pela autora para romper o silêncio imposto à sua voz, conforme se expressa no poema de abertura do livro “autoral citado” cujo título já encena a relação, afinidade, paixão/amor e mostra como o exercício da palavra poética alterou sua vida e quebrou seus silêncios:

Eu sempre pensei que nasci debaixo de uma árvore,  
no colo da mais bela negra que amei.

Meu mar era uma lama macia, onde eu me banhei.  
A cor da minha pele era como bronzear a terra molhada

Sorria e observava calada.  
Gritava, sem soletrar as letras  
A minha paixão pela palavra começava a nascer.

Comecei a observar as letras da vida, a palavra.  
E eu gritava com todos os meus silêncios.

Sem entender, me apaixonei pela literatura  
e pela filosofia da vida.  
Não foi me dado todo o tempo de estudar.



Mas mesmo assim, eu escrevia no papel rasgado.  
Versos que, na caixinha eu guardei em segredo.  
Estava tudo que amo, a poesia. [...]

(BASTOS, 2020, p. 11- 12)

O poema acima é um texto que reflete a escrevivência de Celeste Bastos que se concentra na ficcionalização de fatos do cotidiano, de alegrias e tristezas e da importância da escrita literária em sua vida. Desde a adolescência Celeste Bastos cultivou o desejo de criar e a paixão pela palavra poética, mas assim como a maioria das mulheres negras, o trabalho doméstico fez parte da história da autora e, Bastos trabalhou como babá e doméstica, “com o intuito de estudar e ter moradia e alimentação”, segundo consta na biografia da autora no livro *Poesias de Vida* (2020). Seu movimento no texto, na maioria das vezes, é o de refletir e criar imagens poéticas dos fatos da vida cotidiana, conjeturando sobre si e seu lugar no mundo: “Eu sempre pensei que nasci debaixo de uma árvore, / no colo da mais bela negra que amei. / Meu mar era uma lama macia, onde eu me banhei / A cor da minha pele era como bronzear a terra molhada. Comecei a observar as letras da vida, a palavra”. Este ato de escrever e guardar poemas, principalmente seu desejo e estudar eram reprimidos e rejeitados patrões; certa vez foi castigada de forma brutal pela patroa que “jogou seus textos no lixo” (BASTOS, 2020) como punição por recusar-se a faltar aula. Nos versos: “Não foi me dado todo o tempo de estudar. / E mesmo assim, eu escrevia no papel rasgado” há uma voz que denuncia. O poema acima reflete esse período em que a autora experimentou o bloqueio ao mundo da escrita e da literatura e sofreu violência por parte dos patrões, mas sobretudo, a sua resistência em tornar-se escritora, resguardando seus poemas: “Versos que, na caixinha eu guardei em segredo. / Estava tudo que amo, a poesia”.

A autora baiana escreveu e guardou papéis até surpreender a poeta e performer Daniela Galdino, organizadora de *Profundanças*, que conheceu Celeste Bastos em Brumado, cidade na qual Galdino atua como professora universitária. A partir desse encontro fértil, rico e simbólico para o cenário da literatura baiana, pois foi o reconhecimento de uma voz silenciada, Bastos publicou poemas e imagens na primeira edição da coletânea citada e, junto a outras escritoras, muitas delas também inéditas, participou de rodas de conversas promovidas pelo projeto em escolas e universidades, bem como em apresentações promovidas no *site* da coletânea, realizadas no formato *online* devido ao bloqueio físico imposto pelo distanciamento social da pandemia a partir de 2020. Tal antologia literária, disponibilizada em formato digital desde a sua primeira edição, disponível para *download* gratuito, possui caráter dinâmico, pois intercala os textos e as imagens das autoras, o que possibilitou a interação e uma recepção ativa de leitores de diversas partes do Brasil e fora do país também que acessaram a coletânea

através de uma plataforma interativa e de livre acesso. Segundo Elisiane Santos de Matos (2019, p. 104):

[...] a plataforma escolhida para seu acesso coaduna com a forma como *Profundanças 2* se estrutura esteticamente: de forma dinâmica. Tanto os textos literários, quanto as fotografias têm seus espaços respeitados, ao passo que a intercalação de textos e imagens das poetas e prosadoras quebram qualquer possibilidade de monotonia.

Antes de se inserir na primeira publicação autoral na coletânea *Profundanças*, Celeste Bastos trabalhava como vendedora de acarajé em Brumado e, embora alimentasse o sonho de que seus poemas fossem lidos por outras pessoas, a poeta imaginava que seria reconhecida e denominada de escritora. Na biografia que consta na antologia referida, a organizadora descreve Celeste Bastos: “Mulher simples, de garra, baiana vendedora de acarajé, estudou apenas até sexta série e acabou interrompendo seus estudos para trabalhar e ajudar a família” (GALDINO, 2014, p. 131). É significativo perceber o processo de migração que caracteriza a trajetória de vida de Celeste Bastos até obter o conhecimento de seus textos poéticos: nasceu em 1960 na comunidade Rocinha, no Rio de Janeiro, onde viveu até os três anos de idade. Mudou-se para Brasília nesse período, morando por sete anos em um orfanato. Após sair da instituição, trabalhou como babá e empregada doméstica, para manter os estudos, moradia e alimentação. Viveu em Brasília até os 18 anos, quando se mudou para Brumado (BA), lugar em que morou durante muito tempo sustentou a família com o ofício de baiana de acarajé. Atualmente vive em Montes Claros (MG) e trabalha como cuidadora de idosos. Portanto, *Profundanças* representa um divisor de águas na vida de Celeste Bastos, pois teve o significado especial de conferi a Celeste o estatuto de escritora e ler textos publicamente, já que antes de publicar na antologia, Celeste Bastos guardava papéis e guardava seus escritos, sonhando em dialogar com outras vozes literárias e imaginando leitores possíveis para seus versos. A coletânea foi idealizada e efetivada através de um trabalho colaborativo, já que as autoras, fotógrafas<sup>2</sup> e a organizadora discutiram e decidiram sobre as diversas fases da produção, resultando em uma criação coletiva, onde não há prioridade entre textos e imagens, pois ambos colaboram para a construção de sentidos:

A obra é dividida entre as fotografias e os textos literários, sem empreenderem uma disputa de significado; ao contrário, funcionam como uma complementariedade negociada. Pode-se dizer que, se a coletânea *Profundanças 2* fosse dividida ao meio, criando duas obras, uma literária e outra fotográfica, elas funcionariam de forma independente (MATOS, 2019, p. 107).

2 Terminologia utilizada por Daniela Galdino na edição de 2019 de *Profundanças*. Segundo Elisiane Matos (2019, p. 17), “A utilização da terminologia fotógrafas intenciona romper com o binarismo masculino/feminino e contemplar as artistas transexuais, que participam da obra”.

Na concepção do primeiro volume da antologia do qual Celeste Bastos integrou com publicação de poemas inéditos, participaram 13 mulheres que publicaram poesias, crônicas e contos e ensaios fotográficos. No que toca à composição dos textos que integram as antologias, Daniela Galdino explica que o critério de escolha das autoras se baseia em desorganizar a forma como a literatura é compreendida socialmente. A organizadora afirma que a antologia “Profundanças 2”, por exemplo, é uma “ação literária e fotográfica colaborativa já implode as formas como a literatura tem se tornado uma propriedade de poucos” (2017, p.7). Quanto às fotografias, Elisiane Santos de Matos, na dissertação “Profundanças 2: a contrapelo do binarismo impositivo” (2019) salienta que os ensaios fotográficos que entregam o *e-book* representaram uma experiência de ineditismo, da qual muitas mulheres da coletânea nunca haviam pensado em si envolver, tanto para as escritoras quanto para fotógrafas, com entusiasmo em flagrar representações imagéticas das autoras no ensaio fotográfico, visando à quebra de estereótipos relacionados à gênero, raça e sexualidade, visto que “as escolhas realizadas pelas escritoras e fotógrafas sobre cores, enquadramentos e poses as colocam em outros lugares de representação” (MATOS, 2019, p. 107), deliberadamente mantidos com o intuito de acessar subjetividades diversas. A visibilidade dos escritos e imagens de mulheres negras, como Celeste Bastos, foi expressiva nas três edições do Profundanças, pois houve a circulação das vozes das autoras em várias partes do país e destacamos as autoras Miriam Alves (de São Paulo), Rita Santana, Aldil Araújo Lima, Lílian Almeida, Jovina Souza, Valquíria Lima, Vânia Melo, Tatiana Dias Gomes, NegrAnória d’Oxum – pseudônimo de Maria Anória de Jesus Oliveira, Tereza Sá, Calila das Mercês, Natali Yamas e Yasmin Moraes, da Bahia; Francisca Araújo e Odailta Alves, de Pernambuco, que tiveram imagens e textos publicados em ambiente virtual de livre acesso. Ainda de acordo com Daniela Galdino (2020, s/p), *Profundanças* acessa e enfatiza processos autorais diversos, mobilizando o diálogo e a afluência de dicções diversas, visando vencer os binarismos de gênero e a hegemonia branca na cena literária:

Tudo em Profundanças é diálogo, encontro de dicções e experiências autorais diferentes, somos afluência. Em cinco anos de projeto, foram mapeadas e publicadas 51 autoras nas tentativas de rompimento com a noção hegemônica de mulheres brancas, urbanas/metropolitanas, heterossexuais escrevendo. Sim, precisamos enfatizar outras identidades e seus processos autorais. Num país genocida, racista, feminicida, misógino e lgbtóxico é um ato político de grande impacto veicular imagens e narrativas de mulheres negras, trans, lésbicas, sertanejas, não negras que re-existem a partir das artes (GALDINO, 2019, s/p.).

Durante todo o percurso de criação da coletânea e do circuito de divulgação, a ação colaborativa entre a organizadora, as escritoras, fotógrafas e equipe técnica foi decisiva, haja vista a concepção do projeto de ser sem fins lucrativos e disponível

para *download* gratuito, ambicionando de forma deliberada compor o mercado editorial literário alternativo. O circuito literário, como o projeto *Profundações* já tem sido denominado, inseriu a participação de “jovens fotograf@s sensíveis às formas de resistência feminina” que de forma “livre” (GALDINO, 2014, p. 7) conceberam as visualidades condizentes com as trajetórias pessoais e espaços de atuação das autoras, segundo Elisiane Matos (2019, p. 44): “intercalando palavra escrita à imagem fotográfica, a coletânea faz com que o leitor entre em contato com discursos destas autoras, ao mesmo tempo em que conhecem elementos físicos – enquanto componentes de suas identidades”. Desde a primeira edição de *Profundações*, cinquenta e cinco fotógrafes inseriram as suas lentes na concepção visual das autoras, escolhidas livremente pelas autoras, para compor as representações fotográficas tem como princípio narrar a trajetórias plurais e diversas das escritoras. Ainda segundo Matos (2019, p. 44 - 45):

As escolhas estéticas, dos planos de composição dos quadros, dos focos e dos desfoques, foram feitas levando em consideração as vontades dessas mulheres, de modo que as imagens dissessem, representassem e evidenciassem o que elas são e dizem com seus escritos – permitindo duas possibilidades de auto narração[...]. Desse modo, mulheres de ancestralidade africana estiveram à margem da literatura, enquanto escritoras e, quando presentes nos enredos literários, eram sempre descritas com características vinculadas à natureza, sensualizadas e ligadas às atividades maternas, domésticas e não intelectivas.

