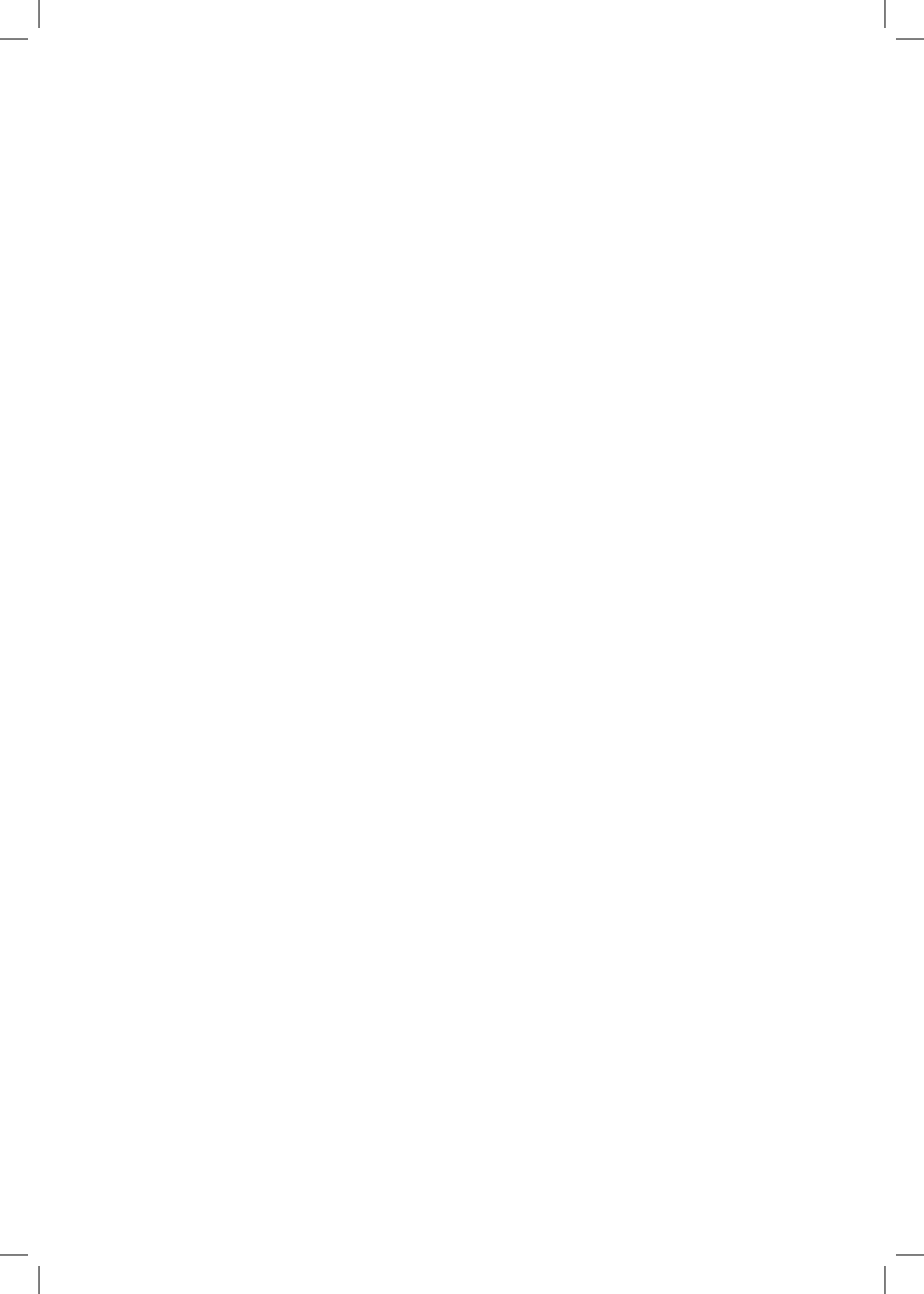


**E N S A I O S**  
**D E A R T E**  
**EXPERIMENTAL**



Antonio Vicente S. Pietroforte (org.)

**E N S A I O S**  
**D E A R T E**  
**EXPERIMENTAL**

*Correo*

**νεῦρον**

*Copyright*© 2018 dos autores

*Projeto gráfico e diagramação*  
Clarissa F. Monteiro e Rodrigo Bravo

*Capa*  
Clarissa F. Monteiro

*Revisão*  
Dos autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

EDITORA CÓRREGO  
Av. São João, 108 -cj. 24  
Centro - São Paulo - SP  
CEP 01036-000  
[www.editoracorrego.com.br](http://www.editoracorrego.com.br)

São Paulo  
2018

# SUMÁRIO

Prefácio - A significação e as artes experimentais.....	7
<i>Antonio Vicente S. Pietroforte</i>	
A subversão experimental de <i>PanAmérica</i> .....	17
<i>Tatiana Carlotti</i>	
A poesia visual ou a pintura poética.....	39
<i>Laís Akemi de Souza</i>	
A poesia de Arnaldo Antunes .....	63
<i>Laís Akemi de Souza e Valéria Nassif</i>	
A tradução do verbal em visual - O <i>anime</i> e a estética do <i>haikai</i> .....	83
<i>Rodrigo Bravo</i>	
A semiótica da história em quadrinhos experimental .....	119
<i>Antonio Vicente Seraphim Pietroforte</i>	
A narrativa circular: o experimentalismo de Chris Ware .....	141
<i>Clarissa F. Monteiro</i>	
O <i>ethos</i> de horror na obra da banda Black Sabbath .....	159
<i>Maria Vitória Siviero</i>	
O semissimbolismo nas permutas de <i>A Permuta dos Santos</i> .....	189
<i>Silvio Moreira</i>	
Considerações sobre a <i>performance art</i> .....	241
<i>Maria Vitória Siviero</i>	
A poesia de Marcelo Tápia e o adensamento da literatura .....	273
<i>Rodrigo Bravo e Josuel Santos</i>	



# PREFÁCIO

## A SIGNIFICAÇÃO E AS ARTES EXPERIMENTAIS

Antonio Vicente S. Pietroforte

Posso começar definindo os objetos de estudos de nossos trabalhos, que têm por denominador comum a arte experimental, e as metodologias empregadas em suas abordagens, todas elas orientadas pelas teorias do signo e da significação; isso, porém, não é tão fácil ou mecânico quanto parece: se, de acordo com a análise do discurso, a comunicação humana é regida por inter-incompreensões constitutivas, há sempre entraves e disputas em meio aos pontos de vista em que são definidos objetos de estudo e metodologias de trabalho. Por isso mesmo, quero comentar o que compreendo por semiótica – pois este é um livro de semiótica – para, em seguida, cuidar da compreensão de arte experimental. Depois, talvez, possamos nos desentender.

semiótica, semi-ótica, semi-ótica

“No princípio era o verbo e o verbo se fez carne”. Frases como essa estão imersas em polissemias; com habilidade, não seria difícil desdobrar seus sentidos em muitas direções. Em uma delas, segundo Tzvetan Todorov, Santo Agostinho teria postulado as bases do simbolismo

universal e o ponto de vista em que, no cristianismo, o cosmo – a carne – seria a expressão de Deus – o Verbo –. O que permitiria, então, ao homem conhecer o mundo? Justamente o que haveria de divino nele, pois assim o que há de Deus no homem permitiria conhecer o que há de Deus no mundo. Ora, isso é uma teoria da significação, assim como a disposição do cosmo segundo o monocórdio de Robert Fludd ou o arqueômetro, de Saint-Yves D'Alveydre, também são, pois, independentemente desses três modelos partirem de encaminhamentos místicos ou religiosos, todos dizem respeito à geração do sentido. Com o fim da hegemonia do pensamento cristão no Ocidente durante a Idade Moderna, parte do pensamento filosófico orienta-se para essa questão: Immanuel Kant, David Hume, Friedrich Hegel, Edmund Husserl, Ernst Cassirer, Charles Sanders Peirce, John Searle refletiram, cada um a seu modo e em sua época, sobre o sentido; Peirce, mais explicitamente, chama semiótica à sua lógica, sistematizada em função do conceito de signo e seus desdobramentos.

A linguística moderna, tradicionalmente vinculada a Ferdinand de Saussure e aos avanços promovidos por suas ideias, disseminadas pelo *Curso de linguística geral*, especificou boa parte daquelas reflexões em termos de teorias das línguas e das linguagens, levando adiante, em teorias semiológicas e semióticas, a proposta saussuriana de signo, que difere bastante daquela da escola realista de filosofia da linguagem. Em linhas gerais, enquanto o realismo filosófico inclui o referente do signo em suas reflexões – isso é evidente em Peirce e Searle –, a semiologia de Saussure ou de Louis Hjelmslev e a semiótica de Algirdas Julien Greimas afirmam que a significação emana de sistemas de signos e processos discursivos, excluindo, assim, as coisas do mundo quando focalizam as coisas da linguagem.

Os conceitos de signo e significação, por isso mesmo, são gerados em polêmicas discursivas, das quais participam linguistas e filósofos da linguagem, além de psicanalistas, marxistas, místicos esotéricos, sacerdotes, artistas, etc. Considerando apenas Peirce e Saussure – talvez os teóricos do signo mais representativos e influentes do século XX e neste começo de século XXI –, há uma polêmica constitutiva entre a ideia de signo formulada em “referente ↔ pensamento ↔ signo” e “significante ↔ significado”; há, no conceito de signo, inter-incompreensão constitutiva. O que seria signo, portanto? Signo é essa polêmica;

a significação é, justamente, fruto do pluralismo semiótico em que é definida. Nesse sentido, a palavra semiótica pode assomar em sua polissemia, significando “a propósito do sentido”, do substantivo grego *semáionon*, quer dizer, “sentido”, seguido do sufixo *-ikos*, quer dizer, a “respeito de”; nesse pluralismo, inerente a todas as teorias, a semiótica – nesse sentido lato, vale lembrar – pode se encontrar com o pluralismo de seus objetos de estudo e cumprir sua vocação de propagar o sentido, correndo, assim, menos risco de redução a modelos cada vez mais autocentrados, cujos objetos são, antes de tudo, si mesmos.

Nesse cenário reducionista, a semiótica torna-se paródia teórica; ela passa a ser uma semi-ótica – do prefixo grego *hemi-*, “metade”, seguido pelo substantivo *oús*, de genitivo *otos*, “ouvido” –; ela se reduz a um *ouvir pela metade* tudo o que a história dos mitos, filosofias e ciências da linguagem têm a dizer sobre essas questões. Em tempos e lugares do capitalismo, parece que a função principal dos centralismos teóricos é maximizar a eficiência do que muitas universidades correm o risco de se tornarem, isto é, fábricas de mestres e doutores; por decorrência e em nome dessas esteiras de produção quase fordistas, o estudo da significação desvinculado da filologia tende a gerar o que se poderia chamar sincronia insipiente.

Se a significação é tão polêmica quanto as muitas semióticas que já se debruçaram sobre ela, não faz sentido eleger algumas delas em considerações, no mínimo diletantes, a respeito da evolução dos conceitos das semióticas. Além disso, quando se diz que o ponto de vista determina o objeto, costuma-se esquecer, na relação sujeito ↔ objeto, o quanto o objeto determina o sujeito, conformando, em seu modo de ser objeto, os modos de olhar do sujeito. Tratando-se de relação, em que um elemento se define pelos demais, os objetos não são apreensíveis apenas em função de pontos de vista; não é raro que suas singularidades mais fascinantes escapem, justamente, aos pontos de vista com os quais se costumam cercar objetos.

Quando são utilizadas teorias monológicas, aposta-se que a semiótica ou, no pior dos casos, que apenas uma teoria semiótica seja dona do sentido, obscurecendo, assim, a significação e seu pluralismo lógico. Por isso mesmo não cabe a quaisquer teorias emudecer objetos, roubando-lhes o que poderiam expressar fora de encaminhamentos

parciais; semi-ólicas geram semi-ólicas – ainda do grego *hemi-*, “metade”, no caso seguido pelo substantivo *óps*, de genitivo *opós*, “olho” –, com as quais modelos teóricos inflexíveis dão forma a pontos de vista cobertos com vendas ou petrificados, por trás dos olhos de vidro.

### arte experimental: fluxo e facto

A expressão “arte experimental”, entre suas origens, advém da música e das experiências em estúdios e laboratórios de acústica em que foram concebidas as músicas concreta e eletrônica na primeira metade do século XX. Essas experiências musicais, devido à natureza dos materiais utilizados – como fitas magnéticas ou geradores de ondas sonoras por meio de curvas senoidais – foram acompanhadas, necessariamente, de reflexões a respeito das linguagens, dos signos e das significações musicais, explicitando, a partir disso, a principal característica do experimentalismo em arte: o pluralismo semiótico. Em outras palavras, isso quer dizer que o experimentalismo explora, antes de tudo, os processos de significação da arte: (1) sejam seus limites, discutindo o que seria arte ou não – por exemplo, os limites entre sons musicais e ruídos –; (2) sejam as coerções de gênero – o que é uma sinfonia, um romance, um soneto... –; (3) sejam as semióticas envolvidas – a poesia pode não ser apenas verbal, expressa em categorias prosódicas e fonológicas, mas verbivocovisual, expressa também em categorias visuais, como as disposições topológicas de cores e formas plásticas, tanto de letras quanto de outras imagens, ou até mesmo expressa em *performances*, envolvendo o corpo do poeta –.

Se esses procedimentos são considerados a partir das vanguardas da primeira metade do século XX, o experimentalismo é um facto, ele estaria circunscrito a tempos, lugares e atores específicos. Escrevo “facto” de acordo com a ortografia de Portugal; refiro-me a “facto”, do latim *factum*, “feito”. Há, porém, outro ponto de vista do qual o experimentalismo adquire uma dimensão menos histórica e mais semiótica, aquele do qual ele deixa de ser apenas facto pontual para ser a manifestação de um fluxo presente na história da arte – do latim *fluxus*, “modificação”, “escoamento”, portanto, de aspecto contínuo –. Desse ponto de vista, não haveria uma ruptura pontual experimental e vanguardista

no fluxo da arte, mas a expressão, aparentemente pontual, do fluxo de procedimentos artísticos que ora estão em destaque, ora são menos evidentes, mas permanecem presentes na história da arte.

Essa última concepção encontra-se no Concretismo feito no Brasil – os irmãos Campos insistem na arte de invenção ao longo da história – e na poesia experimental feita em Portugal – Ana Hatherly e E M de Melo e Castro insistem nos elos entre as artes alexandrina, carolíngia, barroca e experimental –. Para que isso faça sentido, basta aplicar as três características apontadas antes – discussão dos limites da arte, das coerções de gêneros e das semióticas envolvidas – a estéticas que dependeriam da história para se manifestar, mas não para existir. Como justificar, portanto, essa existência? Ela faz parte da constituição mesma da arte, sempre formada nas polêmicas em função de seus limites, coerções e sistemas de significação.

#### a salvação está fora do texto

“Você é mais greimasiano que o próprio Greimas, que foi meu orientador”, disse-me certa vez uma amiga, quando me viu conversar. Isso foi em Portugal, nos tempos em que fiz o pós-doutorado e estudei a semiótica da poesia experimental portuguesa, a PoEx. Nesses estudos, tive também a oportunidade de ler *A magia que tira os pecados do mundo*, de Alberto Pimenta, poeta e acadêmico; no livro, Pimenta observa, com acuidade, que o especialista perde os contornos do que supõe estudar. Pois bem, quando tentei aplicar a semiótica de Greimas na PoEx portuguesa, dei-me conta do quanto eu perdera os contornos da literatura e da própria semiótica.

Em suas reflexões a respeito dos limites, dos gêneros e da semiótica da arte, a PoEx discute, como toda arte pós-moderna, os limites do texto e da significação. Segundo Roland Barthes – o teórico da linguagem a problematizar melhor esse tema –, é preciso fazer a distinção entre “obra” e “texto”: em linhas gerais, a “obra” é fechada em si mesma, podendo ser analisada apenas enquanto estrutura; o “texto” é aberto, ele se renova constantemente, permitindo ser abordado de vários pontos de vista. Não cabe aqui desenvolver isso, que se estende em numerosos ensaios de Barthes, sejam eles teóricos – *O rumor da*

*língua* – ou aplicações – *Sade, Fourier, Loyola; Fragmentos de um discurso amoroso* –; vale lembrar, porém, como esse ponto de vista é contrário à terminologia e concepções greimasianas, cujo mote “fora do texto, não há salvação” – *hors du texte, point de salut* – é levado adiante, na maioria das vezes alienadamente, outras vezes, com grosseria, quando nada mais resta afirmar, em nome das reduções greimasianas, “fora do texto, não há salvação”. Essa frase é inspirada na frase religiosa *extra Ecclesiam nulla salus*, isto é, “fora da Igreja, não há salvação”, mote cristão bastante repressivo e reacionário. Nada mais avesso a teorias do sentido do que citar, sem a devida problematização, seitas e cultos responsáveis, entre outros crimes, por queimar livros e pessoas, ou seja, por represar o sentido e eliminar quem discordar disso.

A PoEx e toda arte experimental exploram – não sobre, mas em meio ao sentido – as aberturas do texto. Não há poema, pintura, música, *performance* experimentais baseadas apenas em estruturas internas; faz parte do experimentalismo a referência, a citação, a incompletude, projetar-se fora de si nas muitas redes de significação humana, quer dizer, na noosfera. Por isso mesmo, toda arte experimental ficaria fora do escopo de semióticas baseadas antes em lógicas formais e em categorias inertes do que em pluralismos lógicos e, até mesmo, em anarquias epistemológicas, como são as considerações de Paul Feyerabend e filósofos afins.

Levada adiante, a máxima greimasiana termina por isolar o sentido do materialismo histórico – Marx, a seu modo, também elabora uma teoria da significação –, dando forma ao que chamei antes “sincronia insipiente”: o texto estaria tão dentro de si que ficaria fora da história, reduzindo-se a esquemas de pressuposição gerais e abstratos; tais esquemas, não raramente, produzem leituras equivocadas, em franca contradição, justamente com o que foi excluído, não porque geram novos pontos de vista, mas porque partem sempre das mesmas categorias semióticas, sem o devido cuidado filológico. Com seus supostos rigores, em boa parte das teorias derivadas dos pensamentos de Hjelmslev e Greimas – nas quais a imanência da linguagem é levada de sua dimensão instrumental a princípio epistemológico e confunde-se com os limites do texto, do sentido e até mesmo com o que venha a ser semiótica –, a carência filológica, ao contrário de ser resolvida, foi acentuada. Nesse contexto, a semiótica tensiva, de Claude Zilberberg,

assoma como semiótica cujo objeto é majoritariamente si mesma e sua metalinguagem, na maioria das vezes redundante, iterativa e confusa, reduzida a vetores pretensamente quantitativos. Nesse tópico, o da quantificação, bastaria consultar outras semânticas, fora dos limites da semântica estrutural de Greimas, para verificar tanto o maior alcance quanto a maior engenhosidade de outras quantificações linguísticas, como, por exemplo, o diferencial semântico, proposto por Charles Osgood em 1952 – este sim, com grandezas descritas em direções e distâncias, ou seja, numericamente, e não somente em direções, como são as “quantificações subjetivas” de Zilberberg –.

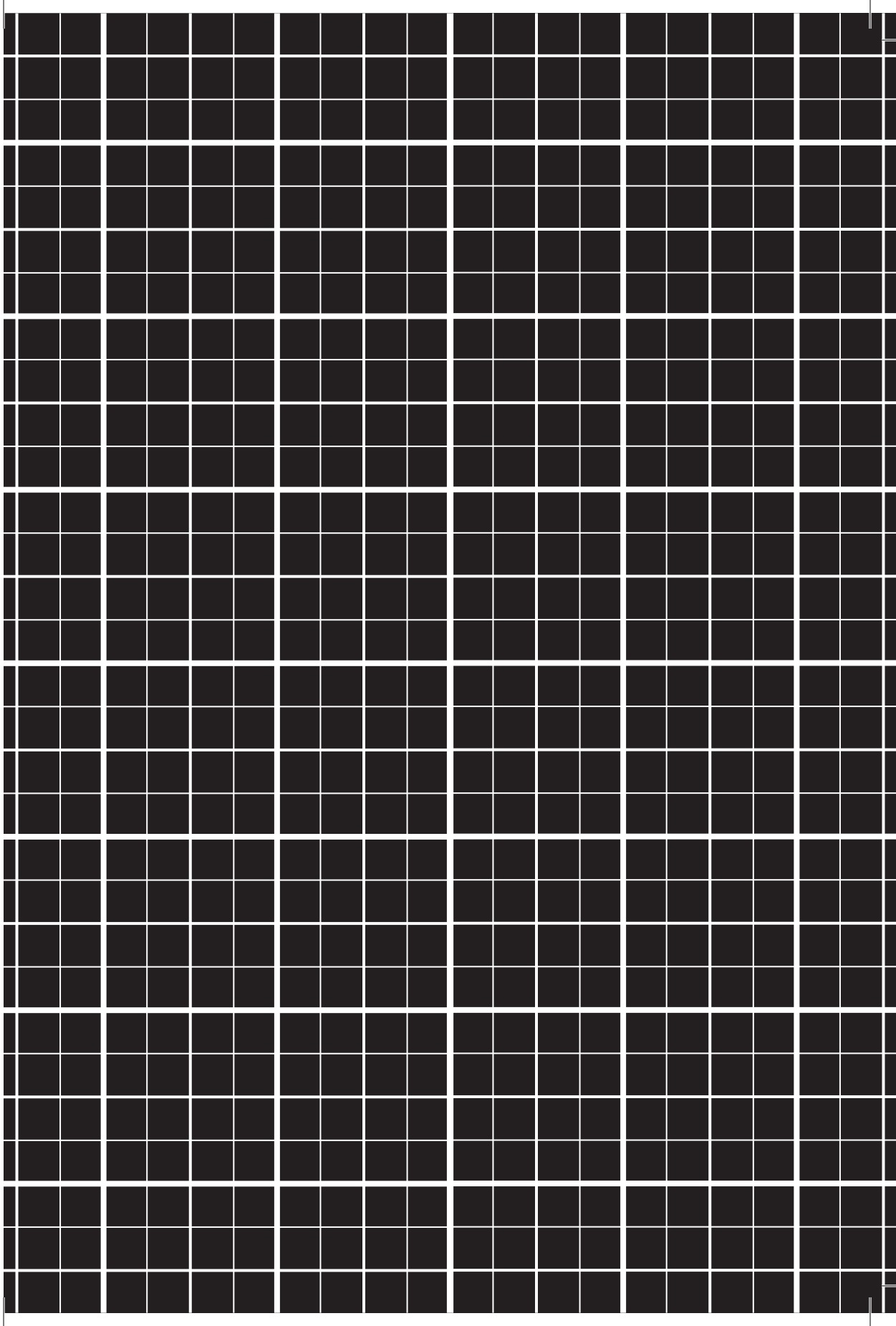
Uma vez correlacionados a políticas acadêmicas produtivistas, cujos únicos indicadores limitam-se a quantas teses são defendidas por ano – com prazos de dois anos para mestrado e quatro, para doutorado –, modelos teóricos reducionistas são bem-vindos, adequando-se perfeitamente à esteira de produção “modelo teórico monológico → aplicação → tese/artigo”, disfarçada de rigor científico, nessa verdadeira mais-valia da produção do saber.