A circulação de *Profundações* promoveu, desde a primeira edição, o diálogo das escritoras com um público leitor diversificado através de rodas de conversas, participação em eventos e atividades em universidades e escolas em vários estados do país. Denominada pela organizadora de “guerrilha literária”, *Profundações* lança esperança e gestos de enfretamento ao medo e à morte circundante aos corpos femininos: “E nessa trajetória de uma guerrilha literária, cada antologia parte da pergunta: quais palavras e imagens podem nos representar em tempos violentos e odiosos?” (GALDINO, 2019, s/p). Atualmente, devido à pandemia por covid-19, a ação efetiva-se pelo agenciamento de *lives* nas páginas virtuais do projeto, inserindo-se em eventos universitários e escolares e em outros espaços de divulgação e possibilidade de diálogo com leitores e leitoras, nas quais a “gira” e “guerrilha literária” de *Profundações* continua, de forma deliberada, provocando rupturas na forma de conceber a literatura e a autoria ao publicar autoras historicamente invisibilizadas no campo literário.

### **3 “Salva-me poesia dos meus silêncios”: escrevivências e representações de si nos poemas e fotografias de Celeste Bastos**

Na obra *Irmã Outsider* (2019), a escritora afroamericana Audre Lorde, proclama a necessidade da mulher de dizer, verbalizar e compartilhar seus pensamentos e sentimentos mesmo que se corra o risco de ser “magoada e incompreendida”. Nos questiona se, diante das opressões diárias que nos calam, estamos fazendo nosso trabalho de transformar o silêncio em ação. A autora defende a nossa necessidade vital de falar, de agir através da palavra. Verbalizada, a palavra torna-se uma ação necessária que recompensa e evita o adoecimento. Transformar o silêncio em linguagem e ação, entretanto, envolve riscos, pois “é um ato de revelação individual, algo que está sempre carregado de perigo” (LORDE, 2019, p. 51).

Assim, a principal ação de Celeste Bastos foi investir na escrita literária, mesmo que tenha sido muitas vezes barrada e punida por ter praticado esse ato de coragem. Escrever foi a forma que encontrou para romper com o silêncio que a sufocava, conforme expressa neste trecho do poema que trouxemos na abertura deste artigo, em que declara seu amor pela poesia e a toma para si como uma necessidade vital: “Escrevi minhas críticas com coragem, / Sangrei o papel com as minhas angústias. / Com meus amores, gritei. / Hoje eu sou pensamento de versos. / Meu coração bate tão forte que preciso gritar. / Eu amo a poesia. / Salva-me poesia dos meus silêncios, / pois eu quero gritar e sorrir”. Em sua página pessoal em rede sociais, Celeste Bastos descreve como acontecia o seu processo de escrita, a essa escrevivência singular e cotidiana. Narra como a poesia fazia parte de seu dia-a-dia, mesmo que não fosse autorizada a praticá-la, e se sentiu ao ver o reconhecimento do “valor” de sua poesia no primeiro encontro que teve com a organizadora do circuito literário *Profundações*:

Nas horas vagas do trabalho, eu escrevi poesia. Quando vendia acarajé, enquanto esperava os fregueses eu escrevi poesias. Um dia conheci uma pessoa muito especial chamada Daniela Galdino, foi a primeira pessoa que viu o meu caderno de poesias. E me chamou para participar de um projeto chamado Profundações.<sup>3</sup>

No mesmo percurso da defesa de Audre Lorde, ao teorizar a autoria negra feminina, Miriam Alves destaca o papel político da escrita na vida das mulheres negras: “Ser mulher e escritora no Brasil é romper com o silêncio, a “não-fala” e transpor os espaços que definem procederes e funções preestabelecidas” (ALVES, 2011, p. 183). Para todas mulheres, de acordo com Miriam Alves, transpor os limites do “lar” foi um ato de ousadia, pois a sociedade patriarcal e machista sempre considerou que a mulher vivesse confinada ao lar, para que o corpo da mulher,

<sup>3</sup> Relato publicado na página pessoal de rede social da autora em 4 de agosto de 2020.

objeto de posse masculina, estivesse disponível para a “mediação da fala do desejo” e exercida pelo homem. Na tradição da literatura brasileira branca e eurocêntrica, garante Miriam Alves, o ser mulher foi retratado como submisso, e quando era representada com alguma altivez, a mulher tinha eram retratadas como prostitutas, ou seja, como aquelas que não pertenciam ao lar e não eram respeitáveis. Enquanto escritoras, também sofriam rebaixamentos, pois a literatura escrita por mulheres foi chamada de “intimista”, de acordo com Miriam Alves, “talvez por abrir frestas, janelas e portas, escancarando para o exterior os sons da “não fala”, profanando o confinamento do silêncio” (p. 123). O ato de escrever se configura, portanto, um rompimento do silêncio e uma fenda aberta nos espaços de confinamento aos quais foram confinados os corpos das mulheres. Voltando a Audre Lorde, mulher lésbica, ativista defensora dos direitos das mulheres, que viveu na pele os silenciamentos impostos às vozes das mulheres negras subalternizadas, defende que, no caso das mulheres negras, precisamos romper o silêncio para que se conquistemos a liberdade. Para a autora citada, para nós mulheres, “a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” (2019, p. 45). Ao falar do papel da literatura na vida das mulheres que nascemos com papéis definidos pela sociedade patriarcal e racista como a que vivemos, Audre Lorde defende que a necessidade da literatura em nossa vida, e a poesia, de forma específica, cria para nós mulheres: “Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível” (p.45). A poesia é, então, uma forma de agirmos e intervirmos socialmente, criando espaços de respiro, luta e transformação, no qual, segundo Lorde, e com a qual “nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado” (p.45), com a qual podemos “pavimentar” os horizontes longínquos com esperanças e medos.

Nossos poemas, segundo proclama Audre Lorde, são “esculpidos nas rochas que são as nossas experiências diárias” (p. 45). Para a mulher, a poesia não tem relação apenas com o exercício de pensar, mas sim com o sentir. E o poema é resultado desse exercício de transposição de nossos sentimentos mais fundos para a linguagem escrita e partilharmos com as demais pessoas: “Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para sejam compartilhados” (p. 46). A poesia ajuda a tecer certo tipo de língua que ultrapassa os bloqueios impostos a nós mulheres, treinadas para sentir medo, em ações que nos diminuem e nos abrandam, de acordo com a escritora Audre Lorde, “nos vemos diminuídas ou amansadas por acusações pretensamente inofensivas de infantilidade, de falsa de universalidade, de inconstância, de sensualidade” (p.45) que não traduzem a nossa natureza transgressora e reativa, que deve ser acionada em direção à verdadeira mudança.

Tais mudanças são projetadas na própria vida de quem escreve, não é mero devaneio e quimera. Realiza mudanças qualitativas nas vidas das autoras, como podemos relacionar com o exercício de escrever de Celeste Bastos, que confrontou



uma vida subalternizada de empregada doméstica sem direito ao estudo e à escrita literária, criando para si um lugar de autora, realizando o sonho de “publicar seu livro com sua história de vida em forma de poesia” (BASTOS, 2020, s/p). Audre Lorde ressalta que a poesia ajuda a tecer uma linguagem que qualifica a nossa experiência. Nesta perspectiva a autora também defende que a poesia é vista como uma forma de libertação das mulheres, de pensarem sobre si e resignificarem a sua existência por meio da escrita. Vendo por este viés, Celeste Bastos se libertou quando rompeu o silêncio e compôs poemas nos quais ficcionaliza o que via, das dores e alegrias, das pessoas, e, sobretudo, seus sentimentos e pensamentos. Para Audre Lorde, em relação à mulher negra a poesia tem afinidade com sentimentos, mas também com a ação no presente no sentido de constituir nossos sonhos de liberdade; é uma ação no presente, “demanda revolucionária” urgente e necessária para podermos pensar no futuro e torná-los possíveis e necessários para nossos filhos, afinal nossas crianças não podem sonhar com um futuro diferente a não ser que vivam e furem a barreira da morte no presente: “Os patriarcas brancos nos disseram: ‘Penso, logo existo’. A mãe Negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: ‘Sinto, logo posso ser livre’. [...] ‘Se vocês querem que mudemos o mundo um dia, precisamos pelo menos viver o suficiente para crescer!’, grita a criança” (LORD, 2019, p. 47).

Neste sentido, a poesia é a possibilidade de “transformação do silêncio em linguagem e em ação”, conforme Audre Lorde. Entretanto, como pensar a liberdade para a mulher negra hoje, numa sociedade sexista e racista? Vencer a invisibilidade que o racismo gera é um desafio que toda mulher negra deve enfrentar, sem o qual, não podemos viver verdadeiramente: “Neste país, onde diferenças raciais criam uma constante, ainda que velada, distorção de visões, as mulheres negras, por um lado, sempre foram altamente visíveis, assim como, por outro lado, foram invisibilizadas pela despersonalização do racismo” (LORDE, 2019, p. 51). A poesia vista por este viés, é uma forma de libertação das mulheres, de pensarem sobre si e resignificarem a sua existência por meio da escrita.

Michel Foucault em “O sujeito e o poder” (1995) define o poder como um exercício, como “um modo de ação sobre as ações dos outros” que se exerce dentro das relações sociais e “que coloca em jogo relações entre indivíduos (ou entre grupos). [...] na medida em que alguns exercem um poder sobre o outro”. As relações de poder se inscrevem num campo de possibilidades esparsas, pressupõe luta e não concessão passiva ou renúncia da liberdade. O exercício do poder não pressupõe ação sobre ação, e não constitui em si uma relação de violência: “Uma relação de violência age sobre um corpo, sobre as coisas: ela força, ela dobra, ela submete, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto a si, outro pólo senão o da passividade; e se encontra uma resistência, a única escolha é tentar reduzi-la” (FOUCAULT, 1995, p. 243). Ao contrário da relação de poder, precisa se articular “entre dois elementos que lhe são indispensáveis por ser exatamente uma relação de poder” (p. 243). Perguntar “quem somos nós”

pressupõe a recusa das abstrações e essencialismos constituídos pelas ciências humanas que negaram a ideia de o sujeito é constituído pelas relações de poder que subjagam e rejeitam as individualidades. Foucault explica que na história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parecem multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos. O filósofo sugere ainda que, para entender o que são relações de poder, é preciso uma investigação sobre as formas de resistência e as tentativas de separar estas relações, pois as relações de poder sempre implicam formas de resistência. A luta contra as formas de sujeição são lutas atuais, segundo Foucault, visto que as formas de denominação e exploração não desapareceram. As formas do poder pastoral e do Estado, por exemplo, têm se atualizado em diversas maneiras que balizam as relações de poder sobre sujeitos livres: “[...] neste jogo, a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (ao mesmo tempo sua precondição, uma vez que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça [...])” (FOUCAULT, 1995, p. 244 -245). Desta forma, o exercício de poder enquanto modo de “ação sobre as ações dos outros” (p. 245) consiste em conduzir, ordenar condutas, evitando e a proliferação de subjetividades divergentes, visto que, enfatiza Foucault, “Para que se exerça uma relação de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos uma certa forma de liberdade” (FOUCAULT, 2004, p. 277).

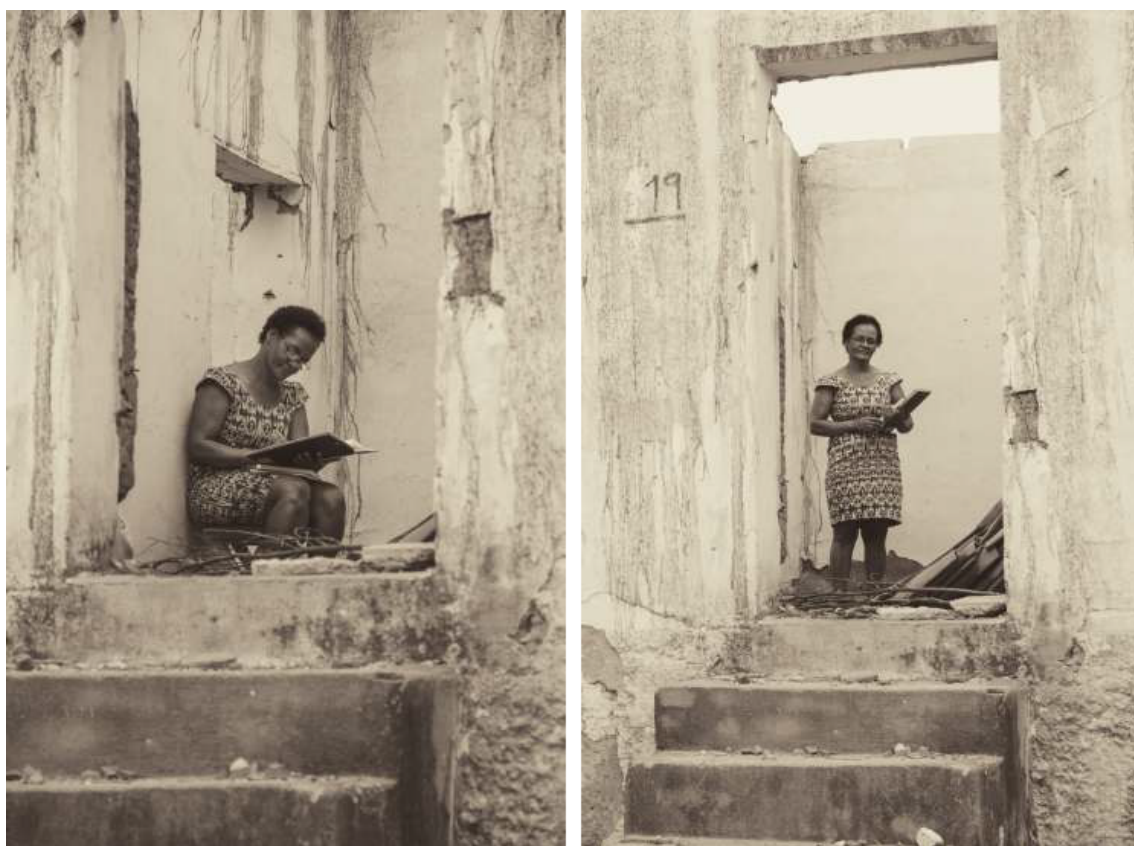
Dessa forma, é preciso atitudes de desobediência, como a de Celeste Bastos ao continuar escrevendo e refletindo na poesia o processo de exclusão e opressão que vivia na casa dos patrões, configura uma forma de resistir e um caminho de constituir uma identidade de escritora. Nas poesias da autora, variadas vozes líricas encenam reflexões sobre a vida e as relações mediadas pelo pouco afeto, desejos e sonhos cultivados e nem sempre realizados. Alguns poemas fazem recorrência à casa como possível abrigo ao corpo frágil, onde janelas e portas estão abertas, aguardam a esperança de futuro melhor; figuram as lembranças de um lar que se perdeu em algum tempo passado e ainda os desvios no percurso da caminhada, como percebemos no poema “Casa perdida”:

Janelas que me mostraram os horizontes  
Portas que abriram o meu futuro.

Casa que acolhera meu corpo débil,  
Para os flagelos da vida.  
Hoje, meus caminhos desviaram-se.  
E em algum lugar estará uma casa perdida.

(BASTOS, 2020, p. 35)

As poesias de Celeste Bastos configuram-se uma escrita de escrevivência, pois dentre outros elementos, narram as experiências vividas e memórias “assim como escrevem as suas dores e alegrias mais íntimas” (EVARISTO, 2005a, p. 07). A escrevivência desta autora é crítica ao lugar reservado à mulher na sociedade e também reflexiva ao fazer poético como uma “contra voz” (ALVES, 2011) que incomoda, mas que também abraça o leitor ao compartilhar com ele, os sentimentos mais caros à existência, como a solidão, a tristeza, a perda, a alegria e o amor. Algumas dessas imagens do poema acima foram realçadas no ensaio fotográfico da autora em *Profundações*, intensificando os significados do texto e as marcas identitárias da autora. Abaixo, as fotos em preto e branco, realizadas de forma exclusiva para compor a antologia, Celeste Bastos performa uma representação de si que assume o lugar de leitora e escritora (sonhos cultivados desde a adolescência). As fotografias rasuram as imagens da mulher negra cristalizadas no imaginário racista da sociedade brasileira ligadas ao trabalho braçal e doméstico. A autora porta nas mãos um livro, símbolo sagrado do saber, dentro de uma casa em escombros:



Fonte: Ravena Revenster (*Profundações*, 2014, p. 42).

A imagem da casa pode remeter a um lugar de memória da autora, alude a um lar que possivelmente um dia fez parte de sua vida e, certamente, ou que no passado abrigou uma família. No presente, a casa destelhada acolhe o corpo da

escritora negra que transgride aos padrões sociais; as paredes com cicatrizes, os vãos abertos onde foram portas e janelas e os degraus da escada conduzem à imagem principal da autora no centro das duas cenas. Na primeira, a poeta olha para o leitor; na segunda fotografia, performa a posição de leitora, e com isso quebra estereótipos em relação ao corpo negro que lê, visto que, neste caso, a particularidade mimética da fotografia é a de encarnar uma realidade, haja vista que “[...] Contrariamente à pintura e ao desenho, a fotografia atesta a realidade em si mesma e a ‘corta’. A fotografia é sempre atestado e parte do real. [...] A fotografia nunca é, desse modo, redundante, pois ela acrescenta” (MANTOVANI, 2019, p. 81). Atua, conforme pesquisadora citada, como representação simbólica e complementar ao texto literário, e não tem o papel de fazer mera repetição deste. A fotografia compõe narrativas, o que a aproxima da literatura: “Os parentescos entre a fotografia e a literatura são inerentes a seus princípios: seja porque ambas são dispositivos miméticos, seja porque ambas se vinculam a um referente ou são potencialmente produtoras de uma narrativa” (p. 84). Não há hierarquias e binarismos na relação entre imagens fotográficas e o texto poético, que por sua vez, também produz imagens. Ao contrário do que apontam de que há fronteiras entre as duas artes, essa relação precisa ser pensada no sentido de “interferências e nos impactos exercidos entre essas duas artes, que transformam uma à outra por meio de uma dinâmica de trocas e de retornos, de mudanças e interpenetrações”, ainda de acordo com Mantovani (p. 87). A fotografia quando aliada à literatura, visa construir sentidos novos aos textos, pois “um novo material não adentra o texto literário sem causar substanciais transformações em sua constituição e em seus sentidos” (MANTOVANI, 2019, p. 89).

Voltando ao que defende Elisiane Matos (2019, p. 108) “pode-se dizer que as fotografias em *Profundações 2* são *textos*, que se propõem a comunicar e resistir às construções generalistas e estereotipadas, que aprisionam os corpos das mulheres em lugares de subjugação”. Este é um dos sentidos mais expressivos da escrevivência da Celeste Bastos, qual seja o de se instituir autora de literatura ao mesmo tempo em que se constrói uma consciência de si e da vida que deseja e inventa para si. Na escrevivência, poesia e vida andam juntas: escrevendo, vive; vivendo, escreve, (re)inventando-se como mulher-escritora-leitora, como se percebe nas narrativas construídas nas fotografias acima. Na escrevivência, o texto poético refaz a vida, a reelabora e a “recicla”, da forma como Evaristo (2005b, p. 54) assegura sobre Carolina Maria de Jesus: “Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus que, audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora”. Carolina Maria de Jesus, e agora Celeste Bastos e outras mulheres negras de *Profundações*, são coautoras de si nesse processo, e a partir da escrita literária afirmaram um sentido ético para si próprias: aprenderam a ler e escrever a despeito das estratégias discriminatórias e excludentes, através dos diversos “letramentos de reexistências” (SOUZA, 2011), a partir dos

quais “reescrevem as histórias mal escritas” sobre nós mulheres negras do terceiro mundo (ANDALZÚA, 2000, p. 232) e transformaram-se em autoras e produtoras de literatura. Por este motivo, Daniela Galdino vê coincidência entre a trajetória de Celeste Bastos à caminhada da escritora Carolina Maria de Jesus, que durante 40 anos também acumulou escritos em casa porque não acredita na possibilidade de reconhecimento de seus textos; como Carolina que juntou papéis escritos, escreveu literatura a partir desse lugar lança o olhar crítico para a existência periférica e compõe um texto indignado, mas que também compôs uma literatura em que cabiam seus desejos e sonhos e muitas histórias que ultrapassavam a temática da questão social, parte dela publicada da coletânea *Meu sonho é escrever ..contos inéditos e outros escritos*, organizada por Raffaella Fernandez (2018).