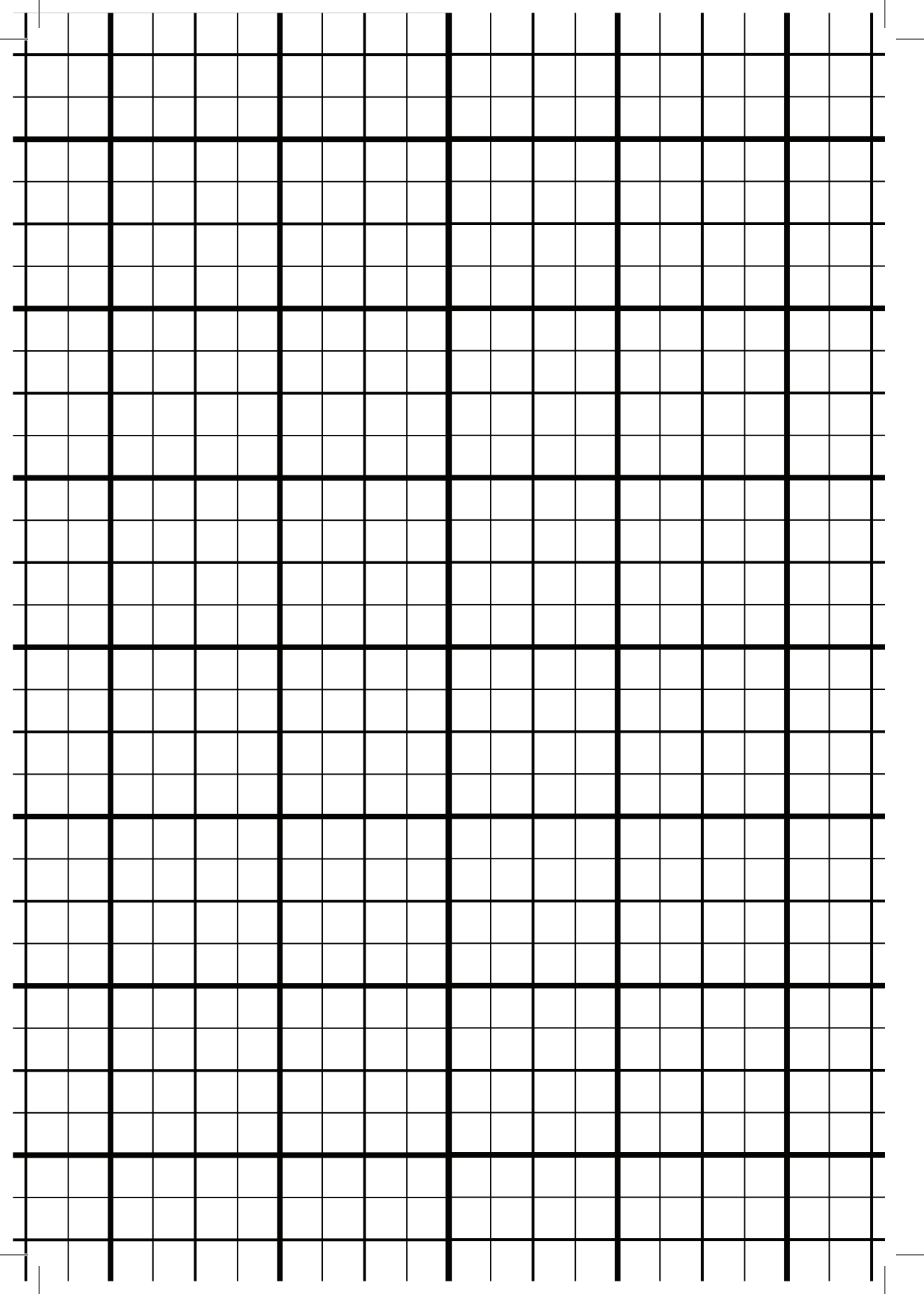
### gepoex

Em meio a essa crise teórica, sem abandonar as contribuições de Greimas e sua escola, todavia evitando ao máximo restringir-se a elas, participo, juntamente com professores e orientandos de mestrado e doutorado, do Grupo de Estudos de Poéticas Experimentais, o GePoEx, cuja sigla é inspirada na PoEx de Portugal. Não se trata de repudiar Greimas, mas de permitir que os objetos de estudos – no nosso caso, o experimentalismo em arte e não apenas as artes experimentais – participem da seleção dos modelos convocados em suas análises, ainda mais quando Greimas e seus seguidores têm tão pouco a dizer sobre nosso tema. Desse ponto de vista, a palavra semiótica é utilizada em sua concepção mais ampla; aquela que inclui toda reflexão sobre o sentido e não apenas as abordagens de Hjelmslev, Greimas e Zilberberg. Tal pluralismo semiótico vem ao encontro de nossos objetos, também plurais, seja na definição de experimentalismo enquanto fluxo e não enquanto facto, seja nos muitos sistemas semióticos abordados: literatura, história em quadrinhos, música, *performance art*, artes plásticas, *anime*.

Também é nossa preocupação comunicar com eficácia e eficiência nossos estudos, toda metalinguagem excessiva foi evitada; quando se recorreu à semiótica de Greimas, não foi recontada sua terminologia, renomeando velhos conceitos com novas palavras, como é costume fazer Jacques Fontanille. A proposta de Fontanille para o percurso gerativo da expressão, por exemplo, pode ser perfeitamente explicada em termos das relações enunciação  $\leftrightarrow$  enunciado na construção de cenas específicas, basta considerar o texto enunciado como objeto de troca entre sujeitos co-eununciadores, com papéis temáticos e figurativos específicos; as formas de vida, definidas por ele, são perfeitamente explicáveis com o conceito de papéis temáticos, presente já no primeiro *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Courtés.

Não somos revolucionários, longe disso; apenas queremos parar de marchar com o passo de ganso do produtivismo acadêmico e do imperialismo científico de outros países, que pouco se interessam pelo Brasil além de ocupar posições em nosso mercado editorial.





# A SUBVERSÃO EXPERIMENTAL EM PANAMÉRICA

Tatiana Carlotti

Em 2017, *PanAmérica* completou cinquenta anos de publicação. Escrita por José Agrippino de Paula, a obra é um dos romances mais experimentais da literatura brasileira, capaz de abrir horizontes em termos de criação, fruição e compreensão da arte literária. Além disso, completaram-se oitenta anos do nascimento do autor e uma década do seu falecimento. Um marco que, lamentavelmente, passou despercebido. Conhecido por um restrito público no interior do, não menos restrito, “clube” de apreciadores da prosa contemporânea nacional, o universo artístico de Agrippino de Paula está para ser desvendado não apenas pelo público leitor, mas por escritores, pesquisadores, críticos e intelectuais que desconhecem a vitalidade e a singularidade de seus romances, peças de teatro, filmes e curtas-metragens.

Publicada durante a ditadura civil-militar (1964-1985), *PanAmérica* condensa as tensões de um período de profundas transformações no país e no mundo. Momento de restrição das liberdades civis e democráticas - em 1967, não era mais possível votar no Brasil - e, sobretudo, de bárbaras violações aos direitos humanos, potencializadas

após a decretação do Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968. Foi também um contexto de efervescência cultural, marcado pela polarização entre “arte engajada” versus “arte alienada” e pelo surgimento de uma produção artística que, avessa a polarizações, afirmou sua utopia: a liberdade da arte e pela arte, operando uma renovação cultural em vários campos da expressão artística nacional.

Com o país, o mundo e até mesmo o espaço sideral cindidos pela Guerra Fria, a geração de Agrippino de Paula viveu e deu expressão à vertigem dos anos 1960, marcados pela Revolução Cubana (1959), Guerra do Vietnã (1955-75), Primavera de Praga (1968), Maio de 68, Woodstock (1969), pelas guerras de independência na África, queda dos governos democráticos na América Latina, descoberta da pílula anticoncepcional, rock and roll, luta pelos direitos civis travadas pelos movimentos negro, LGBTIs e feminista, apenas para darmos alguns exemplos da convulsão política, social, artística e comportamental que chacoalhou o globo. Tensões que se somavam à brutal realidade de um Brasil que, em processo de industrialização, disponibilizava território, matéria-prima e mão-de-obra barata às corporações multinacionais, elevando o padrão de consumo das classes média e alta, às custas do aprofundamento da desigualdade social e regional e do forte êxodo da massa migrante em busca da sobrevivência nos centros urbanos, em especial, no Rio de Janeiro e São Paulo, capitais onde o autor viveu durante a composição da obra.

Uma nova ordem econômica, social e política que Agrippino de Paula condensou no espaço imaginário de sua *PanAmérica* – termo que remete às utopias bolivarianas –, transformando os ícones da cultura de massa em personagens de uma narrativa capaz de justapor o sonho americano à crua realidade do subdesenvolvimento latino-americano. Um experimentalismo que, notadamente, dialoga com a proposta antropofágica oswaldiana, atualizando-a a partir das experimentações da cultura beat e da pop art. Não à toa, Agrippino de Paula foi considerado uma espécie de “guru” pelos jovens tropicalistas. O cantor Caetano Veloso, entusiasta do escritor, eternizou a obra ao citá-la no verso “PanAmérica de Áfricas utópicas”, de “Sampa”. Trechos do romance também foram musicados na faixa de *Doces Bárbaros*, “Eu e Ela Estávamos Ali Encostados na Parede”. Admiração compartilhada pelo escritor Jorge Mautner que definiu

Agrippino de Paula como um “hipermonge-primitivista”; o músico Tom Zé que considerou sua produção cinematográfica “um olho que pula do cérebro”; o cineasta Carlos Reichenbach que destacou a “compreensão poética de demiurgo” do colega; o poeta Arnaldo Antunes que o sintetizou como um “ovni que encarna ao mesmo tempo mito e modernidade” (SESC, 2013).

Atributos que remetem ao experimentalismo praticado pelo multiartista que, além de escritor, foi cineasta e diretor de teatro. Seu primeiro livro, *Lugar Público* (1965) contou com prefácio do escritor Carlos Heitor Cony que comemorava em meados dos anos 1960: *ganha a literatura brasileira um novo criador* (De Paula, 2004:5). Naquele momento, Agrippino de Paula fundava com sua companheira, a bailarina Maria Esther Stockler, o grupo teatral Sonda, reconhecido pelo grau de inventividade e experimentação. Dois anos depois, no prefácio de *PanAmérica*, o físico e crítico de arte Mário Schenberg apontava Agrippino de Paula “como uma das personalidades mais poderosas e significativas da nova geração de escritores brasileiros” (PAN<sup>1</sup>:11). Em 1968, também ao lado de Maria Esther, o escritor dirigiu o espetáculo *Tarzan, Terceiro Mundo* e filmou *Hitler Terceiro Mundo* que se tornaria um clássico do cinema marginal brasileiro. Em 1969, ele participou da produção do espetáculo *O Planeta dos Mutantes* e dirigiu a peça *Rito do Amor Selvagem*.

Em meio à explosão criativa, o susto: em 1971, Agrippino de Paula e Maria Esther foram levados ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e passaram uma noite na prisão. No mesmo ano, o casal partiu para a África, onde produziu os curtas *Candomblé e Danças na África*. No retorno à Bahia, filmaram *Céu sobre a Água*. Em 1980, porém, Agrippino de Paula foi diagnosticado esquizofrênico e passou a viver em Embu das Artes, no interior paulista, onde faleceu em julho de 2007. Boa parte dessa rica produção, graças ao esforço de amigos e admiradores, encontra-se disponível a quem se interessar<sup>2</sup>.

---

1. Todas as citações da obra *PanAmérica* serão indicadas pela sigla PAN seguidas de numeração da página em referência.

2. A obra literária do autor pode ser adquirida pela Editora Papagaio que programa o lançamento de Nações Unidas, peça de teatro ainda inédita. Já sua produção audiovisual está organizada na caixa EXU 7 Encruzilhadas, organizada pelo SESC em 2012. Filmes

Além do modesto esforço de divulgar a obra do autor, este estudo pretende mostrar como o experimentalismo se estrutura em *PanAmérica* analisando três aspectos centrais: a fusão de sistemas semióticos, o esvaziamento dos personagens e a hipertextualidade. Para tal, a análise se situa no plano da expressão nos termos de Louis Hjelmslev, contando com as elucidações da semântica global de Dominique Maingueneau, explicitada em detalhes adiante. O objetivo é demonstrar como *PanAmérica* justapõe vários campos discursivos transformando o ato de leitura em uma espécie de engajamento sensorial promovidos a partir de sucessivos deslocamentos semióticos.

### A explosão da ordem

*PanAmérica* não é uma narrativa linear, mas uma composição fragmentada de múltiplos acontecimentos em um passado contínuo, protagonizados por um “eu” impessoal (narrador-personagem), acelerado e sempre em trânsito que, assim como os demais personagens, sofre várias mutações ao longo da obra. Partindo da concepção da literatura enquanto discurso e do discurso enquanto processo de “sustentação recíproca entre o dizer e as condições desse dizer”, dotado de um enunciador que é, ao mesmo tempo, “condição e efeito da enunciação” (Charaudeau, Maingueneau, 2016: 201) podemos dividir *PanAmérica* em três partes, considerando a posição ocupada pelo narrador ao longo da obra:

(1) Nos primeiros sete blocos da obra, o narrador é um diretor cinematográfico de uma megaprodução hollywoodiana intitulada “A Bíblia”, que tudo pode dentro da hierarquia que ocupa na indústria cultural. Nesta primeira parte dá-se o detalhamento dos bastidores da filmagem; a inserção de personagens na narrativa, todos atores ou marcas de Hollywood (Marilyn Monroe, Marlon Brando, Pato Donald, Harpo Marx entre outros); e a construção da relação amorosa entre o narrador e Marilyn, ainda dentro de

---

e também o documentário *Passeios no Recanto Silvestre*, de 2006, da psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman, estão disponíveis na internet.

certa referencialidade que se esvai com a chegada do personagem Joe DiMaggio, antagonista do narrador e espécie de deus mítico, epifania da potência masculina já que portador de um falo de dois metros de comprimento (PAN: 87).

(2) Entre o 8° e 11° bloco, o narrador se transforma em um guerrilheiro na luta do Sul contra o Norte; assassina um adido norte-americano e se envolve em várias confusões ao lado de Harpo Marx e outros personagens. Dá-se a construção da carnificina resultante da luta anti-imperialista, com direito à presença de personalidades históricas como Che Guevara e referências ao golpe de 1964.

(3) A partir do 12° bloco, o narrador luta contra Joe DiMaggio que está prestes a se casar com Marilyn<sup>3</sup>. Rompendo a lógica, ela chega a morrer e retorna à narrativa, transformando-se posteriormente em uma deusa ctônica expelindo um exército de fetos. Este trecho, após uma série de alusões míticas, culmina em uma explosão final, com a presença de uma mortífera Estátua da Liberdade e a construção da queda dos céus sofrida pelo narrador-personagem.

Construída a partir da hipérbole desde a primeira página, *PanAmérica* torna-se uma narrativa oblíqua, a partir de crescente diminuição da referencialidade, promovendo uma experiência sinestésica e um engajamento do leitor a partir de sucessivos deslocamentos semióticos. Uma vertigem possível por meio da fragmentação e da hipertextualidade que geram a desestabilização contínua do ato de leitura. Ao conceber um olhar discursivo sobre a literatura, Dominique Maingueneau traz dois aspectos centrais à compreensão de como se dá essa desestabilização.

O primeiro diz respeito ao modo de enunciação, que obedece às mesmas restrições semânticas que regem o conteúdo do discurso. É pela forma da enunciação que o tema do discurso toma “corpo”, fazendo com que o enunciador não seja um mero “ponto de entrecruzamento”, mas se construa com “tom, caráter e corporalidade específicos” (Maingueneau, 2008: 93). Segundo essa con-

---

3. O atleta de beisebol Joe DiMaggio e a atriz Marilyn Monroe foram casados durante nove meses, em 1954.

cepção, analisar as particularidades da enunciação implica observar “os esquemas que definem uma maneira de habitar [o] corpo de enunciador e, indiretamente, do enunciatário” (idem: 92). Da mesma forma, cada discurso em uma enunciação também contém um corpo textual “que jamais se dá a ver, mas está presente por toda parte, disseminado em todos os planos dos discursos” (ibid.). Daí sua concepção de semântica global, cujo

(...) caráter global dessa semântica se manifesta no fato de que ela restringe simultaneamente o conjunto dos “planos discursivos”: tanto o vocabulário quanto os temas tratados, a intertextualidade ou as instâncias de enunciação (idem: 22).

Este estudo observa como o enunciador ganha “corpo” refletindo, de forma coerente, o conjunto dos planos discursivos que operam na obra. Também se procura mostrar como a obra se relaciona com o leitor, um “co-enunciador” a quem cabe decifrar o conjunto de convenções que o torna o texto legível, considerando que a autoria essencial, no caso da literatura, cabe ao próprio texto “concebido com um dispositivo que organiza os percursos de sua leitura” (Maingueneau, 1996: 59).

Um segundo aspecto salientado por Maingueneau, ao analisar a desterritorialização da obra literária, é que sua circularidade no tempo e no espaço submete o texto literário a regras bem mais coercitivas. Trata-se de uma estrutura que rompe com “a univocidade da interpretação e multiplica as possibilidades de conexão entre as unidades do texto” (idem: 31), sendo a coesão (encadeamentos locais) e a coerência (injunções mais globais) o que permite o desvendamento da obra. Maingueneau destaca, também, que cada ato de enunciação estabelece a dêixis espaçotemporal (por meio dos embreadores) constituída por cada discurso em função do seu próprio universo (Maingueneau, 2008: 88). Em *PanAmérica*, as conjunções entre os planos de conteúdo e de expressão e, sobretudo, as coerções de gênero – no caso, a narrativa épica – permitem que os vários planos discursivos se relacionem ao sistema que lhes atribui sentido.

Inscrita em uma estrutura que privilegia a descontinuidade e a inter- e independência nos níveis semântico e sintático, *PanAmérica*

tece sua narrativa por meio da parataxe<sup>4</sup>. Sem parágrafos, cada um dos 20 blocos sustenta inúmeras isotopias figurativas que revestem de contemporaneidade as isotopias temáticas da narrativa épica. Essas isotopias são dispostas como *takes* ou unidades cênicas (unidades sintagmáticas) em uma montagem que simula a cinematográfica, expressando vários campos discursivos (em confronto, aliança ou neutralidade), justapostos sem qualquer relação hierárquica e protagonizados por personagens planas. Uma composição heterogênea que se espria pelos vários planos da enunciação sob a égide de duas oposições principais em nível de semântica fundamental: *liberdade vs opressão*, em sua modalização veridictória *ser vs parecer*.

Para a compreensão de como essa estrutura se dá no plano da expressão, serão analisadas três subversões experimentais ao longo de toda a obra: a fusão de sistemas semióticos, o esvaziamento psicológico e a hipertextualidade.

### Fusão de sistemas semióticos

A primeira subversão experimental de *PanAmérica* é a fragmentação da narrativa que se espria em todos os níveis de sua construção. Como peças de um maquinário coeso, os 20 blocos da obra são compostos por várias unidades cênicas – isotopias figurativas fortemente sinestésicas – com dada independência temática. Essas unidades, por sua vez, são construídas a partir de orações curtas, dispostas de forma paratática no nível transfrástico, simples ou compostas a partir do polissíndeto no nível frástico, gerando uma repetição enfática dos conectivos (majoritariamente pela conjunção aditiva “e”).

Para uma melhor compreensão dessa estrutura, será analisada integralmente de uma dessas unidades cênicas, situada no final do 2º bloco da obra, quando o narrador assume a função de onipotente diretor cinematográfico:

---

4. Parataxe é a justaposição de orações sem a presença de conjunções coordenativas ou subjuntivas. Nos limites da frase, obviamente, podemos identificar a hipotaxe interligando orações simples a partir da iteração do assíndeto. Porém, no nível transfrástico, onde se dá a presente análise, cada uma dessas orações é coordenada de forma paratática criando o efeito de montagem ao longo da obra.

Eu voltei e passei na frente da loja de automóveis e vi através do vidro um Jaguar esporte. Era um Jaguar esporte de cor preta. Eu entrei, e logo o vendedor sorriu para mim saindo do fundo da loja. O Jaguar estava envolto num papel celofane e uma fita vermelha larga e brilhante prendia a frente e formava um laço sobre a capota de lona. O Jaguar era conversível. Eu contornei o carro e o vendedor emitiu uma primeira sílaba e eu fiz um gesto para que ele se calasse e fui obedecido prontamente. Eu contornava em silêncio o motor alongado e os dois assentos forrados de couro preto. Eu fiz um sinal para o vendedor e disse: “É este mesmo”. O vendedor perguntou se eu desejava que se retirasse o papel celofane, e em seguida me conduziu para o balcão onde eu assinei o cheque. O vendedor retornou para perto do Jaguar e continuou gesticulando e dizendo a respeito das perfeições do carro. Eu disse: “Pode desembrolhar”. O vendedor se atrapalhou um pouco com a minha ordem, mas imediatamente passou a retirar o celofane que envolvia o carro. O vendedor retirou o celofane, em seguida, puxou a fita vermelha e abriu a porta (PAN:37-8).

No trecho acima, todos os períodos são iniciados pelo sujeito da ação – “eu”, “Jaguar”, “vendedor” – gerando um efeito da parataxe no plano da expressão. Opera-se na linguagem verbal a técnica do corte cinematográfico, pela qual cada oração corresponde a um *take*, conferindo às unidades cênicas e ao bloco composto por elas o efeito descontínuo da sucessão cinematográfica. Essa construção possibilita a fusão entre os sistemas semióticos – literatura e cinema – a partir da utilização dos princípios da técnica do cinema na linguagem verbal.

Da mesma forma que a linguagem literária se estrutura pelo encadeamento das orações, a linguagem cinematográfica se constrói a partir da montagem de vários fotogramas<sup>5</sup> ou fragmentos que constituem um filme. Há diversos tipos de montagem, como detalham Jacques Aumont e Michel Marie no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2013). O tipo mais conhecido é o *raccord*, o corte comum entre as cenas, sem efeitos de transição, utilizado e aperfeiçoado pelo cinema hollywoodiano. Neste tipo de montagem,

as mudanças de planos são, tanto quanto possíveis, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual (Aumont, Marie, 2013: 136).

---

5. Fotograma é a nomenclatura da imagem unitária de um filme, tal como registrada sobre a película. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta, correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmara (mais ou menos 1/50 de segundo) (Aumont, Marie, 2013: 136).

Outro exemplo é o plano sequência, como o próprio termo indica, “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” cinematográfica (idem: 231), como podemos apreciar em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, um dos maiores expoentes da utilização do plano-sequência no Brasil. Ambos exemplos visam a menor visibilidade possível em relação às mudanças de planos. Em oposição a este “cinema de transparência”, como definem Aumont e Marie, existe o “cinema de montagem” que, pelo contrário, valoriza as sucessões dos planos cinematográficos, técnica defendida por Serguei M. Eisenstein que concebia o filme como um

sistema coerente de fragmentos, mais exatamente, um sistema de sistemas, que atravessa todos os fragmentos, cada um dos sistemas parciais – a cor, o som, o contraste preto/branco, a dimensão de plano etc. – devendo ser, precisamente, determinado para levar ao sentido do conjunto (idem: 136).

*PanAmérica* dialoga, justamente, com essa segunda concepção de cinema, valorizando a estética do fragmento presente, por exemplo, na obra-prima *O Encouraçado Potemkin* (1925). A construção fragmentada e a disposição das orações à semelhança dos fragmentos em uma montagem cinematográfica evidenciam o corte entre os planos. Isso é possível, no plano da expressão, pela disposição paratática das orações que obedecem a forma sujeito + verbo + complemento, costuradas somente pelo polissíndeto “e”. No trecho acima, é possível identificar vários *takes*, partindo da independência dessas microunidades, garantida pela identificação do sujeito de ação em cada período. Uma independência semanticamente reverberada nas unidades cênicas, da mesma forma, justapostas tal como em uma montagem ao longo dos 20 blocos da obra.

No caso específico desta unidade cênica, dá-se a sugestão, no plano de conteúdo, da construção de uma peça publicitária. Nota-se a adjetivação exclusivamente em torno do Jaguar, um sonho de consumo da época, somada à supressão do diálogo entre comprador e vendedor. Isolados os adjetivos obtém-se a seguinte narrativa: Jaguar esporte de cor preta, conversível, capota de lona, motor alongado, dois assentos forrados de couro preto; envolvido em papel celofane com fita vermelha larga e brilhante. Essa construção fragmentada é central à compreensão do sentido no plano de conteúdo, no caso, a peça publicitária

sugerida, revelando a clara presença de correlações de expressão e conteúdo na narrativa. Os elementos que orientam a montagem dessa peça publicitária podem ser identificados na sequência abaixo:

Eu entrei no Jaguar, sentei-me e coloquei as mãos sobre a direção. O painel era preto, os ponteiros brilhavam marcando a velocidade. Eu verifiquei pelo ponteiro se o tanque estava cheio, e o vendedor entregou-me a chave, eu introduzi a chave e liguei o motor. O motor roncou alto e o vendedor afastou-se alguns passos colocando as mãos sobre os ouvidos. Um outro funcionário da casa cobria as duas portas de vidro. Eu apertei o acelerador, controlei o câmbio e manobrei o Jaguar para fora da loja. Entrei na avenida suavemente, apertei o botão e a capota conversível se abriu encolhendo para trás. Eu acelerei o Jaguar e percorri a avenida, dobrei a esquina e entrei numa rua mais movimentada. Os carros passavam ao meu lado, e alguns motoristas comentavam sobre o meu Jaguar com outras pessoas. Alguns transeuntes que estacaram ao sinal vermelho permaneceram em silêncio olhando com espanto para o meu Jaguar. O sinal vermelho trocou para o verde e eu acelerei o Jaguar provocando um ruído grave e ritmado. O Jaguar contornou os carros e eu passei por um ônibus (PAN: 38).

A justaposição de cada *take* na narrativa se dá por meio de um detalhamento extremo das ações do sujeito dispostos gradativamente e em sequência, permitindo a identificação de dois movimentos:

(1) A posse da máquina pelo homem: a partir do detalhamento dos verbos – entrar, sentar, colocar as mãos, introduzir a chave, ligar o motor etc. – culminando na utilização da hipérbole e da sinestesia. Trata-se de um ronco tão alto e ameaçador que um funcionário é obrigado a cobrir duas portas de vidro;

(2) A posse do homem pela máquina: a partir da gradação utilizada na hierarquização do olhar social que confere status e visibilidade (efeitos do objeto de valor) ao proprietário do Jaguar. Dá-se a diferenciação entre o dono do Jaguar, os motoristas que possuem apenas carros e comentam e os transeuntes que andam a pé e se espantam, com inclusão do ônibus no mesmo sintagma proposto. O olhar social sela a fusão homem-máquina, o ronco do motor agora é um ruído grave e ritmado.

O Jaguar é apresentado (e vendido) como um inegável objeto de valor, cuja aquisição é fundamental à obtenção de novos objetos de

valor, neste primeiro momento, o status social. Neste ponto, o narrador-personagem (enunciador) ocupa o mesmo papel de destinatário do leitor (co-enunciador), afinal, a peça publicitária que integra a narrativa é a este destinada. Dá-se o início de um novo percurso narrativo – o da peça publicitária – no interior do percurso da obra.

Outro elemento que reforça e complementa a fusão dos sistemas semióticos na obra diz respeito ao esvaziamento psicológico dos personagens, construído a partir da reiteração pronominal e da utilização de marcas e ícones do *mass media*.

### Esvaziamento dos personagens

Um dos aspectos mais radicais do experimentalismo em *PanAmérica* é o efeito de esvaziamento na construção do narrador, dos atores da obra e dos elementos cenográficos. Apresentados qual avatares, os personagens sofrem um contínuo processo de descolamento dos corpos (revestimento figurativo) que ocupam. Vários se transmutam em outros seres, enquanto o narrador assume três papéis distintos, sem prejuízo à coesão da narrativa. Esse processo é garantido pela ausência de qualquer digressão psicológica, filosófica ou julgamento moral, promovendo um radical apagamento da subjetividade ao longo da enunciação conforme se verá abaixo:

#### ***1. Construção do narrador-personagem***

O apagamento da subjetividade do narrador é construído no plano da expressão a partir de dois aspectos principais: a iteração pronominal e a ausência de conectores argumentativos. Composta, em sua maioria, por orações simples ou compostas, a narrativa se estrutura pela reiteração do sujeito da ação antes de cada verbo, gerando uma profusão vertiginosa do pronome “eu”, repetido incansavelmente ao longo de toda a obra, no início ou no meio dessas orações. À estrutura paratática que potencializa a constituição fragmentada (montagem cinematográfica) da narrativa, soma-se a iteração pronominal que promove a sensação de multiplicação contínua e infinita do sujeito a partir da repetição a cada frase do pronome “eu” que caminha em uma progressiva perda de

referencialidade e em meio a personagens que se transmutam continuamente. Ao mesmo tempo, a repetição pronominal sustenta a coesão da enunciação, na medida em que a obra se constituiu em uma somatória de ações exercidas pelo sujeito que, sem reflexão ou motivação aparente, apenas age aos estímulos que o interpelam.

A reiteração pronominal e a sucessão de ações são, portanto, os principais elementos que sustentam a presença desse narrador esvaziado em seus aspectos subjetivos ao longo da obra. No plano da expressão, são raros os operadores argumentativos (“mas”, “pois”, “porque”, “apesar”) em contraposição à proliferação dos conectores aditivos, operando a ligação das orações compostas, além de indicadores temporais. Isso gera uma radical objetividade na enunciação, novamente, emulando o olhar da câmara cinematográfica, construído a partir de cortes, distanciamentos e aproximações. Trata-se, portanto, de um narrador que participa das ações, mas as descreve a partir de um ponto de vista exterior, inclusive nos raros momentos em que expressa afetividade.

A construção esvaziada e objetiva do narrador permite que ele assuma, sem necessidade de explicação, três papéis distintos, operando diferentes campos discursivos na enunciação: o de diretor cinematográfico, de soldado/guerrilheiro e de herói épico. O que o motiva em seu percurso narrativo se modifica de acordo com os papéis assumidos por ele, na medida em que ele não expressa seus pensamentos e age apenas em resposta aos estímulos que o interpelam (mundo exterior), gerando uma imprevisibilidade contínua durante o ato de leitura. O leitor é incapaz de prever suas ações ou o que virá na página seguinte da obra.

Esses dois aspectos do plano da expressão – iteração pronominal e ausência de conectores argumentativos – emulam, dado o contexto da obra, o processo serial da produção industrial de mercadorias (culturais ou não). O plano da expressão materializa, assim, aspectos essenciais à apreensão dos campos discursivos trabalhados pela enunciação. Em um contexto carregado de artificialidade, em que os personagens são apresentados enquanto ícones do *mass media*, o esvaziamento da subjetividade do sujeito expressa a condição de simulacro do homem/ícones na contemporaneidade, evidenciando a oposição

trabalhada no plano de conteúdo *ser vs parecer*. Assim como as latas de sopa Campbell de Andy Warhol, o narrador de *PanAmérica* é estampado em série e em profusão. O enunciador, portanto, ganha “corpo” refletindo, de forma coerente, o conjunto dos planos discursivos que operam na obra. Ele não precisa teorizar sobre o simulacro na sociedade moderna, na medida em que sua construção é a própria reiteração do processo de falsificação promovido pela indústria, no caso, a cultural. Nisto consiste a força da obra: a crítica se imprime na forma de sua enunciação.

## **2. Construção dos personagens**

Esse processo de esvaziamento se verifica, também, na construção dos personagens da obra, seres animados ou não, apresentados como nomes não atados a um corpo fixo, mas a diferentes corpos de acordo com o campo discursivo da unidade cênica em que se encontram conforme a peça publicitária posta em marcha:

Quando eu percorria uma das ruas de Hollywood, Marilyn Monroe acenou para mim. Eu realizei uma pequena manobra e parei o carro um pouco à frente. Marilyn correu para mim sorrindo e disse: “Lindo!” Eu sorri para Marilyn e estalei os dedos convidando-a para entrar. Marilyn não percebeu o meu sinal, mas já se encontrava dentro do meu carro ao meu lado e beijou-me a orelha. Eu voltei a acelerar o carro e passei à frente de uma série de carros. Marilyn saltava do banco e pediu que eu fosse para avenida beira-mar. Eu contornei a praça e dobrei a esquina e Marilyn Monroe emitiu um grito agudo e infantil quando viu o mar à sua frente. O céu estava azul e um vento fraco batia na areia branca. O Jaguar deslizou pela avenida e subiu uma pequena encosta, entrando na avenida que contornava os penhascos. Marilyn continuava emitindo gritos agudos e infantis e de tempos em tempos me beijava a orelha (PAN: 38-9).

Ao longo de toda a obra, os ícones do *mass media* (atores de Hollywood, personagens de desenho, personalidades históricas e até mesmo objetos) ocupam diferentes papéis, ora mais próximos, ora mais distantes daqueles que representam enquanto mitos da sociedade contemporânea. Como explica Roland Barthes, em *Mitologias*:

O mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiótica que existe já antes dele: é um sistema semiológico segun-

do. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo” (Barthes, 2001: 136).

Constituídos a partir de uma cadeia semiótica pré-existente, ao serem reposicionados pela narrativa, os ícones trabalhados em *PanAmérica* operam com a consciência significante do leitor, promovendo um deslocamento de sentidos pré-fixados e rompendo os elos entre significado e significante. Barthes aponta que a significação dos mitos, à semelhança de um torniquete incessante, alterna o sentido do significante e sua forma (ibid): “a forma permanece vazia mas presente, o sentido ausente e, no entanto, pleno” (idem: 145). Em *PanAmérica*, esse processo de esvaziamento e plenitude contínua acontece com todos os personagens apresentados à fruição do leitor, no espaço cambiante de múltiplos deslocamentos.

Trata-se de deslocamento de signos que, obrigatoriamente, exige engajamento do leitor, verdadeiro co-enunciador da obra, na medida em que a enunciação incorpora múltiplos enunciados exteriores ao texto, por exemplo, cenas protagonizadas pelos atores inseridos como personagens da narrativa. Instaura-se, assim, um intenso dialogismo potencializado pelos descolamentos mais ou menos radicais em relação ao signo que os personagens encarnam. Um movimento contínuo de esvaziamento e preenchimento, em que o repertório prévio do leitor é essencial ao funcionamento do pastiche, da hipérbole e das alegorias postas em ação.

Da mesma forma que, no caso do narrador, a iteração pronominal e o esvaziamento subjetivo permitem vários revestimentos figurativos; no caso dos personagens, a iteração e a força do signo que eles encarnam sustentam a coesão em meio à vertigem figurativa. Apresentados qual ícones, eles assumem os papéis determinados pelas coerções de cada campo discursivo no interior de determinada unidade cênica. É assim, por exemplo, que Marilyn Monroe pode assumir o papel de namorada do narrador e, ao mesmo tempo, de uma deusa ctônica; ter seu corpo descrito tal como vendido nas telas de cinema ou cheio de espinhas e gordura; morrer e voltar à vida.

Ao longo da obra, esse deslocamento pode ser mais ou menos radical. No caso acima, Marilyn está muito próxima da personagem pin-up,

portanto do signo que encarna no cinema. Esvaziada de qualquer subjetividade ou traço distinto do que representa enquanto ícone, ela é apresentada conforme o plano de uso posto em prática na peça publicitária: a de objeto de valor, resultado da aquisição de outro objeto de valor, o Jaguar, em um percurso de somatória de objetos de valores que culminam na conjunção do destinatário à dimensão divina, conforme se verá adiante.

No plano de expressão, a reiteração de seu nome confere ritmo à cena, iniciando o percurso ascendente do Jaguar. Não é preciso estalar os dedos, Marilyn se instala dentro do carro de forma eufórica: elogia, beija, emite gritos agudos e infantis. Ao mesmo tempo, a iteração do signo Monroe confere intensidade à gradação dos objetos de valor na peça publicitária. Uma evidente hipérbole no percurso da narrativa publicitária: não se trata apenas da mulher enquanto objeto de desejo, mas das mais desejadas mulheres do período: a atriz Marilyn Monroe. Oferta-se ao leitor o carro dos sonhos, o status social e, agora, a mulher dos sonhos. Em *PanAmérica* os ícones de Hollywood atuam, literalmente dentro da obra, em função dos planos de uso postos em ação.

### **3. Construção do cenário**

Esse esvaziamento salientado na construção do narrador e dos personagens da obra também se reflete na construção cenográfica, conforme se nota no trecho abaixo:

Marilyn apertou o acelerador sobre o meu pé. Eu senti que Marilyn desejava mais velocidade, e apertei mais o acelerador. O carro deslizava zunindo entre as curvas e a mureta de pedra que servia de divisão entre a avenida e o mar passava veloz. Eu continuei apertando o acelerador e percebi que Marilyn sentia medo; ela se encolheu no canto do banco e seu cabelo louro voava levado pelo vento. Marilyn gritou, e eu apertei o freio e o Jaguar estancou subitamente. Marilyn foi levada para a frente e bateu com a cabeça de leve no para-brisa. “ai... louco!”, disse Marilyn e saiu do Jaguar batendo a porta. Eu voltei a acelerar o carro e me afastei deixando Marilyn Monroe ao lado da murada. Eu acenei para ela e dobrei a curva (PAN:39).

A ação narrativa está inserida em um contexto carregado de plasticidade: mais uma das cenas clichês do cinema norte-americano (moça assustada dentro de um carro veloz), em uma paisagem paradisíaca (céu azul, mar, areia branca, encostas). O pastiche é ritmado

pela construção do movimento do carro, suave e contínuo, conforme sustenta a proliferação dos gerúndios - “continuava emitindo”, “deslizava zunindo”, “continuei apertando”, “me afastei deixando” – que, conjugados no passado, geram o efeito de continuidade da narrativa.

A continuidade é mantida, também, por meio de aliterações e assonâncias em construções como “cabelo louro voava levado pelo vento”. E, obviamente, pela correspondência e reiteração dos verbos, propondo a relação causal entre o que demanda Marilyn Monroe e o que faz o sujeito: ela acena, ele para; ela sorri, ele sorri; ela quer aceleração, ele acelera; ela grita, ele para; ela desce; ele avança. Essa continuidade, porém, será interrompida com a introdução do discurso direto, na expressão “ai... louco!”, egressa da fala popular brasileira e posta de forma abrupta na cena, construindo a saída da personagem.

Ao longo de toda a obra, a ambientação de Hollywood prima pela dessacralização do processo cinematográfico, a partir da construção exagerada e bem-humorada dos bastidores e sets de filmagem. São milhares de figurantes, centenas de barbas a serem escolhidas, dezenas de helicópteros sobre um mar descomunal de gelatina verde. Uma hipérbole que evidencia, a todo momento, a oposição *ser vs parecer* trabalhada no plano de conteúdo. Uma ambientação também hiperbólica quando o narrador assume o papel de guerrilheiro e herói mítico.

À fusão dos sistemas semióticos, ao esvaziamento psicológico e aos sucessivos deslocamentos dos signos se soma uma terceira experimentação na narrativa: a hipertextualidade.

## Hipertextualidade

Ao considerar que a produção literária trabalha muito mais com o já dito, do que em criar algo do nada, Maingueneau observa que “cada obra, cada gênero define sua identidade por sua maneira de gerar a transtextualidade” (Maingueneau,1996:27). Composta por “relações que unem um texto que se enxerta num texto anterior, por transformação ou imitação” (ibidem), a hipertextualidade<sup>6</sup> em *PanAmérica* é

---

6. Charaudeau e Maingueneau destacam que, no discurso literário, a hipertextualidade “concerne mais frequentemente a obras elaboradas a partir de autores ou a obras singulares

uma constante, em especial, com o gênero épico. No trecho abaixo, que encerra a compra do Jaguar, é possível identificar como a hipertextualidade opera na narrativa:

Eu apertei novamente o acelerador até o fundo e as árvores passavam velozes ao meu lado e eu via a estrada desaparecer sob as rodas do Jaguar. Eu continuei acelerando o Jaguar e o motor zunia transpondo as curvas. O Jaguar veloz saltou com um estrondo para fora da murada e eu vi o mar sob as rodas. O Jaguar continuou deslizando e eu vi longas asas brancas saindo das duas portas, e o rufar das batidas ritmadas e lentas das asas brancas. Eu vi as vagas no seu movimento e as amplas asas do Jaguar permanecerem retas e horizontais e o carro planar alguns instantes e logo em seguida realizar uma curva. Eu voltei na direção da estrada que eu havia passado e vi a alguns metros abaixo Marilyn descendo a avenida junto à murada. Eu acenei para ela e ela parou alguns instantes olhando para o céu, onde eu estava sendo levado pelo meu Jaguar alado. As amplas asas batiam ao meu lado e eu prosseguia olhando a praia lá embaixo, as janelas minúsculas dos edifícios, as ruas e as avenidas (PAN:39).

Finalizando o percurso da narrativa publicitária temos a construção de uma imagem hiperbólica que sintetiza a potencialidade máxima do Jaguar: a transmutação do carro em espécie de Pégaso, construída no plano da expressão de forma sinestésica, a partir da:

- (1) Simulação do movimento da câmara cinematográfica na linguagem verbal: muda-se o plano de observação dos elementos anteriormente narrados a partir da inserção de marcadores da distância entre os planos – lá embaixo, janelas minúsculas –.
- (2) Cadência rítmica simulando o bater das asas: pela repetição do termo “asas” (asas brancas, amplas asas) e do verbo ver; pelas aliterações e assonâncias: rufar das batidas ritmadas e lentas das asas brancas / eu acenei para ela e ela parou / sendo levado pelo meu Jaguar alado; e pelo uso do gerúndio.

No plano figurativo, dá-se a inserção de características animadas ao Jaguar, por meio da justaposição de substantivos inanimados

---

(paródia de tal obra, de tal escritor)”, salientando que a análise do discurso, na maioria das vezes, lida “com fenômenos hipertextuais que dizem respeito aos gêneros de discursos e não a textos singulares” (Charaudeau, Maingueneau, 2016:264).

(portas, rodas) e animados (asas brancas); e de verbos que indicam características animadas do carro: zunia, saltou, rufar das asas. O programa de uso parte, portanto, de um discurso referencial (a compra de um carro) e chega ao discurso épico (a transformação do Jaguar em Pégaso), expressando de forma sinestésica (a sensação do voo) a potência máxima e hiperbólica do objeto de valor (o Jaguar alado). Temos o ápice das duas interações imbricadas na narrativa entre o narrador e o Jaguar no percurso ficcional da obra; e o enunciador e o co-enunciador no percurso da peça publicitária. Assim como Marilyn, o Jaguar, ícone da sociedade de consumo, sofre um deslocamento do signo: o objeto de consumo (mito contemporâneo) é potencializado sob a forma Jaguar alado (mito grego). Opera-se, assim, a hipertextualidade na fusão da ficção literária/peça publicitária à mitologia no interior da narrativa.