De volta aos poemas, vemos que a escrevivência Celeste Bastos passado e presente se confluem, como no poema “Parede sem porta” que consta no e-book *Profundações*, que demonstra a reflexão do eu-lírico a barreiras impostas às mulheres:

Aprisionaram todos os meus sentidos  
Aqueles que castram as minhas vontades  
Já não sou a árvore que fecunda o fruto  
Sou o joio do trigo que fecunda espinhos em pedras  
Estou paralisada na consciência  
Sou relato sem vitória  
Compreensão indígena de uma fera  
Construindo quatro paredes  
Sem portas e janelas  
Se não houve luz  
Me afoguei na escuridão  
A morte agoniza sem achar a minha alma  
Não me conheci!  
Por isso não soube viver.

(BASTOS, 2014, p. 39)

Nos versos, as imagens da casa que vemos nas fotografias são reencenadas e consagradas no poema: “Sem portas e janelas/ Se não houve luz / Me afoguei na escuridão”, entretanto, tais imagens reinscrevem outro lugar para a mulher que se expressa no poema: a de leitora e escritora. Os poemas da autora carregam a potência da autoria feminina negra que se constitui especialmente reflexiva, hesitante ao lugar subalternizado da mulher na sociedade e se compõe como ferramenta de luta ao silenciamento imposto às pessoas negras no Brasil.

Uma das marcas mais fortes dessa estética afrofeminina, conforme explica Livia Natália, “é o abrandamento das alegorias, figuras de imagem calcadas na comparação complexa, em favor das metáforas, símiles, catacreses, assonâncias,



aliterações e ironia. As imagens construídas se propõem a construir uma leitura possível do mundo, tornando-o condizente com o olhar diferenciado que sobre ele se lança” (SANTOS, 2011, p. 122). A mulher negra escreve carregando o texto de suas lutas e não reluta diante de uma linguagem que traduza as necessidades e urgências de mudanças nas representações do feminino, “prioridades éticas e políticas que constam na agenda do dia de muitas mulheres negras brasileiras”, segundo afirma a poeta e professora Lívia Natália. Para esta autora citada, as mensagens da literatura negra feminina, “engendram um sentimento de limite, de exaustão, de alcance do limite do tolerável e da inviabilidade da manutenção das relações entre os arquétipos femininos e masculinos” (p.122).

A autora que estudamos, segue as fendas de insubmissão abertas pela literatura de “Miriam Alves, Geni Guimarães, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Cristiane Sobral, Mel Adún” e seguidas por Lívia Natália, Rita Santana. Em seus escritos, a poeta Celeste Bastos tematiza a existência difícil da mulher negra, operária e solitária em suas dores, mas que sonha sem escrever e ser feliz, com isso quebra os silêncios e apagamentos do mundo-mulher-negra que trabalha desde a infância.

Celeste Bastos caminha, no percurso da literatura, ao lado das escritas femininas negras que, conforme afirma Conceição Evaristo (2005a, p. 07), “além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se o lugar da vida”. Seus versos demonstram a paixão da autora pela poesia, adotando-a como um direito e uma forma de vida, pois atesta, assim como outras escritoras negras que “inventaram para si um desconcertante papel de escritora” (EVARISTO, 2005a, p. 07). No poema “Pra você, felicidade”, a voz lírica reclama o direito de ser feliz, espera e prepara a casa para chegada da felicidade, entretanto vê o tempo passar e desiste de esperar:

A minha porta está aberta  
Todos os dias eu espero a felicidade  
O vento entrou e balançou minha janela  
Arrumei-me todos os dias  
Para que a felicidade chegasse e me achasse bela  
Mas o tempo embranqueceu meus cabelos  
Desarrumou meu rosto, deixando-me rugas.  
Precisei sentar, era longa a espera.  
Tudo o que eu guardei não valia mais nada  
Felicidade, quando entrar abre uma caixinha dourada.  
Nela tem meu coração  
Já não estarei a sua espera.

(BASTOS, 2014, p. 40)



Assim, a poeta e professora Livia Natália (2011, p. 122) defende que a mulher negra escreve carregando o texto de suas lutas e não reluta diante de uma linguagem que traduza as necessidades e urgências de mudanças nas representações do feminino, “prioridades éticas e políticas que constam na agenda do dia de muitas mulheres negras brasileiras”. Dentre essas lutas, as poetisas trazem seus textos de memórias ficcionalizadas, reencenadas e também alimentadas dos símbolos africanos e afro-brasileiros. Ana Rita Santiago (2012) nos orienta que esses elementos afrodiaspóricos configuram as marcas identitárias que singularizam texto poético e ficcional das autoras negras composto de histórias, memórias e vivências que são comuns às trajetórias da população baiana de maioria afrodescendente.

É possível perceber tais marcas de identidade nos poemas e fotografias de Celeste Bastos que traduzem esse processo de reconhecimento identitário da autora, como neste trecho do poema presente do livro *Poesias de vida* que citamos na abertura do artigo: “Eu sempre pensei que nasci debaixo de uma árvore, / no colo da mais bela negra que amei. / Meu mar era uma lama macia, onde eu me banhei. A cor da minha pele era como bronzear a terra molhada” (BASTOS, 2020, p. 12).

É assim que as imagens projetadas nos poemas e fotografias de Celeste Bastos escolhidos para compor na antologia *Profundanças* dialogam com as representações e símbolos das existências e práticas ancestrais da mulher negra. Nas fotografias coloridas que expomos abaixo, nos induz a pensar a projeção de fase nova da vida da autora, em que se volta às origens, se resinifica e reelabora a partir dessa simbologia de símbolos afro-brasileiros: na primeira fotografia, vê-se a escritora posicionada diante da porta de uma construção antiga; na sequência, está sentada ao lado de um altar feito de pedras; nas fotografias finais, diante de uma fonte, a imagem de Celeste Bastos é refletida no espelho d’ água e, por fim, anda livre entre baobás, com isso, reconcilia-se com a natureza e a ela condiciona sua reexistência. Ainda, revela que seguiu na caminhada em busca de conquistar seus sonhos, como em um de seus poemas já citados no artigo, a não ficou à espera da felicidade, mas seguiu em frente em busca de novos sentidos para a vida, como expressa nos versos: “Felicidade, quando entrar abre uma caixinha dourada. / Nela tem meu coração / Já não estarei a sua espera”:



Fonte: Ravena Revenster (*Profundanças*, 2014, p. 43).

Nas fotos acima, é possível ver ainda que a poeta veste as indumentárias das tradições e das religiões de matriz africana. Diante elementos como a água, o barro, o baobá e as pedras, reencena o poder da natureza e atualiza a força vida das representações afro-ameríndias e diaspóricas. Segundo Ana Rita Santiago, esses elementos afrodiaspóricos configuram-se “marcas de referencialidades afro-brasileiras” que traduzem as “vivências espirituais e culturais” que singularizam as temática do texto poético e ficcional das autoras e autores negras e negras, composto de histórias, memórias, “lutas, ancestralidades permeadas de sentimentos e de cumplicidade com novos jogos de construções identitárias” (SANTIAGO, 2012, p. 122) e que são comuns às trajetórias da população baiana de maioria afrodescendente.

Na coletânea *Profundações*, Celeste Bastos protagonizou as “narrativas visuais de autorrepresentações” (GALDINO, 2017) intencionalmente visando rasurar o cânone literário. Texto e imagem confluem para essa representação e reinterpretação de si, produzindo uma estética de escrevivência. O ensaio fotográfico que acompanha os textos literários no *e-book* não são meras ilustrações, atuam para valorizar positivamente a imagem das mulheres negras e rasurar as representações estereotipadas que inferiorizam e rebaixam a imagem das mulheres negras “retratadas como antimusas” (CARNEIRO, 2003, p. 51) diante do padrão estético brasileira centrado na mulher branca.

#### **4 Considerações parciais: autoria negra feminina e rupturas na formação de leitores**

Neste percurso, pode-se afirmar que as representações de si instituídas nas imagens do corpo-mulher-negra-que-escreve nos poemas e fotografias de Celeste Bastos presentes em *Profundações* seriam narrativas a serem valorizadas para a aproximação de leitores das escolas públicas baianas, na maioria, crianças e jovens afrodescendentes. A interação desses leitores jovens com o texto de autoria negra, poderia, sobretudo, abalar os mecanismos e dispositivos de exercício de poder e controle reforçados nos espaços de institucionalizados como escolas, bibliotecas e materiais didáticos e de leitura, predominam o incentivo à leitura do texto canônico e, em sua maioria, escritos por homens brancos cis héteros.

Esse cânone literário é homogeneizado e composto por autores, segundo Regina Dalcastagnè (2012, p. 14), “parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não tem as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo [...]”. Para essa pesquisadora, o cânone traduz as formas de interdição imposta às escritoras e escritores das diferentes etnias e extratos sociais subalternizados do país, como as autoras negras, indígenas e nordestinas, por exemplo, que são invisíveis ao mercado editorial do sudeste

e sul do país. Ainda de acordo com Dalcastagnè, para romper com este ciclo de interdição seria preciso trazer para o contexto da literatura outras experiências de vida e dicções distintas que traduzam a diversidade da cor da pele, do gênero e da classe social que caracteriza a sociedade brasileira.

De tal modo, no caso da Bahia, seria preciso ampliar o repertório dos leitores e leitoras para conhecer o vasto repertório e a heterogeneidade das escrituras de autoras negras ainda inviabilizadas, como Celeste Bastos, Alessandra Sampaio, Jaquinha Nogueira, Yasmim Morais, Thaíse Santana, Júlia Suzarte, Líliam Almeida, Aidil Lima, Jovina Souza. Acessar novos leitores a partir dessa literatura seria o desafio, pois torna-se necessário mudar os critérios de escolha das obras e o reconhecimento das autoras vindas de extratos sociais periféricos. Diante da Lei 10.639/03, que institui a obrigatoriedade de abordar a História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos currículos escolares da Educação Básica, a literatura negra feminina representaria o respaldo e garantia de efetivação desta lei nos espaços escolares, pois as autoras negras abordam, em suas obras, as questões que tocam de forma direta a história, ancestralidade, o racismo e a condição da mulher negra na sociedade brasileira. Na formação dos programas e ementas dos cursos de licenciatura em Letras ainda há um déficit das leituras consideradas essenciais para a formação do professor, o que interfere diretamente na rede de ensino básico, já que a formação profissional repercute na forma como os professores escolhem as obras literárias e interferem na educação literária de jovens leitores.

A literatura das escritoras negras impõe resistência ao cenário literário atual e não é diferente para as escritoras que publicaram em *Profundanças*, da forma como defende Matos (2019, p. 44) de que a coletânea “coloca-se como um instrumento crítico e de resistência à construção de um cânone literário composto de obras autorizadas por uma crítica, que marginaliza o feminino e propõe o masculino como paradigma para a existência humana”.