Em termos semânticos, a hipérbole mítica rompe, sob a forma do pastiche, com as coerções do discurso publicitário. O slogan do mercado se revela: adquira um Jaguar e será possível obter status social, mulher e até mesmo voar. A construção narrativa incide, portanto, enquanto dessacralização do mito contemporâneo a partir da dupla mitificação: ao Jaguar, símbolo de poder na sociedade capitalista, é acrescido o mito do Pégaso, símbolo de poder no mundo antigo. A onipotência do narrador-personagem – construída neste primeiro bloco da obra – é reafirmada de forma coesa.

No plano de expressão, embora não obedeça a todas as coerções do gênero épico, assim como as epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, *PanAmérica* é construída a partir de orações coordenadas dispostas de modo paratático, um arcabouço que sustenta suas isotopias figurativas. Considerado o nível narrativo, nota-se a ausência de motivações nas ações de seus personagens: tal como um herói épico, o sujeito atua de acordo com os estímulos do mundo exterior, transitando por uma multiplicidade de acontecimentos que, sem retrocessos, apenas se somam em uma sequência ininterrupta, a partir da mecânica cenográfica. Em termos figurativos, a hipertextualidade é ainda mais evidente: várias isotopias temáticas do gênero épico são emuladas ao longo da obra, como a construção cênica da anábase, a subida ao Monte Olimpo, no trecho acima analisado ou a queda dos céus que encerra a obra. Além disso, os personagens se transmutam em seres míticos, a partir de sua

construção esvaziada, promovendo uma dupla mitificação, aos mitos contemporâneos são acrescentados mitos do mundo antigo.

Como ensina Maingueneau, os gêneros intervêm na definição de roteiros que “definem contextos que permitem que o leitor integre informações do texto em encadeamentos coerentes” (Maingueneau, 1996:47). Cabe ao leitor, portanto, ativar o roteiro correspondente de acordo com sua familiaridade com o intertexto literário. Neste sentido, o discurso literário “destina-se tanto a desestabilizar quanto a se adequar a esquemas preestabelecidos” (idem: 50), como se vê em *PanAmérica*, em que a épica é trabalhada em ambos sentidos. A hipertextualidade atua, portanto, na dessacralização dos mitos inseridos na contemporaneidade. O mesmo procedimento é utilizado, em outros trechos da obra, para ressaltar a realidade do subdesenvolvimento latino-americano. É no escopo desse processo de dessacralização que o título *PanAmérica* anuncia de forma crítica a mítica bolivariana de união de todos os povos do continente<sup>7</sup>.

### Convite à leitura

Considerando que o contexto da obra não se localiza no seu exterior, mas no seu interior, já que o “texto é a própria gestão do contexto” (Maingueneau, 2015: 77), as subversões experimentais de *PanAmérica* indicam os caminhos de seu desvendamento semântico. Ele passa, obrigatoriamente, pela compreensão da estrutura fragmentada de suas orações, do espraiamento da parataxe na disposição das unidades cênicas e dos 20 blocos que compõem a obra.

Uma semântica global captada pela fusão semiótica das técnicas cinematográfica e literária em vários níveis, intensificada por cortes de plano, aproximações e distanciamentos de câmara; e, também, pelo processo de esvaziamento dos personagens. Construído de forma serial, o narrador de *PanAmérica* expressa sua condição de simulacro na própria forma de enunciação da obra; da mesma forma, a superficialidade que caracteriza a construção dos personagens permite sucessivos

---

7. O pan-americanismo foi um movimento idealizado por Simón Bolívar (1783-1830) visando a formação de um só Estado a partir de todos os territórios da América espanhola.

deslocamentos entre os signos conforme o repertório prévio do leitor.

Evidenciando a construção ficcional da própria narrativa, o narrador “filma” o seu entorno, na condição de um observador externo, convidando o leitor a um engajamento radical, na medida em que a compreensão do pastiche (hipertextualidade), da hipérbole, do humor e da crítica enunciados depende de um conhecimento prévio em relação aos ícones da cultura de massas. Saber quem é Marilyn Monroe é condição para o bom funcionamento da hipérbole construída pela peça publicitária.

A venda do automóvel, apresentada enquanto experiência sinestésica, denuncia a partir da hipérbole o discurso publicitário. Apenas a título de exemplo, a aquisição do Jaguar é antecedida pelos bastidores de um set de filmagem onde se encena a vida de uma família de classe média, pela descrição de um submarino de alumínio boiando na água; pela descrição, também, de um falso avião a jato; pela observação de um jogo de vôlei protagonizado pelas beldades de Hollywood sem camisa. Em suma: isotopias que revestem, de forma coerente e, em cadência, a oposição central trabalhada no nível fundamental do plano de conteúdo: *ser vs. parecer*.

Além desse constante deslocamento dos signos, ao leitor cabe o preenchimento das lacunas abertas durante a progressiva perda da referencialidade, que acena, inclusive, para outras obras de arte, afirmando uma das principais características de *PanAmérica*: o diálogo contínuo entre os vários discursos que engloba, em processo de adição contínua de referências que desemboca na explosão final da obra, o que permite a alusão da exaustão do próprio processo narrativo, como se o contexto implodisse os limites do próprio texto.

A partir do excesso e da proliferação de suas isotopias, *PanAmérica* realiza uma crítica bem-humorada à indústria cultural e, sobretudo, à indústria da guerra, justapondo ideologias, imagens, ícones, discursos, personagens e episódios históricos sem hierarquias, sob a égide do pastiche, do deboche, da hipérbole e da construção serial de seus personagens. Ao mesmo tempo, a narrativa salienta o prazer gerado pelos produtos dessa indústria, por meio da sinestesia e de uma hiperbólica fruição de desejos: não é apenas um carro, é um Jaguar alado; uma mulher, é Marilyn Monroe.

Ao enfrentar as polarizações ideológicas, revestindo de forma figurativa os discursos dos anos 1960, *PanAmérica* encena a vertigem de seu tempo promovendo radical correspondência entre os planos de expressão e de conteúdo. Demonstra, assim, a vitalidade de uma proposta experimental capaz de desestabilizar e romper com o automatismo do ato de leitura, expressando na composição e estruturação do romance a lógica de sua semântica global.

Sem conselhos ou digressões psicológicas, personagens ou narrador convencionais, sequer uma história linear, *PanAmérica* mostra a possibilidade de novos caminhos à enunciação literária e realiza uma das utopias dos escritores experimentais dos anos 1960/1970: a construção de uma obra que dependa, de forma visceral, do engajamento do seu leitor. Uma generosa subversão e um desafio lançado no tempo por Agrippino de Paula a escritores, críticos, acadêmicos e, sobretudo, leitores em busca de novas formas de fruição e conhecimento da arte literária.

#### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus, Campinas.
- BARTHES, Roland (2001). *Mitologias*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro.
- CHAURAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (2016). *Dicionário de Análise do Discurso*. Contexto, São Paulo.
- DE PAULA, José Agrippino de (2001). *PanAmerica*. Editora Papagaio, São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Lugar Público*. Editora Papagaio, São Paulo.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983). *Du Sens, vol. II*. Éditions du Seuil: Paris.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Semântica estrutural*. Cultrix, São Paulo.
- HJELMSLEV, Louis (2009). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Perspectiva, São Paulo.
- JAKOBSON, Roman (2010). *Linguística e Comunicação*. Cultrix, São Paulo.
- MAINGUENEAU, Dominique (2008). *Gênese do Discurso*. Parábola Editorial, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (1996). *Pragmática para o discurso literário*. Coleção Leitura e Crítica, Martins Fontes, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2001). *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. Coleção Leitura e Crítica, Martins Fontes, São Paulo.

PAZ, Octavio (2012). *O Arco e A Lira*. Cosac Naify, São Paulo.

SESC (2011). EXU 7 *Encruzilhadas*. Selo Sesc, São Paulo. DVD/CD. DVDSS0011/11, 64 min. CDSS 0028/11, 58 min. color. son.

# A POESIA VISUAL OU A PINTURA POÉTICA

Lais Akemi de Souza

*“Assim o (des)conhecido dito de Simónides, da pintura como ‘poesia muda’ e da poesia como ‘pintura falante’, registrada por Plutarco e retomado por Horácio na “Arte poética”(ut pictura poesis) parece hoje e de sempre.”*

Alberto Pimenta

Neste capítulo, busca-se propor um método de análise do plano de expressão de um fenômeno que se expandiu bastante na contemporaneidade após o modernismo: a fusão genérica entre a poesia (literatura) e a pintura (artes visuais).

Tal fenômeno parece estranho à primeira vista, e não é à toa, já que ele quebra com a noção de gênero nas artes. Essa noção, disseminada sob o pretexto de tornar o ensino das artes (em sentido amplo) mais didático (ou pela simples necessidade humana de rotular e catalogar tudo à sua volta) sempre foi artificial, graças ao isolamento dos sentidos dedicados para cada um (sendo a pintura a arte que utiliza a visão e a poesia a que utiliza a voz, a fala). Como forma de regramento, de restrição, o gênero vem afetando diretamente a produção artística humana, impondo formas e conteúdos às expressões desde que temos registro delas (oral ou escrito). Assim, quando um “pintor” passa a utilizar a caligrafia, ou a disposição em versos, e um “poeta” passa a utilizar imagens, colagens e disposição dos elementos em plano, os teóricos já se apressam em criar um novo gênero para se adaptar às mudanças, com os termos “poesia visual” ou “pintura

concretista”, como tipo de transgênero, ou híbrido. Mas a verdade é que um continua a ser poeta, e o outro a ser pintor, e ninguém tem sua obra analisada por seus próprios atributos. É importante mencionar que não só os contemporâneos subvertem os gêneros, tampouco o tema deste estudo é o único exemplo dessa transgressão.

Este capítulo busca instigar no leitor essa problematização e propor um meio de análise do plano de expressão para esse fenômeno, seja ele apresentado no suporte de um livro ou de uma tela. Como referência teórica será utilizada a semiótica proposta por Greimas e seus colaboradores – que se debruça sobre o percurso de geração de sentido, ou seja, sobre o plano de conteúdo dos textos (também utilizado no sentido amplo, como o resultado de expressão da linguagem humana), que, juntamente com o plano de expressão, compõe o total da obra –, além de algumas considerações da teoria pictórica.

As obras que aqui serão tratadas são do período contemporâneo, de um mundo marcado pela globalização, pelo acesso (mais) fácil à informação e por (algumas) flexibilizações nos padrões teóricos da produção artística, que traz novos conceitos como transculturalidade e transdisciplinaridade. Essas características da “nova era” favoreceram o intercâmbio de métodos de produção, não somente entre os gêneros como entre grupos ou correntes artísticas. Junto da arte conceitual na Europa e nos Estados Unidos, e de muitas outras vertentes do mundo todo, surge no Brasil o movimento concretista, que buscava a apresentação do objeto artístico e não a sua representação, como explicitado no *Manifesto Ruptura* (1952), produzido por Charroux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw que disserta sobre as artes visuais:

É o novo:

-A intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático.

-Conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

Com ideal semelhante quanto à literatura, Alberto Pimenta (1995:18) argumenta:

## *A poesia visual ou a pintura poética*

Mas a questão continua actual: todos os métodos de leitura literária são determinados pelo *logos*, com seus critérios internos de semântica trivial, totalmente inadequados ao objecto, um objecto que não ‘quer dizer’, mas diz. Diz do mesmo modo vital e misterioso que os objectos da natureza dizem, se dizem a si mesmos. São manipuláveis? Claro. Quando Dieter Roth afirma que o que era necessário que se permitisse era a ‘destruição das obras de arte’, está a referir-se à arte tornada cultura, ou seja, manipulada e integrada pelo *logos*.

Mas se a arte atualmente busca se libertar das limitações da razão, que coordena o mundo regido pela tecnologia e pela técnica, por quais meios ela fluirá? Ousa-se dizer que através de seus próprios meios, dos meios da arte. Assim, a investida que está a ser formulada contribuiria para isso, analisando as obras a partir de seus elementos intrínsecos, que trazem à luz as intenções do autor tanto quanto ao que pretende que a sua produção exale quanto a como afetará o interlocutor.

A teoria usada como base, porém, não é perfeita. A semiótica, no plano de conteúdo, também restringe-se à ideia de gênero, propondo modos de análise particulares para cada um. E não é a toa: cada produção tem uma recorrência maior de determinados fenômenos, que devem ser analisados de forma particular. Se o que buscamos analisar aqui, portanto, é um “híbrido” entre as formas da poesia e as da pintura, nada mais justo que a teoria de análise dê conta desse caso específico. Para tanto, serão mencionados separadamente os elementos focados no plano de expressão de cada gênero. É importante ressaltar que isso não demonstra o ponto de partida para a análise dessa hibridização, como se sua análise devesse ser uma mistura entre as teorias de poesia e pintura, mas como um levantamento que permitirá a avaliação de algumas semelhanças e diferenças, e as adaptações feitas nos casos estudados abaixo. Serão tratados aqui os elementos do plano de expressão da pintura e da poesia, por serem os gêneros que mais compartilham elementos com esta produção; é importante, porém, ressaltar que ela inclui também elementos de outros gêneros artísticos.

## O plano de expressão da poesia

A semiótica, em seu início, tratou apenas do plano de conteúdo, sendo que os estudiosos dessa área sugerem que a formação de um método de análise do plano de expressão caberia às futuras gerações. Ainda hoje não há teoria parametrizada e disseminada nos mesmos moldes da semiótica greimasiana para isso, mas podemos fazer um levantamento dos elementos focados com maior frequência, e o que cada um implica.

A análise do plano de expressão geralmente tem como objetivo demonstrar as relações semissimbólicas. O termo semissimbolismo indica uma correspondência entre o plano de expressão e o de conteúdo. Como exemplo, cita-se o poema “A onda” de Manuel Bandeira:

a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?  
aonde?  
a onda a onda

*A estrela da tarde* 1960

em que o plano de expressão, a imagem acústica das palavras (o que Saussure define como o significante, parte do signo) que compõem o poema se relacionam diretamente com sua isotopia temática de onda, já que a assonância do fone /n/ e a intercalação das vogais /a/ e /o/ simulam sonoramente o efeito de vai e vem das ondas.

Como o interesse aqui é o plano de expressão, deixam-se de lado as relações semissimbólicas propriamente ditas e observam-se os elementos que elas apontam como importantes no plano de expressão. Nota-se que a depender do texto analisado, um fenômeno é ressaltado. Como se busca, porém, um levantamento geral que comporte

todas, ou pelo menos a maioria das produções dentro da literatura, mais propriamente da poesia, precisamos levar em conta também os elementos que não são destacados nas análises pelo semissimbolismo, mas que permanecem lá.

A disposição espacial é um elemento que está presente em todas as produções textuais, afinal, as palavras precisam ser distribuídas no espaço de alguma maneira. Foi feita a escolha de nomear esse fenômeno desse modo e não como “versificação”, pois nem todos os poemas têm uma distribuição em verso, como ficará mais claro adiante. Tal disposição portanto, pode variar da forma mais tradicional (em linhas, orientação de leitura ocidental, versos e estrofes) a formas que permitam a construção de uma imagem ou de outras leituras.

Um segundo elemento que se apresenta no plano de expressão desse gênero são os fones, o outro lado da moeda, parte oposta e indissociável dos significados que as palavras carregam. De acordo com a teoria de Saussure:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (emprunte) psíquica desse som”(Saussure, 1916: 106).

Ou seja, o signo linguístico é constituído de significante (imagem acústica) e significado (conceito), o que pode, nesse caso ser tomado respectivamente pelo plano de expressão e o de conteúdo. Esse elemento portanto pode ser verificado, como no caso do poema “A onda”. A sonoridade pode ser explorada através de diversos elementos e níveis linguísticos. Assim, pode-se encontrar poemas como “Alva” de Alberto Pimenta em que o autor utiliza o sufixo -tório (que indica local) para compor a rima e a aproximação semântica entre o lavatório e o dormitório no plano de conteúdo:

dormitório lavatório  
dormitório para dormir  
lavatório para lavar  
as partes  
por onde cai  
o líquido a regorjear

talvez sonhar



*A poesia visual ou a pintura poética*

nem aceitamos - mas aceitaríamos!

nós não explicamos - mas explicaríamos!

nós não nos opusemos - mas opor-nos-íamos!

nós concluímos - mas concluiríamos!

nem nos responsabilizamos - mas responsabilizar-nos-íamos!

Quanto à influência da sintaxe no plano de expressão, pode-se utilizar como exemplo o poema “Sonetos do Tesão 2” de E. M. de Melo e Castro

se a serpente morde/ eu mordo/ tu remordes

se a serpente dura/ eu duro/ tu perduras

se a serpente volta/ eu volto/ tu revoltas

se a serpente rasto/ eu parto/ tu regressas

se o ver parte/ eu quebro/ tu requebrasse

se o ver age/ eu abro/ tu magias

se o ver sobre/ eu subo/ tu fervias

se o ver rubro/ eu acho/ tu perdias

se o pente penteia/ eu pranto/ tu repranto

se o pente aperta/ eu perto/ tu despertas

se o pente arranha/ eu venho/ tu aranha

se a serpente regressa/ eu torço/ tu requebras

na serpente da pele/ eu trago/ tu sinal

na serpente verbal/ eu língua/ tu anal

em que não há a concordância entre o verbo e o sujeito em alguns casos, ou há a quebra da ordem sintática ao unir um pronome a um substantivo, gerando uma quebra no fluxo prosódico considerado normal que se assemelha à uma conversa.

Assim, o panorama geral do plano de expressão na poesia fica completo. Claro que a depender da obra haverá outros elementos a se

levar em conta (como a presença de elementos gráficos, ou diferentes fontes e formas de suporte), mas a intenção aqui foi levantar os elementos que, mesmo quando não focados na análise, se encontram sempre presentes nas produções desse gênero e que podem ser explorados para gerar determinados efeitos de sentido.

### O plano de expressão da pintura

Do mesmo modo que foi feito um panorama dos elementos que compõem o plano de expressão da poesia, busca-se agora fazê-lo para a pintura. Assim, novamente, os fenômenos sempre presentes serão levantados, ainda que não focados durante a análise.

Na produção pictórica, nota-se que também há o fenômeno da espacialidade. Mas esta disposição nesse caso pode envolver também a tridimensionalidade, o que não ocorre normalmente na literatura. Não que os objetos produzidos sejam tridimensionais, o suporte não permitiria isso, mas o que se refere aqui é a simulação da tridimensionalidade a partir da disposição dos objetos em planos. Desse modo, o elemento da disposição espacial se mantém no plano de expressão dessa linguagem, mas é concretizado de outra maneira; a disposição do fundo sempre é feita em segundo plano e a do objeto central (animado ou inanimado) em primeiro plano. Essa simulação não é onipresente na pintura, mas nota-se que inclusive as manipulações desse fenômeno continuam a girar em torno dos planos, quando se incluem todos os elementos no primeiro. Assim, nota-se que a disposição espacial na pintura, independentemente de ser analisada na obra *Interior de pobres* de Lasar Segall (em que se encontra a simulação tridimensional) ou *Concreção 8074* de Luiz Sacilotto (que explicita a bidimensionalidade da tela), sempre se dá em prol dos planos, o que justifica a adaptação do termo “disposição espacial” para “disposição em planos”.

Outro elemento onipresente na pintura é a cor. Esse elemento possui diversas sistematizações, como “cores quentes e frias”, “cores saturadas e dessaturadas”, “claras e escuras”, etc. Um exemplo de obra em que a cor se mostra de grande importância para a análise é *O velho guitarrista cego*, de Pablo Picasso. Em realidade, a cor é de grande

importância para toda a fase de produção a qual essa obra pertence: a fase azul. Nessa série de pinturas, segundo a crítica especializada, as cores frias são detentoras da representação de sentimentos disfóricos, como a solidão ou tristeza, estabelecendo semissimbolismo entre o plano de conteúdo (sentimentos, paixões) e o plano de expressão.

Um elemento sempre presente em qualquer obra, mas de difícil categorização é o estilo. Toda a produção pictórica possui um estilo, uma forma de concretizar as imagens de maneira própria, que no geral se refere não somente ao estilo particular do pintor, mas ao movimento artístico ao qual ele se filia. Desse modo, o estilo expressa algo alheio à obra em si, explicitando seu alinhamento a fatores históricos ou ideológicos. Assim, muitas vezes a expressão dos valores de determinada corrente artística se sobrepunham ao estilo particular do autor, como ocorre entre os concretistas, que, em prol de seguir a ideologia da busca pela arte universal, em que o autor pouco importava (importava mais a transmissão dos elementos constituintes da arte para o público), produziam obras sem nenhuma marca de estilo próprio, apagando qualquer sinal da gestualidade do artista. Não se pode negar, porém, que o modo pelo qual o artista escolhe concretizar a sua obra é um elemento que consta no plano de expressão. Assim, um paradoxo se apresenta, pois se trata de algo ao mesmo tempo exterior à obra, mas também constituinte dela. Para resolver esse conflito, a palavra-chave pode ser “gestualidade”. A gestualidade mostra-se como o elemento resultante da convergência da corrente artística com o estilo próprio do artista, expresso na obra. Desse modo, considerando a obra, o produto final, detecta-se apenas a presença ou não da gestualidade, que demonstra a forma particular de cada autor no ato de pintar, independentemente de seus pormenores. Por exemplo, nas pinturas concretistas a gestualidade do artista é apagada, não há elemento algum a indicar a autoria da obra. Já no modernismo, a gestualidade do autor é amplamente presente nas obras, pois cada artista marca sua obra com seu estilo próprio, apesar de se manter fiel ao movimento no campo temático e ideológico.