Historicamente, nós mulheres negras resistimos e reexistimos através da escrita literária e, com isso, requeremos e exercitamos o direito à liberdade. No período colonial, desobedecemos às interdições ao nosso corpo e, diferente de mulheres brancas, ocupamos o espaço público para vender, barganhar, nos prostituir. Assim, a resistência das escritoras negras possui um sentido político de afirmação da sua humanidade negada e diminuída socialmente e, também, um sentido ético, porque encenam as lutas de nós mulheres negras diante das relações de poder e de subjugação da sociedade patriarcal e racista.

Neste sentido, a performance verbo-visual de Celeste Bastos e de outras autoras negras em *Profundanças* demonstra que a antologia caminha ao lado de outras proposições arrojadas de disseminação literária na Bahia atualmente, protagonizadas por ações de divulgação literária como o *Lendo Mulheres Negras*, projeto gestado em Salvador, Bahia, por Adrielle Regine e Evelyn Sacramento em 2014, cuja atuação principal incide em encontros de leitura e discussão da

produção literárias de mulheres negras, pesquisas e criação de conteúdo digital sobre as obras e as escritoras, atuando também como uma proposta alternativa de alcançar novos leitores para a literatura de autora negra feminina.

## **FEMALE BLACK AUTHORSHIP, VERBO-VISUAL REPRESENTATIONS IN THE POETRY OF CELESTE BASTOS: RUPTURES OF THE LITERARY READER**

**Abstract:** *The Bahian literary scene has been starred by a set of texts, performances and authorships by black writers who write and publish independently, and who, however, face barriers to circulation and visibility. Celeste Bastos's poetic writing, published in the collection Profundações: literary and photographic anthology (2014), is representative of the authors' exercises of freedom and desilencing. We compare Celeste Bastos' writing and self-representation, reflecting on the dialogue between poems and photographic images published in the e-book. The reading is based on the tensions of black female authorship with Miriam Alves, Ana Rita Santiago and Conceição Evaristo, living up to the interface between literature and photography, specifically the approach to "photoliterary" for Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (2019). Such discussions involve debating the power/knowledge relations that forge interdictions, freedom exercises and desilencing in the literary scene with Audre Lorde (2019) and (FOUCAULT, 1995; 2004). The article aims to impact theoretical approaches on the formation of literary readers.*

**Keywords:** *Celeste Bastos; Bahian female black authorship; Poetry-Photography; Literary reader.*

## **Referências**

- ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil - pensando a existência. *Revista ABPN: Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as)*. V. 1, n. 3 – nov. 2010 – fev. 2011, p. 181-189.
- BASTOS, Celeste. *Poesias de vida*. Montes Claros: Caminhos iluminados, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Ashoka Empreendedores Sociais / Takano Cidadania, 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines (Iberic@l - La littérature brésilienne contemporaine)*. N. 2 – Automne. Paris, Francia: 2012. p.13 -18. Disponível em: <https://hispanismo.cervantes.es/publicaciones/revue-detudes-iberiques-et-ibero-americaines-ibericl>. Acesso em 19 de maio de 2021.
- EVARISTO, C. "Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face". In: OREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005a.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares - Cultura Afro-brasileira*. Brasília: Fundação Palmares/Minc, Ano 1, nº. 1, 2005b. p. 52 -57.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves.

7ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129- 160.

FOUCAULT, Michel. Apêndice: O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995. p. 229 -239.

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel de Barros. (Org.). *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.

GALDINO, Daniela (Org.). *Profundanças: antologia literária e fotográfica – 1*. Ipiaú: Voo Audiovisual, 2014.

GALDINO, Daniela (Org.). *Profundanças: antologia literária e fotográfica – 2*. Ipiaú: Voo Audiovisual, 2017.

GALDINO, Daniela. *Profundanças: Trajetória de uma guerrilha literária. Diversos afins: entre caminhos e palavras*. 132ª Leva - 04/2019 - Aperitivo da Palavra I. ISSN 2317- 6865. Disponível em: <https://diversosafins.com.br/diversos/aperitivo-da-palavra-i-25/>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

GLORIA, Anzaldúa. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista de Estudos Feministas*. Ensaios. Tradução Édna de Marco; Revisão Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC, V. N1, Florianópolis: 2000. p. 229 -236.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu sonho é escrever...contos inéditos e outros escritos*. Organização: Raffaella Fernandez. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. O instantâneo e o traço: Por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2019.



MATOS, Elisiane Santos de. Profundações 2: a contrapelo do binarismo impositivo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações. Ilhéus, BA: UESC, 2019. Disponível em: <http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201710234D.pdf>. Acesso em 4 setembro de 2020.

SANTIAGO, Ana Rita. A literatura de escritoras negras: uma voz (des) silenciadora e emancipatória. *Interdisciplinar* Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010 – ISSN 1980-8879 | p. 175-188.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas-BA : UFRB, 2012.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. Poéticas da diferença: a representação de si na lírica afro-feminina. Número temático: Literatura, cultura e memória negra. *A Cor das Letras*. UEFS, n. 12, 2011. p.105 - 124.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramento de reexistência* - poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

Recebido em 10 de setembro de 2021

Aprovado em 20 de outubro de 2021



# SEÇÃO VÁRIA

Homenagem à escritora Helena Parente Cunha,  
em reconhecimento à sua significativa contribuição à Literatura Baiana.

# “O DEPARTAMENTO FEMININO DO CLUBE”, DE HELENA PARENTE CUNHA: IMPOSIÇÕES QUESTIONÁVEIS

Mayara Mayre Silva dos Santos<sup>1</sup>  
Alexandra Santos Pinheiro<sup>2</sup>

**Resumo:** A partir dos pressupostos da crítica feminista, neste artigo, pretendemos analisar o conto “O departamento feminino do clube”, pertencente à Coletânea *Vento ventania vendaval*, da escritora Helena Parente Cunha, a fim de identificar de que maneira a narrativa evidencia a subjugação e imposição de papéis domésticos às mulheres. Verificamos, também, a metáfora por trás da referência a esse departamento feminino (trazida já no título), ou seja, esse meio de repartição e/ou subdivisão dentro de esferas públicas ou privadas. A narrativa da autora delinea um quadro da sociedade da época, mas traz à tona temáticas contemporâneas, uma vez que aborda a desigualdade de gênero e tece, por meio do texto literário, uma crítica aos discursos e práticas sociais que alimentam o olhar hierárquico entre os gêneros. No conto, evidencia-se a divisão dos papéis e a existência dos contratos sociais e matrimoniais, os quais são pregados nas linhas teóricas do feminismo. Diante do exposto, analisamos as marcas sociais e culturais deixadas pelos valores patriarcais de dominação e submissão das mulheres. Pela perspectiva teórico crítica feminista, este estudo dialoga com as bases teóricas de: Pateman (1993), Lauretis (1994) e Showalter (1994).

**Palavras-chave:** Autoria de mulheres; Relações de gênero; Helena Parente Cunha.

## 1 Introdução

Entre as visibilidades sem incógnitas, ela pairava, leve, apesar do ar estagnado, que pergunta a sua, depois do almoço, você não sabe o que os homens gostam de fazer? Eles conversam, falam dos negócios deles, fumam, tomam café, bebem conhaque, ora essa [...] (CUNHA, 1998, p. 43).

A epígrafe com a qual inauguramos esta análise pertence ao conto “O departamento feminino do clube”, da coletânea *Vento ventania vendaval* (1998), escrita

---

1 Mestranda do PPG-Letras da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD. E-mail: mayara.silvasantos18@hotmail.com

2 Professora doutora Associada da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD. E-mail: alexandrapi-nheiro@ufgd.edu.br

por Helena Parente Cunha. Fazendo alusão ao título do conto analisado, o excerto refere-se metaforicamente ao tratamento ofertado às mulheres da época e aos papéis domésticos atribuídos a elas em sociedade, notando-se, assim, uma prévia das abordagens e problemáticas a serem explanadas no decorrer da presente análise. A reflexão explora o dito e o não dito na tentativa de compreender o que fazem as mulheres, enquanto os homens “conversam, falam dos negócios deles, fumam, tomam café, bebem conhaque [...]”. Para responder a esta e outras indagações provocadas pelo texto literário, tecemos um diálogo com Eliane Showalter (1994) no intuito de refletir acerca dos quatro modelos propostos por ela (biológico, linguístico, psicanalítico e cultural). No contexto da reflexão de Showalter, estes modelos diferem e qualificam a escrita de mulheres, culminando no que ela denomina como ginocrítica. A teoria de Pateman (1993), por sua vez, permite analisar como os contratos sociais, sexuais e o papel da mulher em sociedade foram (e algumas vezes ainda são) estabelecidos a partir dos valores do patriarcado. Por fim, Teresa de Lauretis (1994) conduz nosso olhar para o debate sobre a questão da autoria de mulheres na literatura.

A crítica feminista e os escritos de autoria feminina contribuem para elucidar as desigualdades de gênero presentes na sociedade desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade. A exploração dessas teorias e textos literários permite ampliar os olhares em relação às questões de gênero para desmistificar e desconstruir os padrões impostos e enraizados pelos valores patriarcais na sociedade. Nesta organização social, a mulher ainda ocupa uma posição de sujeito submisso e relegado a papéis de inferioridade em relação aos homens. Estudos realizados no ano de 2019<sup>3</sup> constataram que “54,5% das mulheres com 15 anos ou mais integravam a força de trabalho no Brasil. Enquanto isso, o percentual entre homens corresponde a 73,7%”. As pesquisas também mostraram que o nível de ocupação para homens que têm filhos está bem acima do das mulheres e, concomitantemente, a dedicação às tarefas domésticas ocorre em maior sobrecarga para as mulheres. Por outro lado, alguns indicadores mostram que, no quesito educação, as mulheres estão à frente dos homens, reforçando assim a necessidade de se tratar sobre as questões de desigualdade de gênero para que não haja impedimento de acesso aos direitos básicos tanto para mulheres quanto para homens.

Cecil Jeanine Albert Zinani, ao tratar sobre a questão da mulher como sujeito da representação e sujeito leitor, afirma que os Estudos de Gênero compreendem a abordagem sobre os aspectos correspondentes à identidade, sexualidade, pós-modernidade, pós-colonialismo, desterritorialização e multiculturalismo (ZINANI, 2012, p. 146). Conforme a pesquisadora, “a atividade literária e cultural feminina ampliou-se significativamente no século XX, a partir de dois marcos significativos: Virginia Woolf e Simone de Beauvoir” (ZINANI, 2012, p. 151). Woolf,

---

3 IBGE. Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil. Disponível em: <https://agencia-brasil.ebc.com.br/economia/noticia/2021-03/estudo-revela-tamanho-da-desigualdade-de-genero-no-mercado-de-trabalho>, Acesso em 22 de maio de 2021.

vale lembrar, é uma grande referência literária para o mundo e escreveu obras pensando nas questões da literatura escrita por mulheres; já a filósofa francesa Simone de Beauvoir, chamou a atenção do mundo com a defesa de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. [...], é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1967, p. 09).