Há ainda a face mais material do plano de expressão, que se refere ao suporte da obra e ao material usado sobre ele. O suporte tradicional da pintura é a tela de lona de algodão. Após a disse-

minação do modernismo e o início da experimentação nas artes, a tela também teve seu posto ameaçado, por conta da escolha de alguns artistas em utilizar outros suportes, demonstrando a quebra de sua obra com a tradição. Passam a ser utilizados diversos outros materiais de base, como o papel (variando desde o papel cartão ao papel arroz ou vegetal), papelão, madeira, espelho (um suporte bastante representativo de obras pós-modernas), chapas de metal e quaisquer outros materiais que se incluíssem na criatividade do artista. Quanto ao material que recobre o suporte, é tradicionalmente utilizada a tinta à óleo; novamente, em busca de experimentar com os parâmetros da pintura, muitos artistas passam a utilizar outros materiais. Não se refere aqui a outros tipos de tintas comuns (acrílica ou aquarela) somente, mas a materiais industriais, como Eucatex ou tinta esmalte (muito utilizadas pelos concretistas, que buscavam trazer ar industrial, impessoal às suas obras, como já visto), a elementos apropriados do mundo, incluindo objetos, materiais naturais (areia ou pedras) e dejetos (trapos de tecidos, bitucas de cigarro, etc.). Uma artista que experimentou bastante com os materiais constituintes da obra foi Mira Schendel, que incluiu elementos como areia, cacos de vidro e cola em suas pinturas, como podemos ver na obra *Sem título*<sup>1</sup> de 1960.

Podariam ser mencionados ainda alguns fenômenos mais externos à obra, como a dimensão, orientação (vertical ou horizontal) e forma do suporte (se mantém a forma retangular tradicional ou se opta por manipular esse fator), porém, na maioria das vezes, estes não se mostram elementos de grande importância para a análise do plano de expressão, portanto, serão deixados de lado nesse levantamento dos elementos que encaminham as possibilidades de análise do plano de expressão da pintura.

## O objeto

Agora que o levantamento dos elementos do plano de expressão da pintura e poesia foi concluído, o fenômeno ao qual se pretende desde o início poderá ser focado: a união entre poesia e pintura, ou, mais adequadamente, a quebra de seus limites, ou seja, o resultado da

semantização da pintura e da abstração da poesia, ou a combinação dos sentidos auditivo e visual, focados em uma só obra. Como já dito anteriormente, esse fenômeno não se insere totalmente nos limites impostos de nenhuma das duas linguagens, mas traz por vezes elementos de um ou de outro, ou ainda algo novo, não pertencente a nenhuma categoria. É importante mencionar que, do mesmo modo em que se propõe que essas produções não pertençam a nenhum gênero definido, não se restringirá a um grupo ou corrente artística. A produção analisada será referida de maneira geral, sem categorizá-la ou renomeá-la, até porque, de nomes e categorizações elas já estão plenas. Assim, os exemplos incluirão obras do concretismo, conceitualismo, da poesia visual, e de outros movimentos, desde que se encaixem nos padrões recorrentes desse fenômeno. E que padrões seriam esses?

Com base no levantamento feito anteriormente dos elementos constituintes do plano de expressão da pintura e da poesia, o fator determinante se mostra a fluidez dos elementos. Assim, o objeto das análises poderia muito bem ser interpretado sob os elementos propostos tanto da pintura quanto da poesia, mas, em ambos os casos, nota-se que uma grande parte das obras seria ignorada por não se adequarem totalmente a nenhuma das teorias referentes a essas linguagens. Não se pode simplesmente desmembrar, portanto, as obras em parte escrita e parte gráfica, já que estas são ressignificadas e interdependentes. Essa interdependência fica clara à luz de alguns exemplos:

### Duchamp Without the Words

.....  
.....  
.....  
, -  
.....  
.....  
.  
.....  
.....  
.....

-  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
,  
.....  
.....  
!  
.....  
.....

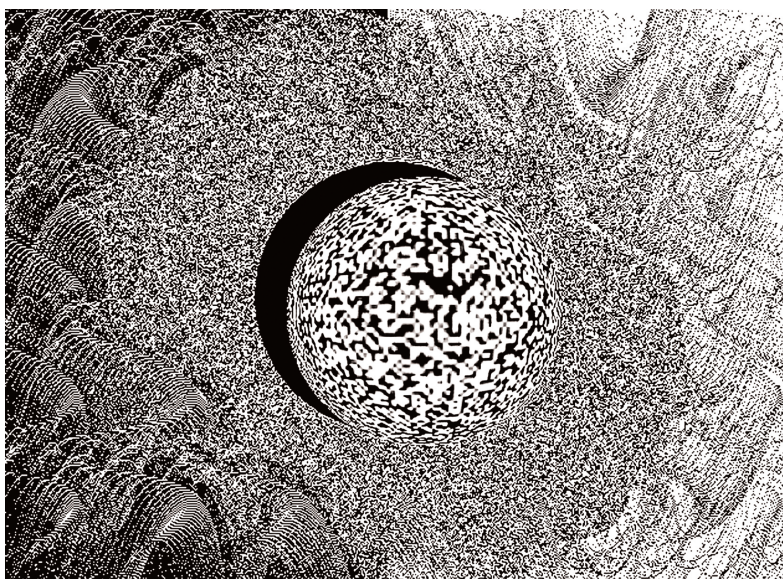
Instructions: Roll tip of tongue for periods, breathe out for the commas, suck in for the hyphens and scream for the exclamation point. Variation: roll tip of tongue, ignore comma and hyphen and scream when you get to the exclamation point.

Nesse poema visual de Holly Crawford intitulado *Duchamp without words* (2011: 94, 95) a pontuação que constitui o poema não tem a função tradicional que possui na literatura, como a própria legenda, em que se lê: “Instruções: vibre a ponta da língua para os pontos finais, respire nas vírgulas, inspire nos hifens e grite nos pontos de exclamação. Variação: vibre a ponta da língua, ignore as vírgulas e hifens, e grite quando chegar no ponto de exclamação”, já deixa claro. Se a análise for feita, no entanto, por meio da ótica gráfica, nota-se que a extensão das sequências e a sua disposição simulam a disposição espacial própria da poesia, em versos e estrofes, ao mesmo tempo em que a leitura proposta na legenda remete à leitura do paratexto de partituras, insinuando uma relação com a música ou recitação. No poema abaixo de E. M. de Melo e Castro (2014: 33), por exemplo,





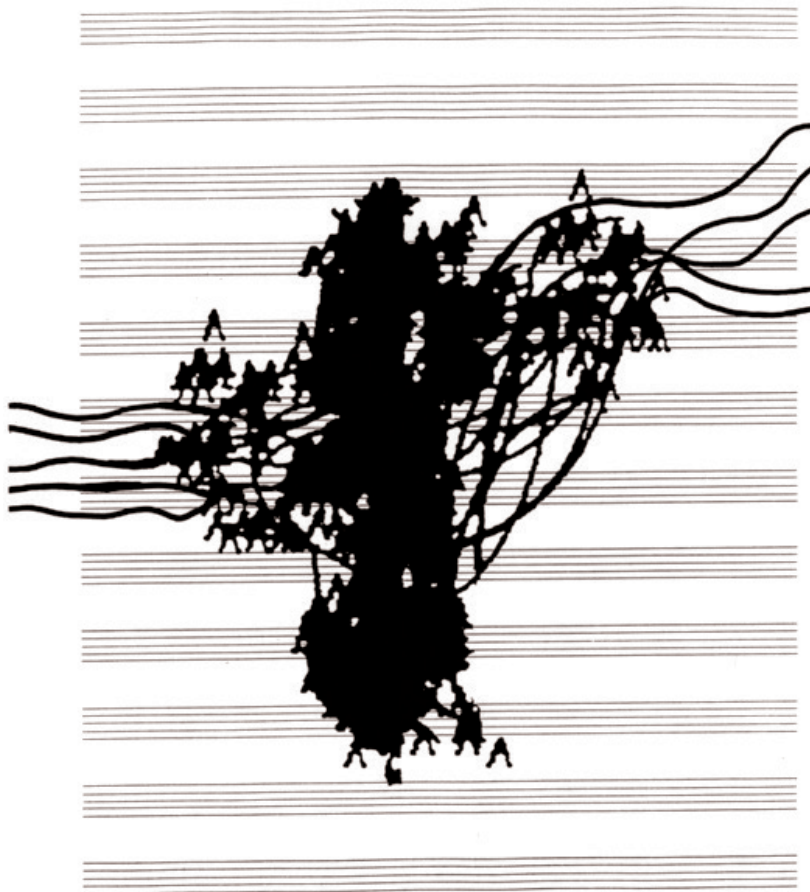
em que o próprio título deixa clara a perspectiva que o leitor deveria assumir (de enxergar os gramados como estrofes de um poema); ora a disposição em planos da pintura, como se vê na produção de E. M. de Melo e Castro intitulada *Fractais 46* (2014: 46), em que fica evidente a disposição dos elementos em planos, sendo que a esfera se encontra em primeiro plano como objeto de foco (inclusive com sombreamento verossímil), com o fundo bem delimitado:



## A poesia visual ou a pintura poética

Para se referir a essa categoria, pode-se utilizar um termo mais abrangente, como “espacialidade” e, a depender da obra analisada, adequar suas particularidades à disposição espacial, não somente poética e pictórica, mas também de outras linguagens, por exemplo, escultura e música, como pode ser visto na produção de Mark Sutherland intitulada *Speechless* (2011: 50), em que o autor sobrepõe a base de uma partitura com emaranhados gráficos, composto por letras, sobrepondo o caos à partitura musical.

### Speechless

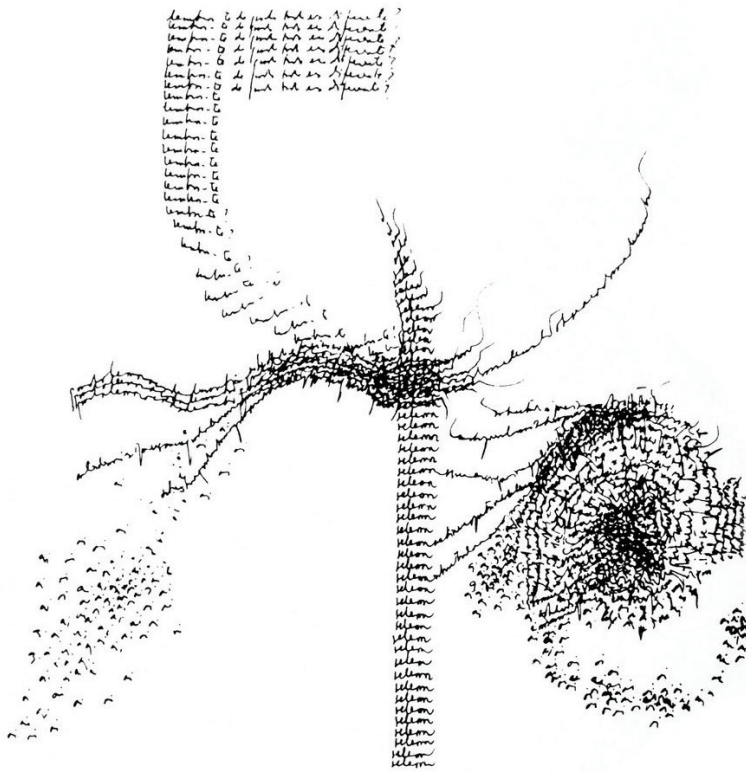


Desse modo, dá-se conta de incluir esse elemento onipresente nas produções que se encaixam nos parâmetros e, ao mesmo tempo, permitir uma análise específica e própria, incluindo elementos típicos da análise de outras linguagens. Isso ocorrerá em todos os fatores que serão listados aqui. Assim, a análise envolverá os elementos sempre presentes no plano de expressão, mas que não necessariamente se comportam da mesma maneira.

Há alguns elementos que mantêm um paralelo com a pintura que podem ser utilizados como ponto de partida para avaliar as adaptações que sofrem ao serem aplicados ao objeto. Um elemento que este tipo de produção possui no plano de expressão que se iguala ao da pintura é a cor. Muitas vezes a cor perde a força na função de semissimbolismo que possuía na pintura para tornar-se uma técnica de destaque de elementos, como notamos em “textovo” de E. M. de Melo e Castro, em que a cor vermelha utilizada em apenas algumas imagens gráficas se destaca do objeto e do fundo caóticos. Contrariamente, o uso de diversas cores pode se aliar ao uso de outros elementos gráficos para compor tons caóticos, de mistura de diversos elementos, como pode ser visto na obra de Jukka-Pekka Kervinen, *Untitled*. Outro elemento pictórico que estabelece um paralelo na análise é a gestualidade. Dentro das produções analisadas, nota-se que, na maioria dos casos, sua presença é estabelecida a partir da caligrafia, pois as letras e outros grafemas (como a pontuação) compõem frases ou palavras ou, ainda, são apresentados de forma independente, ganhando um sentido além do de estabelecer parte do plano de conteúdo: passam a compor o plano de expressão ao se ausentarem de sua outra face, a do significado, ocupando o papel dos elementos gráficos da pintura. Desse modo, nota-se que um elemento do plano de conteúdo da poesia é ressignificado como elemento do plano de expressão da pintura. Com esse novo uso dos grafemas, portanto, evidencia-se que o autor pode optar por concretizá-los de forma a marcar sua gestualidade, a partir do uso de sua caligrafia própria, ou de forma a apagá-la, reforçando a universalidade da obra. Exemplo esclarecedor sobre a gestualidade na forma de caligrafia é a obra *Sem título* (1965) de Mira Schendel, pois a caligrafia tem papel essencial em sua análise, uma vez que faz contraponto com o plano de conteúdo da obra, simbolizado pelo significado das palavras *alle* (todos) e *alles* (tudo).



Outra produção marcada pela caligrafia é a de Ana Hatherly (1975: 8), como podemos ver em sua obra “Lembras-te quando tudo era diferente”:



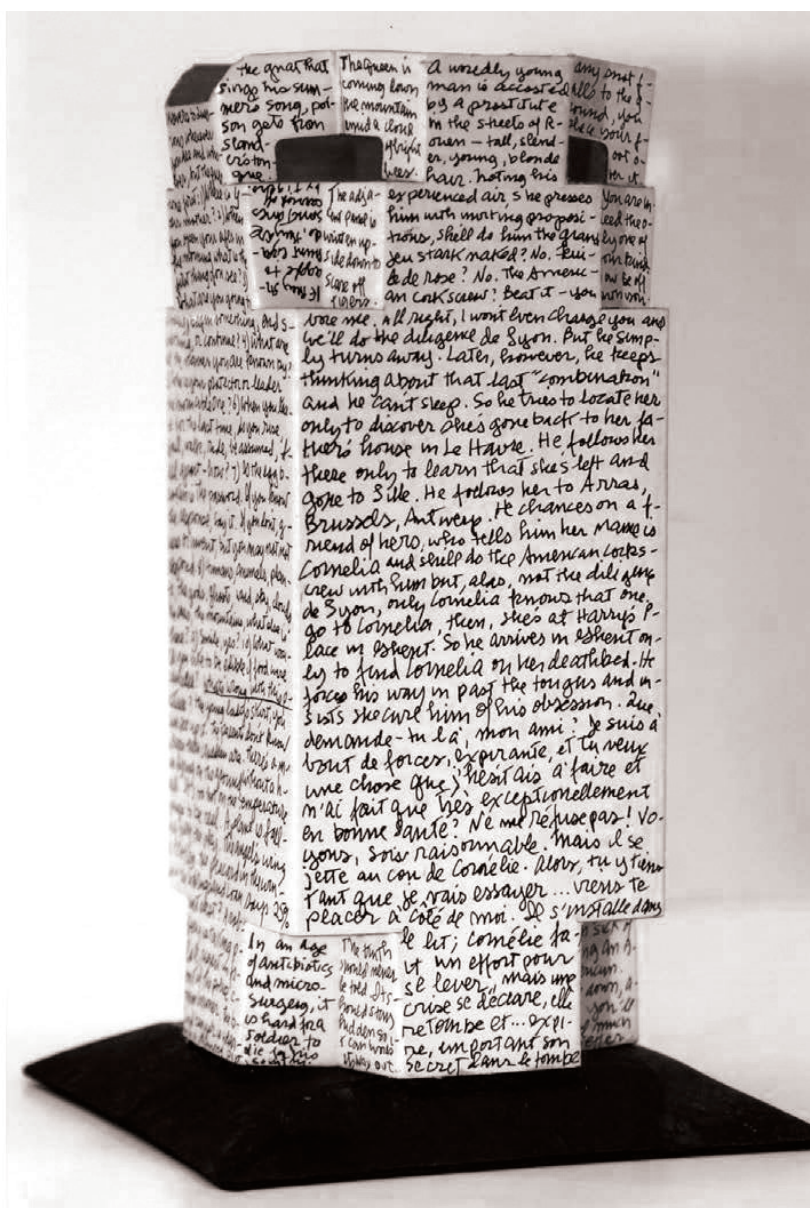
Ao mesmo tempo em que há obras como as mencionadas acima, porém, em que a gestualidade do autor é marcada pela caligrafia, encontram-se produções em que a expressão dos grafemas se dá de forma impessoal, visto em *Check you* de Gareth Jenkins:



Com essas observações em vista, a ideia de gestualidade da pintura pode ser adaptada à de “fonte” nas obras analisadas que são constituídas por grafemas. O conceito de fonte abarca o estilo, a forma com que os caracteres são concretizados na obra. Desse modo, englobam da caligrafia particular do autor (constituída da gestualidade) às fontes padronizadas (destituídas da gestualidade).

Tal como na pintura, o material constitui um dos elementos do plano de conteúdo. Mais do que a variedade de materiais, nota-se nessa produção uma variedade de mídia, ou seja, os limites das obras excedem os meios tradicionais do livro ou da tela e das variações que deles podem ocorrer, e passam a se manifestar em mídias atuais e variadas, como a fotografia, vídeo (mídias digitais no geral), objetos e instalação. Desse modo, o elemento do material na pintura é atualizado para o das mídias alternativas na produção analisada. Assim, pode-se tomar o conceito do material não somente como a substância

da qual a obra é constituída, mas do ponto de vista da materialidade. Nota-se que muitos autores optam por uma constituição tridimensional de sua obra (e não mais a sua simples simulação), constituindo objetos artísticos, utilizando a poesia como matéria. Exemplo dessa materialidade é a obra *Turret of babble* (2010: 80), de Irving Weiss:



*A poesia visual ou a pintura poética*

É importante mencionar que tal materialidade pode incluir a do corpo, como ocorre na performance art, ou seja, não se trata apenas de uma materialidade inanimada. Assim, o objeto pode vir a ser concretizado por figuras humanas, como visto na obra *Body of text* (2010: 92, 93), de Michael V. Smith e David Ellingsen:



Outra forma de concretização da materialidade é a apropriação de objetos já existentes, semelhante ao ready-made. Exemplo disso é a obra *A found concrete poem for Bern Porter* (2011: 252):



目 = eye



私 = I

Essa possibilidade de materialidade das obras, que foge do panorama de elementos da poesia ou da pintura e se assemelha ao da instalação, implica outro elemento referente a ela: a interação com o meio. Com esse elemento, pretende-se abarcar a maneira com que o objeto interage com o ambiente externo à obra. As interações realizadas não entram na análise, uma vez que são extratextuais, mas as possibilidades de interação que a obra oferece, como um resultado direto de sua estruturação e do projeto do autor, merecem ser consideradas na análise do plano de expressão. Desse modo, a obra pode permitir uma interação com o meio meramente contemplativa (como ocorre na poesia ou pintura) ou interativa, em que se permite que os interlocutores manipulem a obra, dando-lhe outro sentido pretendido pelo autor. Exemplo disso é a obra *Você também faz parte II* de Nelson Leirner (1964), em que a interação da obra com os interlocutores dá seu significado (de que o interlocutor também faz parte, também compõe a obra), ao passo que o único buraco de fechadura que não está ocupado possui um espelho por trás, que reflete o interlocutor ou o ambiente em que a obra se encontra.



### Conclusão

Com este estudo, acredita-se ter englobado suficientemente os elementos significativos do plano de expressão dessas obras transgressoras de limites, que não se inserem propriamente em linguagens específicas. Desse modo, não se pretende romper com o conceito de linguagem (isso seria deveras utópico), mas sim questionar sua rigidez e desatualização. Espera-se que a visão do leitor sobre as obras, principalmente contemporâneas, tenha adquirido maior fluidez.

### Referências bibliográficas

PIMENTA, Alberto (1995). *A Magia que Tira os Pecados do Mundo*. Cotovia, Lisboa

BANDEIRA, Manuel (1960). *A Estrela da Tarde*. José Olympio, Rio de Janeiro

- SAUSSURE, Ferdinand (2006). *Curso de Linguística Geral*. Cultrix, São Paulo
- PIMENTA, Alberto (1970). *O Labirintodonte*. 7 Nós, Lisboa
- AGUIAR, Fernando (2009). *Tudo Por Tudo*, org. Floriano Martins. Escrituras, São Paulo
- VASSILAKIS, Nico e HILL, Crag (org.) (2012). *The Last Vispo-Anthology: Visual Poetry 1998-2008*. Fantagraphics, Lake City Way
- CASTRO, E, M, M (2014). *Poética do Ciborgue*. Travessa, São Paulo
- HATHERLY, Ana (1975). *A Reinvenção da Leitura*. Futura, Lisboa

# A POESIA DE ARNALDO ANTUNES

Laís Akemi de Souza e Valéria Nassif

*“Não há cartão de visitas para o poema: há o poema.”*

Haroldo de Campos

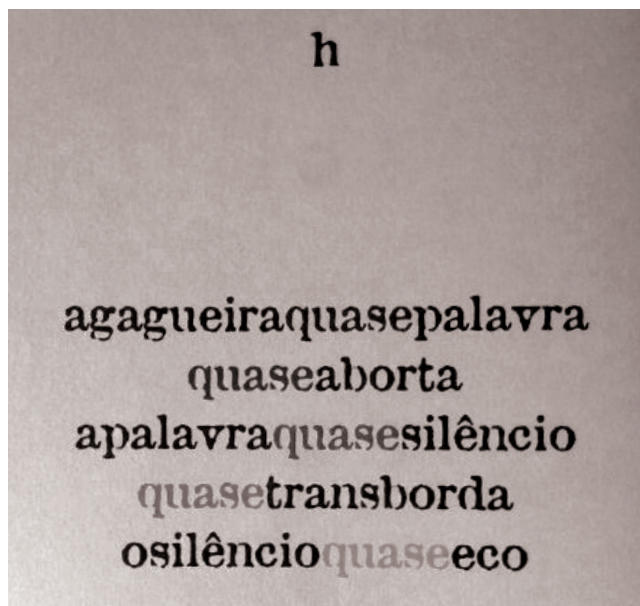
A teoria semiótica, como é amplamente demonstrado ao longo deste livro, não é apenas uma teoria da literatura. É uma teoria que busca compreender e criar mecanismos para analisar como ocorre a construção de sentido em um determinado objeto. Assim sendo, a teoria se aplica muito bem quando se busca analisar textos em que a plasticidade da palavra é parte fundamental da construção do sentido do texto.