Dentre outros quesitos, percebemos também a emergência dos aspectos relacionados à alteridade, outremização da mulher e processos de submissão, rejeição, imposição de papéis e estratificação do pertencimento da mulher em sociedade; estabelecidos perante as diferenças de gênero. Dentro dessa perspectiva, entende-se a ascendência do movimento feminista que ocorreu a partir da década de 60 – no século XX. Neste sentido, os Estudos Culturais contribuíram na valorização das produções artísticas e literárias de grupos minoritários (incluindo as mulheres). A luta por direitos tomou fôlego após o Sufrágio feminino, quando as mulheres também reivindicaram outros direitos básicos por serem impedidas por lei de ter acesso à educação, ao mercado de trabalho e a uma remuneração justa. O Sufrágio aconteceu entre o século XIX e XX, sendo protagonizado na Inglaterra inicialmente, mas se expandiu pelo mundo, incentivando marchas sociais em busca de direitos de igualdade. O movimento gerou assim a primeira onda do feminismo. Em relação aos direitos das mulheres brasileiras, Nísia Floresta foi uma das pioneiras na inauguração sobre os estudos do feminismo e publicou textos sobre os direitos das mulheres. No entanto, somente em 1932, na Era Vargas, o Brasil concedeu às mulheres o direito ao voto.

Os debates suscitados culminaram, inclusive, no questionamento dos cânones. Essa tendência tem caráter revisionista dos textos canonizados e formatados dentro da esfera politizada elitista, branca e machista. A crítica feminista busca revisitar a historiografia e reivindicar o protagonismo feminino para a consolidação da literatura nacional, conquistando, assim, novos espaços para as mulheres das letras. Há muito tempo as mulheres vêm quebrando os silêncios culturais através das palavras. Na década de 70, houve no Brasil a ascendência dos estudos sobre mulheres, literatura e relações de gênero; ganhando fôlego nas academias ao longo da próxima década.

De acordo com Schmidt (1995), é necessário reescrever a literatura a partir destes olhares heterogêneos femininos, que por décadas ficaram apagados ou sob o poder masculino. Este fator, além de contemplar as escritas mais recentes de autoras contemporâneas, eleva os nomes de algumas que se encontram em situação de silenciamento histórico e literário. O ato de escapar dos silenciamentos e ressignificar o conceito de literatura de autoria feminina (o qual vinha sendo e ainda é carregado de estigmas) inaugura a desmistificação dos padrões patriarcais e molda um novo sentido para esses escritos, ganhando espaço e privilegiando a autonomia das mulheres nos campos artísticos e literários. A esse respeito, a autora complementa:

A presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é, pois, um ato político, pois remete à relações de poder inscritos nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino (SCHMIDT, 1995, p. 185).

Rita Schmidt, ao discutir sobre o espaço da mulher na literatura e as questões de visibilidade e invisibilidade, mostra o quão desvalorizado é o estado de escrita da mulher. Ela lembra que a historiografia negou a legitimidade dos textos literários escritos por mulheres e que, no Brasil, apenas na década de 70, do século XX, algumas literatas seriam reconhecidas:

Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. As razões determinantes desse, “esquecimento” são complexas e remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que homens criam e as mulheres simplesmente procriam. A nossa tradição estética, de base europeia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino (SCHMIDT, 1995, p. 183-184).

Com isso, Schmidt esboça a ligação entre os quesitos de poder, práticas sociais e culturais que reforçam esses padrões que normatizam os comportamentos para homens e mulheres, naturalizando os comportamentos masculinos e os femininos:

Isso significa dizer que as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos configura-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal, pois operando na qualidade de uma tecnologia de controle em termos de limites, modelos e significados socialmente desejáveis, gerou um processo disseminado de repressão do feminino (SCHMIDT, 1995, p. 185-186).

É possível perceber, na leitura do conto “O departamento feminino do clube”, e ainda na contemporaneidade, quão recorrente é o discurso que tenta assegurar à mulher a subalternidade e, como menciona Showalter: “o quão é difícil permanecer neste território selvagem, masculino, elitizado e patriarcal” (SHOWALTER, 1994, p. 24-25). Em diálogo com estas teóricas, a análise do texto de Helena Parente Cunha torna mais visível problemáticas que já deveriam estar superadas, como a desigualdade de gênero.

O gênero conto, narrativa de cunho cotidiano e linguagem simples, remete, de maneira geral, a situações vivenciadas por indivíduos pertencentes a diversas esferas sociais. Em diálogo com esta perspectiva, os contos de Helena Parente Cunha elucidam questões significativas do lugar de fala do sujeito mulher e sobre como o pertencimento sociocultural desse sujeito influencia no seu espaço em sociedade.

A autora nasceu em Salvador/BA no ano de 1930, atuou como Professora universitária e possui vários títulos acadêmicos na área das Letras com ênfase nas pesquisas sobre literatura feminina, gênero, literatura brasileira e pós-modernidade. A produção literária de Cunha abrange gêneros diversificados: ensaios, poemas, contos, romances. Embora pouco conhecida no Brasil, suas obras já foram traduzidas para o alemão e para o inglês. Helena Parente Cunha se destaca, também, nas pesquisas e textos literários relacionados às questões de autoria feminina e evidencia em suas obras o protagonismo da mulher e os discursos que regem as relações de gênero.

Cunha aborda traços do cotidiano e explora elementos criativos para emoldurar as personagens e, ao apresentar identidades femininas distintas, descreve a posição das mulheres na sociedade frente aos valores patriarcais e comportamentos de dominação masculina impostos a elas. Cronologicamente, as suas publicações aparecem em forma de poesias, ensaios e vão tomando proporção estendendo-se aos gêneros da ficção, conto e romance. No ano de 1978, inaugura a sua carreira de escritora com a publicação do livro de poemas *Corpo no Cerco*. Um ano depois, publicou *Jeremias*, a Palavra Poética: Uma Leitura de Cassiano Ricardo, em formato de ensaio. Posteriormente, começou a escrever contos e romances, os quais foram premiados nacionalmente. Seu primeiro livro de contos foi *Os Provisórios*, do ano de 1980. Outras obras da autora são: *Mulher no espelho* (2013); *Falas e Falares Minicontos* (2011); *Quem conta um conto – Estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000* (2008); *Cantos e cantares* (2005); *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90* (2004); *Marcelo e seus amigos invisíveis* (2003); *Claras manhãs de Barra Clara* (2002); *Além de estar* (2000); *Mulheres inventadas* (1997); *A casa e as casas* (1996); *O outro lado do dia* (1995); *As doze cores do vermelho* (1989); *Cem mentiras de verdade* (1985); *Mulher no espelho* (1983); *Maramar* (1980); *Os Provisórios* (1980); *O lírico e o trágico em Leopardi* (1980). Ademais, a autora possui uma infinidade de outras publicações, como participação em coletâneas, antologias, coautorias e traduções de livros.

Em uma entrevista à *Focus–Antologia poética*,<sup>4</sup> realizada por Ivan de Almeida, Cunha evidencia a harmonia e leveza que sua terra natal lhe proporciona. Além disso, exalta o seu encanto pela literatura, inserindo a escrita como uma forma de libertação da mulher, capaz de materializar as angústias e os aspectos reprimidos. A literatura, para a escritora, também tem a capacidade de ecoar denúncias sociais, relações de poder e angústias humanas. Por último, a entrevistada destaca que a impossibilidade de expressão pode gerar inquietações psíquicas.

De fato, as narrativas de Cunha descortinam temas presentes no cotidiano e nos obriga a reconhecer a urgência em retomar um debate que os setores governamentais buscam invisibilizar. A pandemia causada pelo Covid-19 demonstrou que o lar é um dos locais mais perigosos para as mulheres: “A casa é o local mais

4 Disponível em: <http://focusantologiapoetica.blogspot.com/2010/03/helena-e-mais-do-que-uma-marcante.html>. Acesso em 03 de março de 2021.



perigoso para as mulheres”, recordaram em abril 30 associações marroquinas, que exigiram do governo uma “resposta urgente”.<sup>5</sup> Fora dele, ainda existem departamentos “selvagens” a serem desbravados pela alteridade masculina: “no Brasil, o salário das mulheres é, em média, 22% menor que o dos homens: R\$ 2.495 para eles e R\$ 1.958 para elas”.<sup>6</sup> Textos literários, a exemplo de “O departamento feminino do clube”, ajudam a redimensionar olhares e, conseqüentemente, a rever estas práticas de opressão e inferiorização.

Embora a autora concentrasse suas obras aos campos poéticos e ensaísticos, decidiu dedicar-se à escrita dos contos, que, por sinal, mostrou-se de modo bastante inovador. De maneira plena e sólida, Cunha delinea viveres diversos em seus contos, passando desde condições sociais bem estruturadas até as mais miseráveis; relata também condições psíquicas e deprimentes em suas personagens e as condições de sofrimento e miserabilidade humana na qual estão expostas.

*Vento ventania vendaval* é composto por quarenta e três contos, quase todos protagonizados por mulheres, exceto algumas crianças e um velho “guardador de rebanhos”, e apresenta características de escrita similares às de precursoras na escrita feminina tais como Virgínia Woolf e Emily Brontë, uma vez que conta com recursos como: processo memorialístico, monólogos interiores e fluxo de consciência, e são embebidos por traços de sofrimento e deflagração humana.

Embora siga a mesma linha de problemáticas abordadas em outras obras da autora, as personagens em *Vento ventania vendaval* se mostram um tanto mais conscientes de seu sofrimento e preconceição por conta do gênero. A referência a essa estrutura de departamento referenciado no título, e ao longo do conto, engloba o espaço que a mulher ocupa e os papéis atribuídos a ela. Na narrativa, há uma mescla entre a primeira e a terceira pessoas; e a imagem da protagonista reflete sobre muitas outras. A título de exemplo, recuperamos aqui o questionamento de uma personagem em relação ao fato de as tarefas domésticas serem atribuídas apenas às mulheres daquele departamento. O enredo, portanto, concentra-se no diálogo entre duas mulheres. A protagonista centraliza o discurso, tentando justificar à outra o motivo de as mulheres dos sócios terem sido “escolhidas” para realizar as funções referentes à limpeza do clube. A ouvinte insiste em refutar, por meio de várias justificativas, tais ações contra o sexo feminino, colocando-se como um sujeito político, que incita uma mudança àquela realidade de imposição e exploração. Essa personagem trava um discurso de embate a esses comportamentos abusivos presentes nas relações entre pai e filha, esposa e esposo, dentre outros.

As personagens de Helena Parente Cunha se situam nos seios familiares com papéis de esposas, mães, provedoras e empregadas domésticas e assim denotam a forma como esses seres, dentro de diferentes lugares de fala, são tratados e

5 Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/11/23/com-restricoes-da-pandemia-aumento-da-violencia-contra-a-mulher-e-fenomeno-mundial.ghtml>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

6 Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2020/08/violencia-de-genero-desigualdade-salarial-e-mais-por-que-o-dia-da-igualdade-da-mulher-e-tao-importante-ckeadrj4400250147u16sci6h.html>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

como eles resistem. Tais comportamentos de domínio, é preciso lembrar, não provêm apenas do sexo masculino (pais, filhos, esposos, patrões), eles também podem ser percebidos nas relações entre mulheres a partir de seus pertencimentos social e econômico. A análise a seguir busca compreender esta dinâmica à luz da crítica feminista.

## **2 “O departamento feminino do clube”: imposições questionáveis**

Para que se possa estabelecer relações entre a temática abordada no conto e o que dizem as teorias da crítica feminista, são trazidas aqui as concepções nas quais o texto literário e as teorias se cruzam, e permitem reconhecer os traços de submissão/resignação em relação às mulheres. No título, já é possível perceber também a metáfora por trás desse departamento, pois é uma construção social pautada na desigualdade de gênero. Em uma “assembleia geral”, foi delegado às mulheres o papel de limpeza do clube, com o intuito de cortar gastos: “[...] não, claro que eu não trabalho sozinha, eu e as esposas dos sócios, eleitas em assembleia geral para o departamento feminino, nós é que fazemos a arrumação e a limpeza do salão de festa, do restaurante e da área da piscina, entendeu?” (CUNHA, 1998, p. 42).

Esse fato revela o que Pateman prega em suas teorias a respeito dos contratos empregatícios e matrimoniais e sobre como a mulher é colocada em posição inferior ao homem: subjugada à esfera do lar, aos serviços domésticos, sem receber remuneração por isso. A autora trabalha os conceitos sobre os contratos sociais e sexuais pautados na diferença de gênero, uma diferença utilizada para justificar os papéis de submissão e resignação às mulheres, condicionadas à esfera privada para cumprir as tarefas matrimoniais e maternais. A esse respeito, complementa:

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formulação do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (PATEMAN, 1993, p. 16-17).

A autora provoca as teorias políticas de orientação masculina e mostra de que maneira a prática do contrato tem sido utilizada ao longo da história nas relações sociais. De modo geral, o contrato social pauta-se no acordo de direitos e deveres dentro das relações alicerçadas por um contrato de dominação masculina sob as mulheres. Este contrato dialoga com a tese de Bourdieu (1999), para

que as mulheres aceitem a dominação de modo inconsciente. Conforme o autor, a violência/dominação simbólica em relação às mulheres é moldada por estereótipos e leva à divisão sexual e trabalhista entre os gêneros. Tais comportamentos transcendem gerações e fazem com que as próprias mulheres se tornem agentes de dominação. Em outras palavras, as dominadas passariam a contribuir para a manutenção dos discursos e das práticas de dominação:

E as próprias mulheres aplicam toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que faz, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre (BOURDIEU, 1999, p. 45).

Bourdieu defende que homens e mulheres são instruídos a como se comportar e se relacionar em sociedade e, de maneira inconsciente, reproduzem o que aprenderam. E seria esta aprendizagem a responsável por levar a mulher a aceitar as condições dos espaços de submissão, utilizando da mesma lógica para enquadrar outras mulheres. Seria possível, a partir da leitura de Pateman, também pensar o contrato social a partir dos conceitos de contrato sexual, ou seja, a relação de interdependência entre os seres pautados nas diferenças de gênero. Desse modo, a teórica traça conceitos sobre os contratos familiares, matrimoniais, maternais e empregatícios: “O contrato de casamento é, também, um tipo de contrato de trabalho. Tornar-se esposa implica tornar-se dona-de-casa; ou seja, a esposa é alguém que trabalha para seu marido no lar conjugal” (PATEMAN, 1993, p. 176). Assim, explicita como funcionam essas relações e mostra que, no contrato matrimonial, a mulher sofre abuso, mas não consegue se desligar da relação porque foi instruída socialmente, religiosamente e culturalmente a não se separar. Segundo Bourdieu, essa união sacramental, denominada casamento,

continua sendo, para as mulheres, o meio privilegiado de obter uma posição social; como se, sendo resultantes de um ajustamento inconsciente às probabilidades associadas a uma estrutura objetiva de dominação, as predisposições submissas, que se expressam naquelas preferências, produzissem algo semelhante a um cálculo interessado, bem-compreendido (BOURDIEU, 1999, p. 49).

A lógica do casamento, portanto, compõe essa estrutura contratual, instruindo as mulheres a continuarem casadas, mesmo sofrendo abusos, pois se coloca a ideia de que assim elas estarão em posição de privilégio. No contrato maternal, a obrigação do cuidado com os filhos e com o marido concentra-se na mulher. Ambos os contratos pertencem à categoria de contrato social, na qual se ramifica

em subdivisões contratuais de acordo com as esferas sociais. Em relação a essas esferas, Pateman define que:

A sociedade civil patriarcal está dividida em duas esferas, mas só se presta atenção a uma delas. A história do contrato social é tratada como um relato da constituição da esfera pública da liberdade civil. A outra esfera, a privada, não é encarada como sendo politicamente relevante. O casamento e o contrato matrimonial também são considerados, portanto, politicamente irrelevantes. Ignorar o contrato matrimonial é ignorar metade do contrato original (PATEMAN, 1993, p. 18).

Nessa perspectiva, a crítica mostra as desigualdades de gênero existentes nas esferas pública e privada em que a primeira corresponde à proibição da mulher de tomar decisões no espaço público, ou seja, de ter poder de decisão. Na esfera privada, a mulher fica subjugada ao espaço do lar, resignada a cuidar das tarefas domésticas, dos filhos e do marido, servindo-o e “suprindo” as necessidades dele, recolhida, em outras palavras, a uma posição considerada inferior. Tais contratos impõem a divisão de gênero e a classe feminina assume uma posição de inferioridade e subordinação em meio às imposições do patriarcado:

[...] e depois do almoço, cada qual leva seu prato para a cozinha, naturalmente, só as mulheres, mesmo as esposas que não são do departamento feminino se levantam e num instante o salão fica limpo, ah, verdes mares **jamais** bravios, onde estão tuas ressacas, tuas ondas espumantes? **Por que jamais? Cedida e acedida**, pois é, como eu estava dizendo, para ficar mais prático, as mesas dos homens ficam do lado da sala de bilhar e as mesas das mulheres, perto da cozinha [...] (CUNHA, 1998, p. 43, negrito nosso).

Com isso, percebe-se quão enraizada está essa questão dos papéis e como a sociedade transmite esta aprendizagem de geração em geração. A sistematização discursiva e prática das premissas defendidas pelo discurso patriarcal ainda buscam enquadrar as mulheres no âmbito doméstico e os homens no espaço público, como provedores. Além disso, nos termos em destaque na citação, percebemos uma inquietação da ouvinte do discurso perante o conformismo da protagonista. A palavra “jamais” remete a algo impossível de acontecer, ou seja, esse mar que sempre permanecerá com águas calmas e sem oscilações ou mudanças. No mesmo sentido, a palavra “cedida”, conforme explicação dicionarizada,<sup>7</sup> é sinônimo de algo: outorgado, doado, ofertado e/ou oferecido temporariamente a outra pessoa. Já “acedida”, assemelha-se a: estar de acordo, concordar, conformar, resignar e submeter. Diante disso, retomam-se as questões a respeito dos valores patriarcais, que dialogam com as colocações da pesquisadora Bárbara Cunha (2014):

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

O patriarcado é, por conseguinte, uma especificidade das relações de gênero, estabelecendo, a partir delas, um processo de dominação-subordinação. Este só pode, então, se configurar em uma relação social. Pressupõe-se, assim, a presença de pelo menos dois sujeitos: dominador (es) e dominado (s) (CUNHA, 2014, p.154).

Sendo assim, a sociedade patriarcal coloca a mulher em posição de sujeito frágil, incapaz, aquele que necessita de alguém do sexo masculino para conduzi-la e protegê-la. A mulher fica subjugada a uma condição de inferioridade, sendo colocada no seio do lar como doméstica e servidora dos prazeres do homem, o qual exerce autoridade sobre ela. Lauretis empresta o conceito de tecnologia de Foucault, que considera “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (LAURETIS, 1994, p. 208), e repensa as concepções de poder e desconstrucionismo para dizer que os mesmos não dão conta de elucidar o conceito de gênero, afirmando que o órgão sexual não explica a pluralidade dos seres. A fim de desmistificar tais preceitos, ela discorre sobre quatro proposições dos conceitos de gênero:

Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário

A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.

A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou “aparelhos ideológicos do Estado”. A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1994, p. 209).

A teórica leva a compreensão de que o gênero não é uma condição natural e sim um engendramento ou formatação do comportamento esperado para o sujeito, que viabiliza a construção em relação às ideologias de gênero. Lauretis chama a atenção para instâncias sociais: mídia, escolas, famílias, igreja, dentre outras, que reforçam a construção do gênero engessada na sociedade como as formas de controle do corpo e da sexualidade instauradas por uma sociedade que delimita

e separa os espaços para homens e mulheres. Elaine Showalter, por sua vez, traça percepções acerca da importância da ascendência das teorias feministas nos campos literários, bem como o papel de revisionismo e reconfiguração textual presentes nos textos de mulheres. A autora se encarrega de criar um termo referente à importância de se debruçar nos estudos dos textos escritos por mulheres, intitulando-o como ginocrítica:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics* (ginocrítica). A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista (SHOWALTER, p. 29, 1994).

Mais adiante, Showalter explana sobre a forma como os aspectos biológicos, linguísticos, psicanalíticos e culturais influenciam na construção dos textos de mulheres, enfatizando que estes se complementam e causam um diferencial nesta linha de pensamento ginocriticista:

As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos. Eles se sobrepõem e são mais ou menos sequenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior (SHOWALTER, p. 31-32, 1994).

Assim, é possível observar a construção do texto a partir destes aspectos internos e externos relacionados ao sujeito que constrói um texto. Sendo assim, observamos, na narrativa de Cunha, a descentralização do discurso masculino adotado em primeira instância, permitindo, portanto, conhecer o ponto de vista da mulher e o espaço que ela ocupa – o lugar de fala dela. A abordagem selecionada nos leva a verificar a forma com que as narrativas femininas parentianas são construídas.