Na poesia concreta, como apontado por Pietroforte (2015: 153), “há na escrita um sincretismo entre o verbal e o plástico”. O uso de tipos diferentes e a configuração desses tipos no espaço da folha constroem imagens que comumente são reiteradas pelo conteúdo do texto. É um jogo simultâneo: ao se investir na plasticidade que incide sobre a imagem escrita, cria-se uma nova relação entre expressão e conteúdo.

Arnaldo Antunes, poeta, músico e compositor brasileiro teve sua poesia muito influenciada pelo Concretismo. Como o autor gosta de ressaltar, no entanto, ele próprio não se considera concretista, por

não recorrer somente ao paideuma<sup>1</sup> elegido pela tríade canônica do concretismo, por não seguir à risca a proposta teórica do movimento e por insistir na origem diversa de suas influências. Ainda assim, é inegável que seu trabalho carrega muitas das características do movimento. Dentre essas, as que são encontradas com maior índice de recorrência na obra de Arnaldo Antunes são: (1) a exploração dos tipos, seja com tipos diferentes ou com a quantidade de tinta na hora da impressão; (2) a exploração do espaço da folha com linhas tipográficas não canônicas ou ainda a não existência das mesmas; e (3) a exploração da significação do espaço gráfico negativo.

### Tipos



---

1. Por meio do poeta norte-americano Ezra Pound, processou-se, no grupo da Poesia Concreta, o apego pela escolha de autores para construir um corpus capaz de oferecer opções aos poetas. O paideuma – conceito utilizado por Pound a partir de Frobenius – traria “a organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos”. Disponível em: <http://www.poesis.org.br/new/publicacoes/ver.php?id=3>. Acesso em 30 de julho de 2017.

O poema “agá”, pertencente ao livro *Nome* (1993), possui diversos elementos peculiares em seu plano de expressão, isto é, em comparação com a tradição poética, o que implica que possui caráter experimental, alinhando-se com o Concretismo, como se buscará explicitar. Um dos elementos que primeiramente se destacam na leitura é a fonte, ou seja, uma das componentes visuais do texto. Nota-se que a fonte, o tipo de letra utilizada, não é padrão nos meios tecnológicos atuais, mas remete a uma fonte de datilografia (mais especificamente a *carbon type*). O tamanho da fonte também se adequa a esse estilo, considerando que ela possui uma dimensão maior do que as utilizadas nos meios editoriais. Esses elementos, além de contribuírem para o maior aproveitamento estético do espaço da página (considerando que o corpo do texto se encontra centralizado) podem remeter à sonoridade das máquinas de escrever, que por ser contínua se relaciona com o ritmo de leitura do poema, como veremos mais à frente. Quanto à disposição espacial (desconsiderando a letra “h” no topo do texto por ora), notamos que há uma intercalação entre versos compostos por quatro palavras e oito sílabas poéticas, e versos compostos por duas palavras e quatro sílabas poéticas. Assim, nota-se um sistema na disposição. Com o aprofundamento da análise, porém, acredita-se que este sistema não estabeleça nenhuma relação semissimbólica com o plano de conteúdo. Outro elemento visual de importância para o plano de expressão do poema são as cores: a palavra “quase” que se repete durante todo o poema compõe um gradiente de cinza, em que a primeira ocorrência é composta em um tom de cinza escuro, que vai clareando conforme a palavra se repete no texto, simbolizando um tipo de desaparecimento dessa palavra não somente visual (do plano de expressão) mas semântico (do plano de conteúdo, em que representa a aproximação ao silêncio), como uma forma de o autor manipular a interpretação feita.

Outro elemento que se refere à disposição do texto é o fato de que não há a separação entre as palavras, ou seja, não há espaços entre elas. Apesar de isso não afetar a leitura do poema, dado que a união entre as palavras não permite outras leituras, mantém uma relação direta com o tema, pertencente ao plano de conteúdo. Considerando que o tema gira em torno da isotopia da gagueira, nota-se que a união das palavras no plano de expressão cria uma relação semissimbólica com a maneira pela qual um gago fala: apesar da ausência de espaço propiciar uma leitu-

ra corrida, sem pausas (o oposto de uma realização estereotipicamente gaga) percebe-se que a palavra “quase”, graças a sua carga semântica no plano de conteúdo e sua repetição com progressivo desaparecimento da cor no plano de expressão, podem servir como representação das pausas, das interrupções na fala de um gago que tenta superar sua afasia. Além disso, a constante repetição da palavra pode se relacionar à redundância de sons presente em suas falas; assim, fica justificada a presença da palavra “quase” em todas as linhas. Outro fenômeno fonético é a presença do “h”, que se encontra acima do corpo do texto, centralizado e isolado. Há duas possibilidades para a interpretação desse fator: trata-se do título do poema; a letra pode se unir à próxima, compondo a palavra “há”, transformando o significado do primeiro artigo do corpo do texto no verbo “haver”. De qualquer modo, analisando essa letra através dos parâmetros vocais, nota-se que se trata de uma letra peculiar, pois quando se encontra isolada não representa nenhum som, é um grafema “mudo”. Nota-se, assim, que há novamente relação entre o plano de expressão e a temática da gagueira, pois a letra, em determinadas ocasiões, não produz som, podendo ser considerada uma pausa ou alongamento do som da outra letra que o acompanha, relacionando-se às pausas da fala de um gago. Desse modo, caso a interpretação se volte para a possibilidade de a letra ser a indicação do título do poema, pode-se considerar que a escolha se justifica pela representatividade do tema; enquanto se for considerado que ela deve ser interpretada em conjunto com o primeiro artigo, compondo a palavra “há”, nota-se na prática a falta de sonoridade que a letra possui. De qualquer modo, a isolação espacial da letra é essencial para que se possa interpretá-la.

Quanto à disposição verbal, todos os “versos” compostos de quatro palavras seguem a mesma sequência quanto às categorias gramaticais: artigo/ substantivo/ a palavra “quase”/ substantivo. As frases que se intercalam com estas também seguem uma ordem: a palavra “quase” seguida por um verbo. Desse modo, a distribuição de classes de palavras contribui para a simetria da disposição espacial do poema.

Com essa análise, fica explícito que o poema se embasa no conceito de verbivocovisualidade, ou seja, da experimentação e exploração dos componentes verbais, vocálicos e visuais do texto, fundamental para o movimento concretista.

Espaço Gráfico Negativo

*Há milhares de \_\_\_\_\_ s.*  
*Um \_\_\_\_\_ acontece quando se vai longe demais.*  
*A miragem que um sujeito cava para si mesmo é a face escura do \_\_\_\_\_.*  
*A face clara do \_\_\_\_\_ é o \_\_\_\_\_.*  
*O \_\_\_\_\_ é o lugar de se cultivar a sede.*  
*Não há \_\_\_\_\_ s quentes.*  
*O Saara e o Pólo são \_\_\_\_\_ s frios,*  
*Como tudo que a distância faz.*  
*No \_\_\_\_\_ se anda em círculos.*  
*Não se sabe o tamanho de um \_\_\_\_\_,*  
*se ele vai mais fundo.*  
*De dentro tem o tamanho do mundo.*

Esse poema, cujo título é “\_\_\_\_\_”, inserido no livro *Psia* (1991) mantém uma relação interessante com a premissa concretista que versa sobre o leitor e sua participação nas obras. Antes de tratar desse assunto, porém, é necessário falar de sua disposição espacial: o poema não possui a disposição tradicional em versos e estrofes, mas é constituído por doze linhas, cada uma composta por uma oração de tamanhos diferentes. Acredita-se que o fato de a fonte estar em itálico não possua nenhuma relação semissimbólica com o plano de conteúdo. Não há rimas ou aliterações, sendo que o fluxo discursivo se assemelha ao da prosa.

Os “espaços em branco” simbolizados por linhas no meio das orações, convidam o leitor a participar do processo constitutivo do poema, levando ao extremo a premissa concretista de explicitar os meios de composição das obras ao inserir o interlocutor na própria produção, invertendo os papéis tradicionalmente impostos. Desse modo, o autor passa a atuar no papel de “guia”, propondo ao leitor fazer parte do processo de criação dentro dos moldes que o texto impõe. Esses “moldes” impostos se encontram na própria concretização do poema, que demonstra exatamente o local a ser preenchido, supõe um tamanho de palavra (nota-se que todas as linhas possuem o mesmo tamanho) e indica a classe de palavra à qual deve pertencer (considerando seguir a ordem sintática das frases, as palavras a ocupar os espaços em branco



Em ambos os poemas há a omissão ou realocação de fonemas. Desse modo, a leitura corrente e linear não contribui para a interpretação destes, até mesmo a turva.

Nota-se que, apesar das semelhanças estruturais, há uma diferença essencial entre o poema analisado e os exemplos citados quanto ao efeito produzido. Tomando como contraexemplo o poema de Pignatari, nota-se que tanto este quanto o de Arnaldo Antunes se baseiam na descontinuidade, na ausência de palavras ou orações. E não é à toa: a negação da continuidade do fluxo discursivo tradicional da literatura evidencia a prática experimental do Concretismo. No poema de Pignatari, porém, a ausência de fonemas não implica a necessidade de ser completada pela interpretação do leitor, uma vez que se trata de uma experimentação linguística do autor, que afirma a descontinuidade verbal, caracterizando o regime de um poeta linguista, de acordo com o sistema de Pietroforte (2009/12). Já o poema de Antunes, como foi visto, exige a participação do leitor, uma vez que necessita que as frases sejam completadas para alcançar o sentido pretendido pelo autor (como o próprio plano de expressão deixa claro, com as linhas em branco no meio das orações). Desse modo, avaliando esse poema sob a perspectiva dos modelos de engenharia poética já mencionado, pode-se defini-lo dentro dos parâmetros do poeta conversador, que aproxima a produção da prosa, ao inseri-lo em um fluxo discursivo contínuo, sem efeitos linguísticos aparentes no plano de expressão, como rimas e versos. Como mencionado anteriormente, no entanto, a base desse poema é a descontinuidade das frases, o oposto à negação da descontinuidade que caracteriza o regime do poeta conversador. Há, portanto, um paradoxo nesse poema em específico, e é na resolução desse paradoxo que reside a peculiaridade desse texto: o poema só se consolidará dentro dos moldes da teoria, dada a participação do leitor que, ao completar os espaços em branco dentro dos limites impostos pelo autor, anulará a descontinuidade, permitindo que o poema se insira em um fluxo discursivo sem obstáculos. É proposto, deste modo, um diálogo entre os dois polos do texto (o do interlocutor e do destinatário) que se mostram interligados e dependentes. Nota-se que, com este fenômeno, há uma mistura da objetividade do escrito pelo autor, que providencia a base, e a subjetividade do leitor, que completa a obra, possibilitando a pro-

dução de diversos poemas, diversas interpretações a partir de cada leitor e da maneira em que este escolhe completar a obra.

Já no poema “M” do livro *Tudos* (1990):

U  
FOR IGUEIRO  
E  
CI ADO  
CU EDE  
U A  
ONTANHA

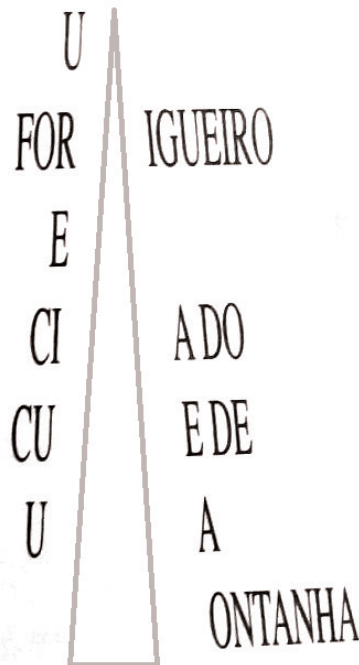
vê-se uma composição totalmente diferente da anterior. Como mencionado por Augusto de Campos em seu artigo “pontos-periferia-poesia concreta” (in CAMPOS, et alii.: 1956), alguns dos efeitos da influência de Mallarmé no Concretismo foram a modificação da posição topográfica das linhas e o uso do espaço gráfico negativo. Aqui, vê-se que em vez de escrever a oração toda numa única linha, como é o canonicamente esperado no português, Arnaldo Antunes escreve uma, no máximo duas palavras por linha, de modo que uma fique quase abaixo da outra. Há, entretanto, uma peculiaridade em todas essas palavras: um vazio, um espaço em branco decorrente da omissão de um grafema em todas as palavras que aparece.

Como foi dito, a composição desse poema é totalmente diferente do anterior, não só pela disposição das linhas, mas principalmente pela proposta que Arnaldo dá para os espaços negativos. Enquanto

em “\_\_\_\_\_” o leitor é convocado a completar o poema de acordo com sua vontade, guiado apenas por regras sintáticas, aqui não há espaço para contribuição inventiva do leitor. O fato do poema apresentar-se sem título na página em que vem impresso poderia sugerir esse convite, todavia, ainda que se tentasse completar o poema com diferentes letras, apenas uma criaria sentido.

O título do poema aparece somente no índice, que se encontra no final do livro. Essa disposição faz questionar porque Arnaldo omitiu o título “M”. Se o índice viesse antes, a chave de leitura do poema seria dada de antemão; se o título viesse junto ao poema, além de também dar a chave, criaria relação plástica com a imagem sugerida pelo poema: “um formigueiro em cima do cume de uma montanha”.

Sabendo-se o que os espaços negativos têm significado, a importância do investimento plástico nesse poema (mais do que em “\_\_\_\_\_”), sobretudo na organização topográfica do texto (das linhas e do modo como os espaços gráficos negativos estão organizados na folha) é que ele cria relação entre plano de expressão e plano de conteúdo.



Nesse poema, a imagem que vem contida em seu conteúdo é clara, “um formigueiro no cume de uma montanha” e se semissimboliza com o modo como os vazios estão dispostos, uma vez que o espaço gráfico negativo se configura em uma imagem triangular presente na semântica do poema e, então, em sua visualidade também.

### Configuração espacial dos tipos

zul

pedr

a

ve

vo

a

fund

a

No poema “Azul”, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), nota-se que a disposição espacial e a descontinuidade semântica dos lexemas são de grande impacto. Os componentes desse poema não se encontram distribuídos de acordo com nenhum padrão de frase, verso ou estrofe, formando um desenho geométrico (quadrado), se se excluir o primeiro e o último elemento. Há também o fator da cor, que sugere uma divisão quanto ao tipo de elemento linguístico no plano de conteúdo: os elementos em cinza são partes de palavras, enquanto os elementos em preto são a letra “a”, colaborando para a disposição espacial, já que há simetria de cores no quadrado central do poema, em que apenas a linha do meio é realizada na cor preta. Quanto à descontinuidade, nota-se que em todos os elementos de cor cinza falta a vogal “a”, que se encontra três vezes em preto no centro do quadrado e na última linha.

Desse modo, trata-se apenas de uma descontinuidade espacial, em

que para cada pedaço de palavra há uma letra “a”, que, mediante a interpretação do leitor, estariam completas. Porém, no texto há cinco dessas partes de palavra, enquanto há apenas três das letras. Poder-se-ia considerar a priori que a distribuição dos “a”s para completar as palavras é aleatória, já que aos olhos do leitor todas as palavras se completam com a adição desse fonema. Separando o texto, porém, em duas porções, de acordo com a distribuição espacial, percebe-se que não se trata disso: como já foi visto, ao excluir a primeira e a última linha do poema, seu corpo central formará um quadrado, já que os elementos “pedr”, “a” e “ve” se encontram com o mesmo espaçamento verticalmente, formando uma aresta. O mesmo ocorre com “vo”, “a” e “fund”, que forma outra aresta.

zul

pedr  
↓  
a  
↓  
ve

vo  
↓  
a  
↓  
fund

a

Assim, se se considerar a distribuição espacial dessa parte do texto, nota-se que há a presença de duas vogais para quatro partes de palavras, preenchendo tanto a palavra que se encontra na linha acima, quanto na abaixo. Contribuindo para a ideia de simetria no “quadrado do texto”, nota-se que a vogal, nas palavras da linha acima preencherão o final da palavra, enquanto que na linha abaixo, o início. Além disso, ao analisar, no plano de conteúdo, a semântica das palavras que compõem os eixos verticais, a palavra da linha acima do “a” mantém uma relação antagônica com a que se encontra abaixo da vogal. Existem, portanto, os pares antagônicos “pedra” (com o traço semântico do inanimado) versus “ave” (animado, vivo) e “voa” versus “afunda”. Portanto, tratam-se de elementos

com semântica antitética que compartilham um elemento fonético, possibilitando a construção deste esquema:

pedr__	vo__
↑	↑
a	a
↓	↓
__ve	__fund

Esse sistema de distribuição se encontra em outros poemas concretistas, inclusive do próprio autor, como este inserido no mesmo livro do poema analisado:

som que som

e

quando soa

-meu nom

e-

não m

e

coa

em que, novamente, a vogal “e”, que se encontra isolada, segue o sistema de completar a última palavra do verso que o antecede e a primeira palavra do verso que se segue (quando houver esse verso, nos tercetos), seguindo uma forma também sistemática.



No poema “Vôo” do livro *Tudos* (1990), mais do que explorar apenas a configuração das linhas tipográficas, explora-se a configuração dos próprios tipos. Os caracteres v, o e ^, por exemplo, estão configurados de uma forma no espaço que além de semissimbolizarem um animal de duas asas (um pássaro, uma borboleta, um morcego...), em que o “o” adquire a relação semissimbólica com o corpo do animal e o “v” e o “^” assumem relação com as asas deste, semissimbolizam também o percurso que esse animal batedor de asas percorre ao realizar seu voo. Ressalta-se aqui que o poema foi escrito antes do acordo ortográfico realizado em 2009, portanto a grafia da palavra voo era “vôo” na época.

Ao mimetizar o voo, percebe-se uma alternância entre altos e baixos no espaço da folha, que mimetizam respectivamente o momento pós e pré impulso das asas.

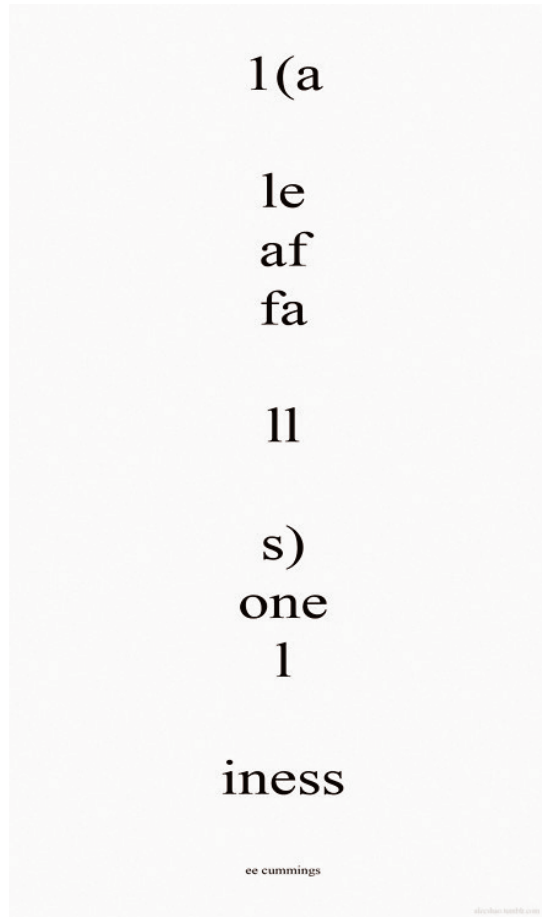


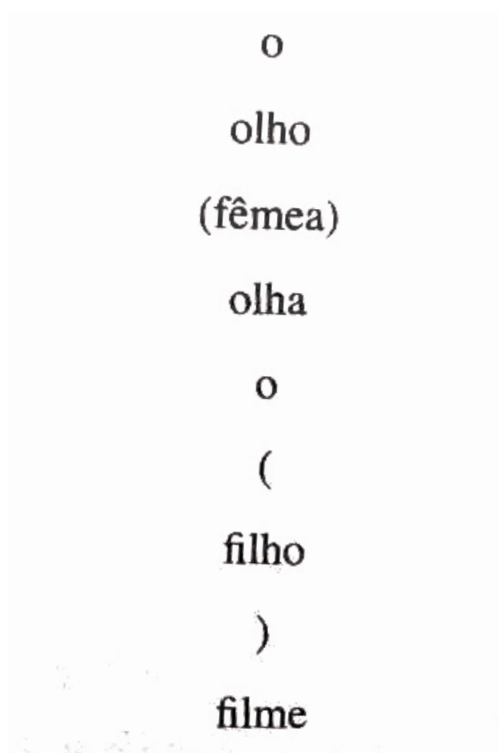
Percebe-se também que da esquerda para direita os caracteres diminuem de tamanho, assim como, ao voar, um animal que se afasta diminui na percepção daquele que o observa; ou ainda, como a poesia visual não necessariamente demanda um único caminho de leitura, da direita para esquerda seria também possível pensar num animal que estava distante e se aproxima. Esse poema é um claro exemplo de como a plasticidade investida sobre a imagem escrita da palavra – como “vôo”, no caso – cria na expressão outra dimensão de apreensão do conteúdo.

### Outras influências

Apesar de Arnaldo Antunes não recorrer necessariamente ao paideuma concretista, ao beber de suas águas, acabou conseqüentemente bebendo de suas fontes e tendo sua poesia influenciada pelos autores que delas faziam parte. O poema “Olho fêmea” do livro *Psia*, por exemplo, se assemelha muito a um trabalho de e. e. cummings, poeta muito influente no paideuma concretista.

O poema “a leaf falls loneliness” de Cummings constrói sua significação através de sua construção plástica e das leituras do que está entre parênteses e do que está fora. O que está entre parênteses é a *leaf falls* (uma folha cai); e o que está fora é *loneliness* (solidão).