No sentido metonímico,<sup>8</sup> a vivência dessa(s) mulher(es) e os seus sofrimentos podem ser detectados em outros âmbitos sociais, visto que as personagens principais que conduzem o diálogo aparecem inominadas, podendo representar uma realidade constante e de outrem. Importante destacar que apenas as mulheres aparecem sem nome. Os homens são revelados pelo discurso delas, a exemplo de

---

<sup>8</sup> No conto, as protagonistas do diálogo aparecem inominadas, que pode significar a imagem refletida de outros contextos, representando também a vida de outrem.



uma das falas da protagonista: “você já pensou como Joaquim ficaria de avental lavando a louça?” (CUNHA, 1998, p. 43). Assim, citando “Joaquim”, a personagem demonstra uma maior representatividade do homem. A ausência de nomes para as mulheres também pode ser tomada como uma maneira de permitir o processo de identificação entre leitoras e personagens. No excerto a seguir, verificamos não apenas a ausência de nome da protagonista como também a forma de distribuição dos papéis domésticos destinados a ela e as outras esposas:

Ela faz parte do departamento feminino do clube, e o que você faz como membro desse departamento?

Os olhos de água verde se derramam em pequenas cascatas de pequenos brilhos, além dos cílios e das curvas sem enigmas, eu vou mais cedo para o salão de festa.

Todos os sábados, ela ia, ela vai, pois é, o clube é no subúrbio, ela pegava, ela pega o ônibus bem cedinho, num instantinho eu chego lá, quarenta e cinco minutos no máximo, não, claro que eu não trabalho sozinha, eu e as esposas dos sócios, eleitas em assembléia geral para o departamento feminino, nós é que fazemos a arrumação e a limpeza do salão de festa, do restaurante e da área da piscina, entendeu? (CUNHA, 1998, p. 42).

No excerto acima, o verbo “ia” é a representação de um ato que ocorreu no passado que não foi necessariamente terminado; e “vai” representa o presente. Logo, notamos uma ideia de continuidade de ações proferidas no passado e também transportadas à continuidade no presente, como se fosse algo passado de geração em geração ou inacabado. A situação de ter um homem lavando a louça aparece como algo absurdo e impossível, reforçando ainda mais a questão do papel de domesticidade atribuído unicamente às mulheres.

Pateman defende que, nestes contratos empregatícios e matrimoniais, a mulher, geralmente, perde, uma vez que não recebe pagamento, mesmo executando tantas tarefas. Além de não receber remuneração, ainda é obrigada a seguir estruturas pautadas em contratos e subjugada à esfera privada, ao lar, diferindo de um empregado assalariado:

O empregado assalariado encontra-se na mesma condição civil de seu patrão no domínio público do mercado capitalista. Uma dona-de-casa permanece na esfera doméstica privada, mas as relações desiguais da vida doméstica são “naturalmente assim” e conseqüentemente não são menos importantes que a igualdade universal do mundo público (PATEMAN, 1993, p. 17).

As reflexões da crítica feminista estão datadas no final do século XX na década de 80, no entanto, elas ainda são atuais porque os discursos hierárquicos entre os gêneros estão enraizados na sociedade. Homens e mulheres reproduzem e difundem de geração em geração os princípios patriarcais, que relegam às mulheres

o *status* de domésticas e dependentes financeiramente do homem, conforme afirmamos anteriormente. No departamento representado no texto literário, são determinadas funções/papéis que as mulheres devem desempenhar. Importante lembrar que elas não opinam, somente executam os serviços, seguindo uma rotina na qual exige que a esposa-protagonista e as demais esposas trabalhem para manter a limpeza do clube. Uma das personagens lembra que o esposo não é mais o provedor financeiro da família, mas continua mantendo a posição de superioridade em relação a ela. Há, na conversa entre as personagens, a marca da ironia e da crítica ao espaço ocupado por elas:

Mas desde que seu marido se desempregou, quem paga todas as despesas é você, fazendo massagem de casa em casa e vendendo bijuteria para suas clientes, você não acha que seu marido é que é seu dependente?

O gesto macio de levar a mão ao cabelo não contrariava a direção do vento que pertencia à quietação daquele universo decifrado [...] (CUNHA, 1998, p. 43).

O *status* de provedora e mantenedora das despesas da casa não confere à personagem esposa o poder de mando. Isso ocorre devido à naturalização introjetada nas mulheres, conforme explicitou Bourdieu, de que as mulheres devem ficar relegadas à posição de inferioridade e subjugadas à esfera privada do lar. A protagonista profere as palavras com rapidez e, sequencialmente, transparecendo a necessidade de não deixar lacunas para questionamentos externos ou até mesmo autoquestionamentos: “mas o que você está pensando? Claro, temos cozinheira e ajudante de cozinha que, por sinal, um dia eu levo você para experimentar as delícias, de garçom, não precisamos, o almoço é servido tipo bufê, sabe como é [...]” (CUNHA, 1998, p. 43). Percebemos a inserção do assunto das delícias do bufê para amenizar a situação sobre os serviços domésticos do clube. Uma das esposas fala sem dar espaço para que essa outra personagem questione ou argumente algo, exatamente um retrato de como é na vida real. Tarefas são simplesmente impostas às mulheres e não lhes é dado o direito de argumentar contra. Existe uma naturalização por parte da protagonista porque esses comportamentos são impostos/instaurados constantemente, fazendo com que elas apenas internalizem e cumpram as tarefas. A protagonista não permite que a voz da outra mulher ecoe, retomando a ideia sobre as mulheres aceitarem e promoverem a dominação masculina por conta da introjeção de valores patriarcais que determinam ao homem o poder de mando.

Ela mesma se auto justifica e, embora descreva a situação como algo aceitável, positivo e necessário; é notório o descontentamento e sofrimento diante de tais comportamentos e daquela rotina. A repetida menção aos olhos marejados ilustra de modo preciso tal sofrimento e sentimento de outremização e objetificação de mulheres, mostrando a existência de um cansaço físico e psicológico: “Plácidas luzes verdes se deslocando dos olhos dela para as faíscas aceleradas dos meus, mas

por que as coagulações cristalizadas? Consentimento e adesão, quem determinou as formas e as fôrmas?” (CUNHA, 1998, p. 42).

Ao final, quando se faz uma alusão aos olhos cor de mar sem maré, refere-se à necessidade de uma tempestade, de um movimento que desconstrua esse padrão e quebre esse ciclo de naturalização e comportamento de extensão social. Dessa forma, o penúltimo parágrafo do conto retoma os conceitos explanados ao longo deste trabalho:

[...] me diga uma coisa, criatura, os olhos das mulheres desse seu clube são todos da cor do mar sem maré? não existe olhar de tempestade em meio das ondas e dos rochedos, nenhum olhar de afundar o barco ou mudar a cor da bandeira no alto do mastro? (CUNHA, 1998, p.43).

A mulher questionadora deseja compreender se todas as mulheres daquele departamento agem do mesmo modo e se aceitam essas imposições mesmo que positiva ou negativamente. Ao final, fica nítida a necessidade de uma tempestade que afunde esse barco de domínio masculino ou que mude os rumos em meio ao curso das águas, clamando por um movimento de rompimento desses comportamentos de dominação sob as mulheres do clube.

### **3 Considerações finais**

A análise de “O departamento feminino do clube” contribui para que seja redimensionado o discurso e os estereótipos introjetados na sociedade em relação ao trato com as mulheres. Ao dar visibilidade às práticas hierárquicas que regem as relações de gênero, podemos combater a desigualdade de gênero. No conto, notamos o embate em relação ao domínio masculino sob as mulheres. A protagonista centraliza seu discurso justificando o conformismo com as atitudes masculinas, enquanto a ouvinte dilacera a inquietação e descontentamento com tais atitudes. Além disso, a rapidez com que a protagonista profere as palavras sem dar intervalo para argumentos contrários demonstra o quanto é difícil se inserir neste campo machista e como o processo de desconstrução e desnaturalização da violência de gênero é longo.

Não só é possível perceber a angústia das personagens do conto como também relacionar tal sentimento com o de mulheres que sofrem com a dominação masculina e sentem na pele as marcas do patriarcado em diversos contextos sociais. Assim, justificamos a emergência da presença das teorias feministas em sociedade para a quebra dos estereótipos de fragilidade e incapacidade atribuídos às mulheres. “Os olhos com a cor do mar sem maré” referem-se à necessidade de uma tempestade, algo que movimente e desconstrua esses padrões, quebrando esse ciclo de naturalização que distribui papéis distintos para homens e mulheres. Por isso, as discussões da crítica feminista são necessárias, porque elas vêm para reconfigurar

e desconstruir esses padrões e buscar a igualdade de gênero em sociedade. Deste modo, justificando a escolha do conto, faz-se válido evidenciar a importância de escrita de mulheres como as de Helena Parente Cunha, devido a contribuição da autora nos quesitos sobre desigualdades de gênero ocorridas no século XX, mas que também são percebidas no contexto atual levando-nos a refletir sobre os estereótipos atribuídos às mulheres há tempos em diversos pertencimentos sociais.

## **“THE FEMALE DEPARTMENT OF THE CLUB”, BY HELENA PARENTE CUNHA: QUESTIONABLE IMPOSITIONS**

**Abstract:** Based on the assumptions of feminist criticism, in this article, we intend to analyze the short story “The women’s department of the club”, belonging to the Collection Vento gale gale, by the writer Helena Parente Cunha, in order to identify how the narrative evidences, the subjugation and imposition of domestic roles to women. We also verified the metaphor behind the reference to this female department, that is, this means of distribution and/or subdivision within public or private spheres. The author’s narrative outlines a picture of the society of the time, but brings up contemporary themes, since it addresses gender inequality and weaves, through the literary text, a critique of the discourses and social practices that feed the hierarchical look between genres. The short story shows the division of roles and the existence of social and matrimonial contracts, which are preached in the theoretical lines of feminism. In view of the above, we analyze the social and cultural marks left by the patriarchal values of domination and submission of women. From the critical feminist theoretical perspective, this study dialogues with the theoretical bases of: Pateman (1993), Lauretis (1994) and Showalter (1994).

**Keywords:** Women’s writing; Gender relations; Helena Parente Cunha.

## **Referências**

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CUNHA, Bárbara Madruga. *Violência contra a mulher, direito e patriarcado: perspectivas de combate à violência de gênero*. XVI Jornada de iniciação científica de Direito da UFPR. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br>. Acesso em 01 de março de 2021.

CUNHA, Helena Parente. *Vento ventania vendaval: contos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-237.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Tradução Marta Avancini. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina*. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre UFRGS, 1995.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina*. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 145-157, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673014.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2021.

Recebido em 18 de setembro de 2021

Aprovado em 14 de dezembro de 2021