A leitura desse poema, se realizada apenas segundo as coordenadas plásticas dadas pelo poema de Cummings, sugeriria leituras como

- I. “fêmea-filho”, lendo somente o que está entre parênteses.
- II. “o olho olha o filme”, lendo somente o que está fora dos parênteses.
- III. “fêmea olha o filho”, desconsiderando o que vem antes e depois dos parênteses.
- IV. “o olho fêmea olha o filho, filme”, considerando tudo.

que, apesar de válidas, são leituras muito superficiais, uma vez que pouco dizem sobre o conteúdo.

Como diz Augusto de Campos (2014: 42), e. e. cummings elucidou em sua poesia a “noção que realiza uma totalidade de significado no instante, provocando a necessidade de uma apreensão total da obra para a compreensão de suas partes[...]”. Partindo desse princípio, a leitura de Arnaldo se torna outra.

Através de algumas das leituras propostas, I e II, verifica-se pela semântica, duas isotopias figurativas: a biológica (fêmea-filho) e a do olhar (o olho olha o filme), respectivamente. Considerando a forma como o poema foi escrito, ocorre a associação dessas duas isotopias, criando-se assim o “olho fêmea” - olho que “pare um filme” -. Essa temática do “olhar criador” relacionada à arte é recorrente em manifestações artísticas desde há muito tempo. O quadro de Jan Van Eyck *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa* de 1434 é exemplo disso:



A priori trata-se, em nível superficial, de um retrato, entretanto, ao se aproximar do espelho que ocupa a posição central do quadro percebe-se a presença do próprio artista:



metalinguagem, essa, que ilustra que ali se encontra não só o retrato enquanto retrato, mas o produto do olhar e da técnica do artista.

Filme, nesse mesmo raciocínio, é o produto do olho-fêmea no poema.

(

filho

)

Esse “filho” não-apreendido pelos parênteses é o recorte feito da realidade objetiva – realidade essa que não consegue ser totalmente apreendida pelo olhar – daí a imperfeição do produto artístico enquanto imitação da realidade: o produto artístico nunca é a realidade, é sempre construção.

## Conclusão

Buscou-se mostrar nesse artigo algumas características da poética de Arnaldo Antunes, através da semiótica desenvolvida por Saussure e seus colaboradores, com fim de evidenciar como a plasticidade faz parte da construção do sentido dos textos, além de demonstrar também a proximidade de sua produção com as coerções de gênero do movimento concretista. Espera-se, dessa forma, contribuir para a análise não só da obra desse autor, mas da poesia visual contemporânea.

## Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto.; CAMPOS, Haroldo.; PIGNATARI, Décio (2014). *Teoria da Poesia Concreta*. Ateliê Editorial, São Paulo

PIETROFORTE, A.V. S (2011). *O Discurso da Poesia Concreta*. Anablume, São Paulo

PIETROFORTE, A. V. S (2015). *Semiótica Visual - os percursos do olhar*. Contexto, São Paulo

HATHERLY, Ana (1975). *Anagramático*, Galeria quadrante, Lisboa

PIGNATARI, Décio (1956). “Vertebra” in. *Noigandres número 3*. Martins fontes, São Paulo

ANTUNES, Arnaldo (1997). *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço*. Perspectiva, São Paulo

ANTUNES, Arnaldo (1980). *Psia*. Travessa São Paulo



# A TRADUÇÃO DO VERBAL EM VISUAL

## O ANIME E A ESTÉTICA DO *HAIKAI*

Rodrigo Bravo

A influência da cultura japonesa na brasileira é explícita e indiscutível: vivemos no país com a maior população nipônica fora do Japão, incorporamos sua culinária à nossa, consumimos sua arte com avidez e possuímos, no coração de São Paulo, nossa maior megalópole, um bairro inteiro que lhe é dedicado. Tudo isso, no entanto, não impediu que se lhe tecessem comentários, poemas e textos acadêmicos incapazes de lidar com suas particularidades sem deformá-las. Nesse sentido, dois casos são dignos de menção: o do *haikai* e o do *anime*.

No Brasil, o gênero de poesia *haikai* foi introduzido pelo poeta Modernista e difusor da cultura japonesa Guilherme de Almeida (1890-1969), que fixou seus parâmetros de composição para a língua portuguesa. No *haikai* de Guilherme, recitado e parnasiano, as dezessete moras originais, dispostas em frases de cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente, se tornam duas redondilhas menores com uma maior a lhes interpor; sua rica malha fonética, em que se desenvolvem — como se verá adiante — diversos percursos de leitura e sentidos múltiplos, é substituída pela rima no verso inicial e no final; sua sintaxe polida e concisa dá lugar à parataxe e à coordenação

de orações. Ainda que simples, essa proposta de conversão do gênero para nossa língua e nossa tradição literária, pela originalidade de seu projeto, é digna de admiração: sem esta primeira empreitada de Almeida não haveria qualquer desenvolvimento posterior do gênero, nem este se solidificaria dentre os tantos outros que compõem a arte poética brasileira. Comparada às seguintes, excetuando-se a de Pedro Xisto (1901-1987), a práxis composicional de Guilherme de Almeida pode não ousar com os limites do gênero, tampouco possuir aspirações explicitamente vanguardistas, mas ao menos não comete imprecisões graves na interpretação de sua essência, como atentaram alguns autores, cuja leitura do *haikai* é injustamente eivada de suas agendas ideológicas para a poesia, ou da insuficiência de sua investigação teórica.

O primeiro caso trazido à atenção, que não pertence à produção autoral de *haikai*, mas à sua prática tradutológica, é o do poeta Haroldo de Campos (1929-2003), um dos fundadores do movimento Concretista. Abaixo, sua releitura de um dos mais famosos poemas do gênero, composto por Matsuo Basho (1644-1694), é suficiente para que se compreenda a problemática levantada neste estudo:

o velho tanque  
rã salt' tomba  
rumor de água.

Cujo original, seguido de outra proposta de tradução, são dispostos a seguir:

*furuike ya*  
*kawazu tobikomu*  
*mizu no oto*

lá no velho tanque  
o sapo que pula, mergulha,  
e o fundo marulho.

Além do de verter o ritmo nuançado de Matsuo Basho, que se encaixa perfeitamente na métrica 5:7:5 do *haikai*, em uma monótona sucessão de versos de quatro sílabas, a tradução de Campos padece de outro problema: trai a própria natureza do gênero ao dotar de máxima importância um aspecto que lhe é irrelevante, a fim de avançar sua proposta de produção poética baseada na teoria do ideograma chinês, encaminhada por Ernst Fenollosa, fundida à técnica da palavra-valise, desenvolvida pelo romancista irlandês James Joyce, completamente incompatíveis com o *haikai*, quando considerada sua lógica enunciativa. Longe de ter por objetivo tolher a criatividade poética, essa crítica não se circunscreve à natureza da técnica de tradução, mas ao seu emprego. Reconhecida expressamente, pelo tradutor, a transgressão ao gênero cometida no uso da palavra-valise, não haveria quaisquer objeções do ponto de vista estético. Propõe-se, no entanto, o uso da técnica joyceana para suprir a falta que a língua portuguesa teria do recurso ideogramático e de composição lexical da língua japonesa, em que se situaria a chave de compreensão do *haikai*: Haroldo justifica (Campos, 1969: 62) o emprego da palavra-valise “salt’tomba” a partir da composição pictográfica dos ideogramas que perfazem o verbo original *tobikomou* (composto pelos verbos *tobu* — voar, saltar — e *komu* — entrar, penetrar —), aludindo a uma suposta e não provada “infidelidade [na] tradução convencional”, ignorando outros critérios importantes de composição do *haikai* — tal se vê quando falha em explicar a função do kireji “*ya*”, chamando-o simplesmente de expletivo (ibid.) —. Nisso, equivoca-se largamente. É impropriedade sustentar o protagonismo do ideograma na enunciação do *haikai*, uma vez que o gênero, nascido no seio da corte feudal japonesa como brinquedo performático para deleite dos nobres, é de natureza oralizante (cf. Shirane, 1998). A prática de *haikai no renga* pressupunha a alternância de haikaístas declamando em disputa versos conexos, em busca do silenciamento do oponente com a interposição de versos tão perfeitos, que não poderiam ser nem aumentados ou completados.

Ainda que pautada por muitos critérios estéticos divergentes dos da escola Teimon, do início do século XVII, a técnica de *haikai* de Basho — que fora membro da referida escola — carrega em sua enunciação a profunda marca da oralidade. Os sentidos encaminha-

dos em seu famoso *haikai* da rã, portanto, não emanam da etimologia, das particularidades do nível lexical, ou da ortografia japonesa — não se trata da poesia de Cummings, do *Finnegan's Wake*, ou da própria poesia Concreta —, mas da prosódia, da fonologia e da sintaxe. O poema desenvolve seu discurso sobre a efemeridade da vida (a rã —elemento ativo e animado — sendo nossa breve existência, e o tanque e a água — elementos inanimados e passivos — sendo o período de não-ser que precede o nascimento e sucede a morte) nos seguintes níveis de análise, além do lexical:

(1) prosódico: o verso central, composto por sete sílabas breves, que assinala o movimento da rã, interpõe-se em relação aos dois versos de cinco sílabas, no começo e no final do poema, que assinalam o tanque e a placidez da água;

(2) fonológico: o poema dispõe vogais fechadas /o/, /i/ e /u/ por toda sua extensão e emprega a abertura máxima vocálica, o fonema /a/, apenas quando marca o *kireji* “ya” — classe de palavras que tem, na tradição de *haikai* japonesa, a prerrogativa de introduzir metáforas e desencadear níveis de leitura distintos (cf. Shirane, 1998: 83) — e o termo “*kawazu*”, que significa a própria rã; a porção do poema que representa o ser, marcada pelas vogais abertas, opõe-se à que representa o não-ser, marcada pelas vogais fechadas;

(3) sintático: o verso central, novamente, contém a única sentença verbal do poema, oposta às sentenças nominais que declaram o tanque e a água; a presença da ação e do sujeito gramatical assinalam a vida, sua ausência é um indicativo de sua negação.

Vê-se, portanto, em uma análise detida do poema a partir de seus próprios critérios de composição, não de critérios externos por sobre ele impingidos e forçados, que há sendas muito mais férteis de desenvolvimento experimental para sua tradução do que as propostas por Haroldo, que preferiu o tom de ineditismo e novidade próprio da recepção ocidental da ideogramática chinesa à apreensão filológica precisa dos elementos constituintes da função poética no *haikai*. Nesse sentido, Pedro Xisto, contrariamente a

Haroldo, é capaz de capturar a essência oralizante do gênero e elevá-la às máximas consequências do experimentalismo, sobretudo neste *haikai* seguinte:

iaiá iaiá ia  
aí: oi ioiô: aí  
ai ai iaiá ia

Aqui, a singela manipulação de timbres vocálicos e direções prosódicas ascendente e descendente consegue criar a bela cena do vislumbre de um ioiô por uma iaiá e sua partida triste entre suspiros. Verbos, interjeições e substantivos surgem com a simples inversão de fonemas, dispostos na estrita malha 5-7-5 do *haikai*. O poema de Xisto é capaz de unir, com poucos e engenhosíssimos recursos, não apenas a poesia japonesa à brasileira, ao retratar no *haikai* temas e figuras da região Nordeste, mas também à poesia sonora, idealizada pelo poeta Kurt Schwitters (1887-1948), em que os diversos sons que compõem a voz humana, matéria prima da linguagem verbal, são a essência e o objetivo da composição e da rítmica.

O segundo caso digno de atenção pertence à esfera da produção autoral de *haikai* em língua portuguesa. Tido pela crítica como poeta de destaque para o gênero e como um dos tradutores mais importantes da poesia de Basho, Paulo Leminski (1944-1989) lida com o *haikai*, na verdade, de forma no mínimo insuficiente. Sem colocar em discussão os deslizes envolvendo questões métricas ou critérios composicionais — pois se trata de assunto tão extenso que merece estudo próprio —, é possível capturar um dos problemas de grande parte da literatura brasileira Moderna e Contemporânea — este da postura negligente em relação às tradições poéticas — em seu poema *Mallarmé Bashô*, reproduzido abaixo:

#### Mallarmé Bashô

Um salto de sapo  
Jamais abolirá  
O velho poço

O leitor de poesia iniciante, ou aqueles facilmente impressionáveis, podem se admirar com esse poema e apontar seu “engenho” em mesclar a poesia de Matsuo Basho com a de Stéphane Mallarmé (ajudado pelo próprio autor, que, talvez temendo que não percebessem sua malha de referências, batizou o “*haikai*” com seu título nada criativo). Qualquer leitura menos superficial dos dois poemas que inspiram o de Leminski, no entanto, revela que as referências do poeta brasileiro não se integram para além da justaposição: inexistem relações de sentido entre o *haikai* da rã composto por Basho — poema sobre a efemeridade da vida humana — e o *Coup de dés* de Mallarmé — poema concretista *avant la lettre* que versa sobre a aleatoriedade, o absurdo do mundo e, emprestando o termo a Ana Hatherly, sobre o poeta como “calculador de probabilidades” (Hatherly: 2001). *Mallarmé Bashô* não pode ser salvo nem mesmo pelo nível referencial do sentido, haja vista que falha em produzir, como é requisitado pelo gênero *haikai*, uma leitura referencial de seu conteúdo: o “salto de sapo” ser capaz de “abolir” um “velho poço” não é menção à poesia surrealista, mas tentativa desleixada de dar ao rude a aparência de erudito.

As transgressões de Leminski não terminam em *Mallarmé Bashô*, do contrário, penetram esfera ainda mais delicada: a da insensibilidade étnica. Há, no *haikai* brasileiro, a necessidade de demonstrar que se trata de um gênero híbrido, influenciado não pela tradição europeia, mas pela japonesa, de modo que nossos haikaístas aludem ao fato em composições que apontam para a mistura das respectivas culturas. Fazem-no alguns, porém, de maneira no mínimo descuidada, empregando, por exemplo, apelidos e trocadilhos infames popularmente usados por brasileiros racialmente insensíveis em chistes obsoletos e ofensivos dirigidos aos de ascendência nipônica, indignos de reprodução neste estudo. Leminski, no entanto, consegue ir ainda mais longe em seu poema “concreto” *Kamiquase*, reproduzido abaixo:



## KAMI QUASE

Em tempos de alto escrutínio dos movimentos sociais contra posturas, declarações e produções artísticas que disseminam estereótipos e preconceitos, é inadmissível deixar de apontar o mau gosto do poeta ao compor trocadilho tão parco, trajando *kimono*, *hakama*, e *geta* — perfazendo outra instância da infame prática do yellow-face, como o James Bond de Sean Connery em *You Only Live Twice* —. Pedro Xisto, felizmente, em direção contrária, demonstra como lidar com a temática da miscigenação de maneira muito mais engenhosa e concisa, no seguinte *haikai*:

quimono de festa  
pro garoto brasileiro  
dos olhos travessos

Apreendendo ambas as acepções da palavra “travesso”, em língua portuguesa, Xisto cria a metáfora perfeita para sua prática poética: o “menino brasileiro” trajando *kimono*, ou seja, seu próprio *haikai*, tem “olhos travessos”, que podem ser lidos tanto no sentido da “travessura”, do ludus poético, quanto no sentido da “horizontalidade”, aludindo ao formato amendoado dos olhos das etnias asiáticas. Trata-se

não somente de um *haikai* a descrever uma cena leve e lúdica, mas de um verdadeiro tributo à miscigenação e ao intercâmbio cultural, profundamente enriquecedores para a literatura e para a arte como um todo.

Os deslizes de Haroldo e de Leminski em relação ao *haikai*, no entanto, ao menos são circunscritos a tentativas de (re)produção acadêmica e poética de tradições externas à nossa. No caso do *anime*, no entanto, a crítica foi incapaz de atingir qualquer nível de maturidade significativo no cenário brasileiro: desprovido de crítica acadêmica consolidada — como sói ser com as produções artísticas da pós-modernidade, como o *sci-fi* e a *rap music* —, o gênero é relegado ao escárnio de seus detratores, que ingenuamente se queixam de elementos como a “falta de realismo” no retratar das personagens, o falso “excesso” de violência e sexualidade presente em algumas obras de *anime*, e a aparente “falta de movimento” na animação das cenas. Tais comentários, por possuírem, imperceptivelmente, os critérios do *cartoon* ocidental como lastro e norte de interpretação, são insuficientes para que se emita quaisquer juízos acerca do gênero *anime*, que instaura, por sua vez, seus próprios procedimentos composicionais. Estes, por sua vez, como tentará demonstrar este estudo, têm muito de sua base retirada de elementos constituintes da literatura japonesa, sobretudo do *haikai*.

Desse modo, frente a tais problemas de imprecisão teórica na lida com ambos os gêneros e à falta de discussão em nível acadêmico substancial acerca de suas características essenciais e seus desenvolvimentos posteriores, o presente estudo tem por objetivo analisar episódios individuais de três séries de *anime* famosas nas últimas três décadas — *Rurouni Kenshin*, *Basilisk* e *Mirai Nikki*, respectivamente, dos anos 90, 00 e 10 —, à luz dos elementos constitutivos do *haikai*, ilustrado por três composições do poeta Matsuo Basho. Busca-se, portanto, no contraste entre os gêneros e seus mecanismos semióticos visuais e verbais, não apenas explicitar as injustiças interpretativas cometidas contra ambos, mas também demonstrar seus múltiplos percursos discursivos e seu acuradíssimo engenho poético.

*Lua dessa noite — o duelo haikai em Rurouni Kenshin*

*Rurouni Kenshin*, tal como a grande maioria das obras do gênero *anime*, é uma adaptação do mangá homônimo, de Nobuhiro Watsuki, publicado entre 1994 e 1999 na revista *Shounen Jump*. A série animada, dirigida por Kazuhiro Furuhashi, foi televisionada originalmente entre os anos de 1996 e 1998, no Japão. Ambientada no décimo primeiro ano da era Meiji (1878), seguindo os eventos e conflitos políticos do término do Shogunato Tokugawa, a trama nos conta a história do estoico andarilho Kenshin Himura — ex-assassino do governo imperial japonês, conhecido por Hitokiri Battousai (“o retalhador de homens”, em tradução livre) —, agora aposentado de seus dias de espadachim e guerreiro. Tendo jurado nunca mais tirar outra vida por sua espada, carrega consigo sua fiel *sakabatou*, uma *katana* de lâmina invertida, capaz de desferir golpes não letais. Himura, assombrado pelos fantasmas de seu passado sanguíneo, constantemente jaz sobre a linha tênue entre sacrificar seu voto para proteger seus amigos e renunciar sua sanidade, ou mantê-lo e arriscar perder novamente os que ama. Inovadora para sua época, a obra é uma das primeiras do gênero *shounen* (para garotos adolescentes) a tratar de temas sérios e psicologicamente profundos, fazendo das revoluções japonesas da virada do séc. XIX ao XX o veículo narrativo para discutir problemas sociais do Japão Contemporâneo, como o eterno conflito entre a tradição Oriental e o intenso processo de ocidentalização dos países asiáticos.

Dado o recorte proposto por este estudo, no entanto, tem-se por objetivo não um comentário geral da série, mas a análise detida do processo composicional por trás do ato final de seu episódio de número 16, chamado “*Yuuki aru chikai! Moeyo hiken — Shiden no tachi*” (Promessa de coragem! Espada secreta de fogo — lâmina de Shiden). Seu enredo, iniciado no episódio anterior, desenvolve-se, em linhas gerais, nos seguintes termos: surge, financiado por membros corruptos do parlamento japonês, um grupo de ex-samurais vigilantes chamado Jinpuutai, que realiza assassinatos políticos em nome do retorno do Shogunato e do sistema social antigo. Seu líder, chamado Touma, é um jovem aprendiz do estilo Shiden Ryu indignado com o Japão Moderno, que tenta recrutar seu an-

tigo professor, Sasaki, ao Jinpuutai; tendo este feito voto similar ao do protagonista, recusa o convite de seu discípulo, que passa a assediá-lo constantemente em sua escola, chamando a atenção de Himura e seus amigos, que tentam impedi-lo. A primeira derrota de Touma nas mãos de Kenshin, no episódio 15, provoca no capitão do Jinpuutai a obsessão de matar o ex-assassino em combate, de modo que, no episódio seguinte, o espectador é levado ao momento de máxima tensão entre os dois personagens.

O duelo que se sucede transcende a mera prova de habilidades dos espadachins, representando o choque de duas ideologias, diametralmente opostas e irreconciliáveis. Kenshin, de um lado do prélio, é a porção ascética do *bushido*: o monge/guerreiro que empunha sua espada pela justiça. Touma, do outro, é a porção belicosa do código de conduta samurai: o aristocrata, despojado de suas honras e posses, que luta pelo retorno dos valores antigos. Ver-se-á, a seguir, que a cena de luta entre os dois personagens, marca da tensão entre valores distintos da casta guerreira do período medieval japonês, no plano do conteúdo, é narrada, como se em concomitância estética, a partir da tradução dos princípios composicionais do *haikai*, no plano da expressão. Mais precisamente, tem-se por objetivo demonstrar que a presença de elementos de um *haikai* específico de Basho na tessitura da trama não é citação, mas incorporação da narratividade do gênero diminuto de poesia ao sistema de signos audiovisuais característico da animação.

Faz-se necessária, portanto, uma breve pausa na análise do episódio, para que se explicito o funcionamento e os sentidos do poema de Basho que lhe serve de base. Este, seguido de sua tradução, encontra-se reproduzido abaixo:

*ki wo kirite  
motokuchi miru ya  
kyou no tsuki*

a árvore corto  
e quando fito o corte:  
lua dessa noite.

Como é de costume no gênero *haikai*, o poema se apresenta em verso de dezessete sílabas, dispostas em frases de cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente. Penetrando seu primeiro nível de leitura, vê-se a cena noturna de um espadachim praticando o fio de sua arma, que vislumbra, no toco recém-cortado, a forma da Lua cheia. Simples e conciso, o *haikai* porta, no entanto, inúmeras recorrências engenhosamente dispostas em seu plano de expressão, que permitem o encaminhamento de um belíssimo discurso sobre as surpreendentes simetrias encontradas na natureza. Fonologicamente, o poema marca a recorrência semântica da circularidade e da alvura de ambos tronco cortado e Lua em jogos de parafonia — que denunciam, mais uma vez, a oralidade inerente ao gênero —, alguns dos quais se elencam a seguir:

(1) as cabeças da primeira e da última frase ecoam em sílabas de pronúncias similares — “*ki wo*” /ki’o/ e “*kyou*” /kjō/ —, além disso, a tonicidade da partícula “*wo*” coincide com a da vogal longa /ō/ em “*kyou*” e com a sílaba pré-tônica /to/ em “*motokuchi*”, todas marcadas pelo mesmo timbre vocálico arredondado;

(2) há quiasmo fonético vocálico em “*kuchi*”, segunda palavra do substantivo composto “*motokuchi*” (toco de árvore), significando literalmente “boca”, e o verbo “*miru*” (ver); ao leitor, por meio dessa disposição fonética, é sugerida também a recorrência da forma circular presente na boca e nos olhos humanos, irmanados à imagem do tronco e da Lua;

(3) a palavra “*tsuki*” (lua), na última frase, encaminha a mesma sequência vocálica /u/ /i/ que a palavra “*kuchi*”, concluindo o quiasmo iniciado na segunda frase, de modo que ambas as palavras se harmonizam, circularmente, para além de seus níveis semânticos; a palavra, ainda, faz com que o poema se feche com a mesma sílaba “*ki*” que o abre, a qual possui também o significado independente de “árvore” na língua japonesa; levando o tema da circularidade às máximas consequências, a composição em anel permite a síntese final de todas as instâncias de redundância e circularidade dispostas pelo poema;

(4) por fim, a única sílaba aberta do poema, em contraste com todas as demais que o perfazem, repousa no kireji “*ya*”, palavra que

tem por objetivo, de acordo com as coerções do gênero (cf. Shirane, 1998), chamar a atenção do leitor para metáforas e outros níveis de leitura presentes no texto; posposta ao verbo “*miru*” (ver), a partícula convida o leitor a rever o poema — tal como o espadachim faz na cena descrita com as formas do tronco cortado e a Lua — em busca de suas recorrências e simetrias ocultas à leitura desatenta.

Finda, portanto, a explicitação do processo composicional do *haikai*, volta-se à análise do episódio em questão. Seu último ato, que compreende o duelo final entre pro- e antagonista, é inteiramente estruturado a partir da adaptação à linguagem visual dos mecanismos de simetria empregados por Basho no *haikai* do espadachim, analisado supra. Além disso, como se verá a seguir, os produtores do episódio inseriram, por três vezes ao longo do duelo, referências explícitas ao próprio texto do poema, sugerindo sua fonte de emulação; para tanto, converteram elementos visuais presentes na trama em metáforas das figuras do poema a partir de efeitos do plano da expressão, conforme demonstrado a seguir (por conta do escopo deste estudo, a análise será limitada à dimensão audiovisual do episódio, excluindo-se seu texto, que não deixa de revelar outras camadas de simetria interessantes a serem analisadas em possível trabalho posterior):

(1) o ato do duelo final se inicia aproximadamente aos dezesseis minutos do episódio; o personagem Touma pratica com sua espada à margem de um rio, banhado pela Lua, sua espada se alinha com o sentido da corrente, cortando o reflexo vertical da luz lunar; a cena em plano geral passa para um close-up vertical, de baixo para cima, justapondo o torso de Touma ao tronco da árvore, com a espada do personagem cruzando-os, horizontalmente; Touma tem seu monólogo interrompido pela chegada de um de seus oficiais, que o alerta da presença de Kenshin e seus aliados, nesse momento o corpo do personagem é apresentado em paralelo com o tronco da árvore, apontando na mesma direção e possuindo a mesma cor escura oposta à cor clara do reflexo da lua e da espada.

*A tradução do verbal em visual*



(2) Touma se desloca para o local onde Kenshin o aguarda; os samurais se encaram, assumindo posições de batalha simétricas, os reflexos de suas espadas têm a mesma cor da luz da lua sobre o lago, na cena anterior, e dos postes de luz que se situam no background da cena atual; os close-ups são sucedidos por uma tomada em plano aberto, em que ambos os personagens se fitam em direções opostas, prontos para o combate, cuja simetria é demarcada pela grande árvore que se interpõe entre os dois personagens.





(3) A câmera inverte seu eixo e se posiciona atrás da árvore revelada no último plano aberto, é possível ver, no canto esquerdo da tela, um dos postes de luz com seu brilho circular azulado; de súbito, uma faísca de mesma cor perpassa o tronco da árvore, em diagonal de cima para baixo, da esquerda para a direita, resultando em sua queda; a câmera enfoca ambos os personagens no exato momento em que soa uma nota de *shakuhachi*, revelando Kenshin como autor do corte, cuja espada agora aponta na mesma direção a que desceu a faísca, o enquadramento ainda mantém o poste de luz no canto superior esquerdo da tela; a câmera passa a enfocar ambos os personagens de cima, revelando a forma circular do tronco recém-cortado pelo Battousai.





(4) Em novo espelhamento simétrico, ainda mais engenhoso que o anterior, a câmara mostra o rosto de Touma e sua espada a brilhar com a recorrente luz azul e prateada dos postes e do lago, passando para uma tomada em que sua lâmina corta a luz circular do poste; em seguida, Kenshin surge na mesma posição, com a espada a perpassar a luz do poste, e seus olhos, por fim, são enfocados em *close-up*.

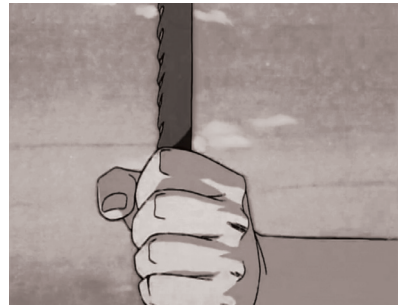


(5) Engajados em batalha, os personagens chocam suas lâminas, perpassando novamente a luz dos postes no *backdrop*; ao ter um de seus golpes desviados por Kenshin, Touma perde o equilíbrio e sua espada cruza a luz do poste no canto superior esquerdo — o mesmo que aparece na cena da árvore cortada —; Battousai, num ataque giratório, aproveita para golpear o capitão do Jinpuutai nas costas, tal e qual golpearia a árvore na cena anterior; Touma gira da mesma maneira, e acerta o tronco da árvore com seu corpo, justapondo-o, como na cena em que praticava à margem do rio; Kenshin, sob a luz do poste, fita-o cair sentado rente ao tronco; a câmera agora enfoca Kenshin, Sasaki e Sano-suke observando o samurai caído, ao seu lado assoma o tronco de árvore cortado, abaixo, a espada de um guerreiro derrotado; em relação à cena inicial do duelo, em que Touma, confiante, pratica com a espada ao lado da árvore ereta, há perfeita antítese na disposição quiásmica dos planos.





(6) Confrontado pelo fracasso e cercado por Kenshin e pela polícia imperial japonesa, Touma tenta cometer suicídio ritual por meio da cerimônia do *seppuku*, sendo impedido por seu professor Sasaki, que o ordena cumprir a pena por seus crimes; ao erguer a espada para cortar seu ventre, sua lâmina cruza a boca do personagem, aberta em forma circular, no plano de fundo, sendo esta tomada pela mão do professor Sasaki, outra forma circular; ao ver que Sasaki segura a espada de Touma, tecnicamente quebrando sua promessa de jamais empunhar uma arma novamente, Sano-suke brinca com o professor, tomando-lhe a espada.



(7) Após tomar a espada de Touma das mãos de Sasaki, Sanosuke arremessa a arma em direção ao lago; antes de mergulhar, no entanto, a espada alcança o ponto apical de sua parábola ao cruzar, finalmente, com a imagem da Lua, cujo reflexo possui a mesma cor do da espada, dos postes e do lago, irmanando-os como metáforas de sua luminosidade. A cena final do episódio, que se perfaz em composição em anel com a cena que abre o ato do duelo, mostra a espada caindo dentro do lago, com sua lâmina atravessando o círculo prateado das ondas que agita em sua queda, e é possível ouvir apenas o barulho do contato da espada com a água.



Ao comparar o processo enunciativo do haikai da Lua e do tronco com o do episódio 16 de Rurouni Kenshin, portanto, é possível perceber que ambos procedem pela sucessão de recorrências e rimas de sentido em vários planos de análise. O *haikai* possui elementos redundantes em seus níveis fonológico, sintático e semântico, ao passo que o episódio dispõe seus enquadramentos, cromatismo e estrutura narrativa de maneira concomitante. Se no poema, que versa sobre as simetrias e

recorrências da natureza, é possível identificar as repetições simétricas e circulares de vogais e consoantes, no episódio vemos a figura de Touma se irmanar à do tronco cortado e à das formas curvas e prateadas se entrecruzando até o desfecho, em que se amalgamam na forma da espada cruzando a lua. Não bastando reproduzir a enunciação circular do haikai de Basho, a animação vai ainda mais além ao fazer citação direta do poema em sua cena central, na qual o tronco, que também figura no exato eixo diametral da cena, é cortado pela espada de Kenshin ao soar do *shakuhachi*. Diante de tamanhos diligência e detalhismo na composição visual do episódio, resta aos detratores do gênero *anime* o impossível desafio de criticá-lo por sua simplicidade e estilização sem que incorram em argumentos incapazes de dar conta dos critérios estéticos que norteiam a animação japonesa, profundamente enraizados em sua tradição literária marcada pela concisão e pela brevidade.

Exposta a relação intrínseca entre os modos de composição do *haikai* e *anime* no episódio 16 de *Rurouni Kenshin*, passa-se à análise da citação e incorporação à trama de outro poema de Basho, agora no episódio final da tragédia feudal *Basilisk* (2005).

### *Flor de cerejeira — morte e renascimento em Basilisk*

*Basilisk* é uma adaptação pelo estúdio Gonzo do mangá homônimo escrito e ilustrado por Masaki Segawa. Ambientada no ano 1614, no início do Shogunato Tokugawa, a trama faz uma releitura japonesa do clássico de Shakespeare *Romeu e Julieta*. Quando se faz necessário escolher o sucessor do segundo shogun, Hidetada Tokugawa, seus dois filhos possuem igualmente autoridade para assumir o trono de Edo; Ieyasu Tokugawa, pai de Hidetada e shogun aposentado, decide que o destino será decidido em um duelo entre duas famílias ninja rivais entre si e aliadas ao governo militar, o clã Iga e o clã Kouga, a fim de que sangue samurai não seja derramado no conflito; as famílias, no entanto, em busca de superar suas desavenças, em ato de trégua firmado sob a tutela de Hattori Hanzo, combinara o casamento de seus herdeiros, Gennosuke e Oboro, a contragosto da maioria de seus soldados. Dada a ordem de extinção do acordo de cessar-fogo pelo próprio líder supremo do Japão, os ninjas de ambos os grupos não se veem mais na obrigação de honrar

pelo acordo de casamento dos herdeiros e retomam as hostilidades, engajando-se em sangrento conflito e lançando os noivos em uma guerra sangrenta contra sua vontade. Inovador para o gênero *seinen* (destinado ao público adulto), a obra mostra o lado corrupto do governo samurai e — embora exagerando seus poderes e habilidades — uma perspectiva mais realista da classe *shinobi* (ninja) na sociedade japonesa, retratada não com o misticismo do teatro *No* ou com o glamour do cinema, mas enquanto análoga a do lumpen, a dos cidadãos à margem da sociedade, como ladrões, pedintes, prostitutas e assassinos, revestindo-os, além disso, de humanidade verossímil e paixões e motivos complexos.

Em *Basilisk*, ainda, é importante explicitar — e esse é, de certa forma, o objetivo desta seção — a maneira pela qual se estruturam os conceitos de vida e morte ao longo da narrativa: não exibindo favoritismo por qualquer uma das famílias ninjas, os criadores da série fazem com que morram, um a um, todos os personagens da trama, inclusive Oboro e Gennosuke, que, por serem amantes, preferem o suicídio à continuidade do conflito. Não é possível, entretanto, a leitura tacanha — cabível a best-sellers da estirpe de *Game of Thrones* — da morte dos personagens como truque narrativo barato e sensacionalista. O desperdício das vidas dos ninjas, em mútua aniquilação, pelo motivo trivial de garantir a sucessão de monarcas golpistas e tiranos, é, na verdade, uma aguda denúncia contra poderosos de todas as épocas, que jogam com as rivalidades de grupos e povos tendo em vista apenas suas próprias agendas nefastas.

Para a presente seção, optou-se por focar a análise na conclusão da obra, mais precisamente na cena final de seu último episódio, “Requiem”, em que ocorre, em grau menor — mas não menos engenhoso — do que em *Rurouni Kenshin*, a citação de outro *haikai* de Basho em seu processo enunciativo, desta vez versando sobre a beleza inerente do eterno ciclo da vida. Como na seção anterior, portanto, dispor-se-á primeiro a análise do poema e, em seguida, a do episódio.

*samazama no  
koto omoidasu  
sakura kana*

Ah! Mas quantas, tantas  
coisas que me faz lembrar,  
flor de cerejeira...

Diferentemente do *haikai* do espadachim sob a Lua, esse poema de Basho não se estrutura com a sucessão de três cenas diversas, mas como se, a partir de um plano amplo e aberto indicado na primeira frase, procedesse ao *close-up* em movimento de zoom indicado pela terceira frase do poema, que encerra a flor de cerejeira — símbolo nacional do Japão e figura recorrente no gênero *haikai* —, colocando-a em evidência. Vai-se, portanto, da generalização (quantas, tantas coisas...) à particularização (flor de cerejeira). O que está em jogo no poema, em seu plano de conteúdo, é uma reflexão sobre a perenidade e imutabilidade do ciclo da vida: o vislumbre da cerejeira em flor — figura máxima na poesia japonesa para o início da primavera e, conseqüentemente, da vida — gera, em retrospecto, a lembrança de todas as safras passadas de flores vislumbradas ao longo dos anos, reforçando a ideia de que o fim é, na verdade, o reinício de um novo ciclo. Como sói ser no gênero *haikai*, tal significado não é transmitido simplesmente no conteúdo do poema, mas também em engenhosos procedimentos concomitantes no plano da expressão, detalhados abaixo.

(1) As assonâncias em /a/ (nove ocorrências ao longo do poema) e em /o/ (cinco ocorrências ao longo do poema) produzem, de maneira subjacente ao discurso encaminhado, harmônico eco que alude à iteração do ciclo da vida. Somado a isso, a palavra final do poema, “*kana*” — em que ocorrem dois dos nove /a/s presentes no poema —, é outra espécie de *kireji* (cf. Franchetti et alii., 1996:34), cuja função aqui é a de mimetizar, no enunciador, o êxtase propiciado pelo *satori* ao capturar e desvendar as belezas ocultas da natureza. O uso do redobro como dispositivo de formação do plural na língua japonesa, na expressão “*samazama no koto*” (cuja tradução por “quantas, tantas coisas” tenta emular) reforça ainda mais o efeito iterativo, tanto na expressão, quanto no conteúdo.

(2) A primeira frase do poema não se estabelece parataticamente em relação à segunda, como é de costume em produções do gênero, se seguida a regra dos *kigo*, mas tem seu sentido completado por ela (a

partícula *no*, em japonês, liga-se diretamente ao substantivo “*koto*”, na segunda frase). Isso concede não apenas fluidez ao texto — com claro objetivo de aludir à eterna repetição do ciclo da vida —, como também permite interessante efeito de oposição em relação à terceira frase — esta *sim*, construída parataticamente —, que maximiza o efeito de destaque desejado pelo enunciador na comunicação de seu êxtase.

(3) Há delicado engenho, perceptível apenas pelos leitores mais treinados em *haikai*, para a escolha do kigo “*sakura kana*” como frase final do poema: ao encerrá-lo com tal locução, própria para indicar o começo da primavera, o poeta situa o índice do início de um novo ciclo de estações como fecho de sua reflexão. Esta opção de encaminhamento narrativo permite colocar em evidência o desabrochar da flor não em seu caráter incoativo, mas como perfectivo de um momento anterior, situado fora da cena retratada. A flor, efêmera e imediata, é revista em perspectiva de seu lugar, enquanto fractal e parte, em um todo universal, permitindo-se ainda capturar individualmente (por meio do sentido comunicado pela parataxe e pelo uso do *kireji* “*kana*”, que indica maravilhamento extático).

Como mencionado no início da seção, a citação do *haikai* de Basho analisado acima, ocorre em seu episódio final, de número 24 e título “Requiem” — extremamente adequado, por retratar a conclusão da guerra mortal entre os clãs ninja —. Sua trama, em resumo: tendo os dezoito membros de ambas as facções se aniquilado, sucessivamente, restam vivos apenas os noivos Oboro e Gennosuke, agora forçados ao combate por representantes dos netos do shogun; os dois são colocados frente a frente, à beira de um lago, e exortados a que se confrontem; Gennosuke, cegado em uma batalha anterior, recupera sua visão apenas quando vê que Oboro, sua amada, optou por se suicidar em vez de enfrentá-lo; tomado pela ira, o guerreiro ninja assassina toda a comitiva do shogunato e se suicida ao lado de Oboro, pondo fim à tragédia sangrenta dos clãs Iga e Kouga. A cena analisada, no entanto, não diz respeito ao núcleo da narrativa descrito anteriormente, mas ao seu epílogo, em que o descendente de Hattori Hanzo, Kyohachiro, reflete sobre a memória dos guerreiros ninja. Aqui, o *haikai* de Basho é invocado, visualmente, como pano de fundo para os pensamentos de Kyohachiro, nos termos elencados abaixo.

(1) Ao ponderar sobre a morte dos guerreiros dos clãs Iga e Kouga, que perderam sua vida graças às querelas de vis líderes militares e seus descendentes, Kyohachiro caminha por um vilarejo em direção ao local em que os ninja estão enterrados. A câmera, antes de revelar os túmulos dos guerreiros, mostra as flores silvestres que brotaram entre as lápides. Nessa transição entre flores e lápides — signos de vida e de morte, respectivamente —, a fala de Kyohachiro alude às gerações de ninja que já passaram e as que virão, sob a perspectiva de seu constantemente trágico destino — a vida dos guerreiros *shinobi* da época feudal, a saber, tinha expectativa baixíssima —.



(2) Após a cena das lápides e das flores, a transição leva o espectador ao vislumbre de um rio, que reforça a metáfora da transi-

## A tradução do verbal em visual

toriedade encaminhada no discurso de Kyohachiro, ladeado por árvores de cerejeira em flor. A ponte que cruza o rio se orienta na mesma direção que as tumbas da cena anterior, servindo-lhes de rima visual. Nesse momento, o descendente de Hanzo menciona, expressamente, os nomes de Oboro e Gennosuke, e se lembra de “todos os que pereceram em batalha”.



(3) Imediatamente após a menção dos nomes dos mortos, a câmera se fecha, em *close-up*, no rosto de Kyohachiro, enquanto pétalas de cerejeira, levadas pelo vento, passam pelo samurai. As pétalas e as árvores de cerejeira rimam visualmente com as flores silvestres no começo da sequência, indicando a continuidade do ciclo da vida.



(4) Segurando a flauta de Gennosuke, que lhe fora entregue por Oboro, antes de morrer, Kyohachiro reconhece que há pouco que pode ser feito pelo legado dos ninja, que serão esquecidos como tantas outras gerações de guerreiros antecedentes. Jura, então, que, ao menos em seus pensamentos, a memória dos clãs Iga e Kouga sobreviverá. Imediatamente após dizer que jamais os esquecerá — tal e qual, no *haikai* de Basho, a palavra “*sakura*” (flor de cerejeira), na terceira frase, sucede “*omoidasu*” (lembrar), na segunda —, a câmera mira novamente, por outro ângulo, o rio e a árvore de cerejeira em flor, movimentando-se, por fim, em direção ao sol poente.



Da análise comparativa entre os procedimentos enunciativos do *haikai* da flor de cerejeira e do epílogo do episódio 24 de *Basilisk*, depreende-se que o primeiro serve de pano de fundo para o encaminhamento das reflexões no segundo. A memória dos ninja, bem como a sucessão de gerações no interminável ciclo da vida é espelhada no vislumbre das flores, harmonizadas enantiologicamente com as lápides dos guerreiros mortos. O discurso sobre a morte, desse modo, tem sua face oposta — a do discurso sobre a vida — apresentada em paralelo, enfraquecendo a aparente impossibilidade de conciliação de ambos os conceitos: o fim de uma vida, portanto, não é simplesmente termo, mas o início de uma nova; sobre os corpos dos guerreiros, mortos e enterrados, nascerão as flores que darão sequência ao ciclo. Da mesma forma que o melancólico *haikai* de Basho situa a “*sakura*”, figura vivaz, na coda de um poema que reflete sobre a mesma questão,

a trágica saga de *Basilisk*, marcada por seu tom sombrio e taciturno, é concluída pela esperançosa imagem das cerejeiras banhadas pela luz do ocaso. Novamente, como no caso de *Rurouni Kenshin*, não se trata de citação de obras alheias, mas da incorporação de procedimentos enunciativos de uma forma de arte por outra. O *haikai*, portanto, não paira como adendo coadjuvante da narrativa, mas a incorpora e a coage, como se seus critérios de composição fossem traduzidos da linguagem verbal para a visual.

Finda a análise do *haikai* da cerejeira e de Requiem, o presente estudo se encaminha para sua seção final, em que se estudará a relação de incorporação e tradução de procedimentos enunciativos existente entre o famoso *haikai* do salto da rã, também de Basho, e o quarto episódio do *thriller* sobrenatural *Mirai Nikki* (2011).

#### *Lá no velho tanque — a efemeridade da vida em Mirai Nikki*

Adaptado do mangá original (2006), *Mirai Nikki* é um anime do estúdio Asread, dirigido por Naoto Hosoda. Diferentemente de *Rurouni Kenshin* e *Basilisk*, que retratam eventos da história do Japão, *Mirai Nikki*, situado em nossa contemporaneidade, mescla o místico e o tecnológico, lidando essencialmente com temas pertencentes à esfera da fantasia. Sua trama nos conta a história de Yukiteru Amano, rapaz antissocial, que registra todos os eventos de sua vida em seu celular, utilizado por ele como diário. Admoestado por seus colegas de escola e filho único de pais ausentes, Yukiteru tem por costume visitar, em suas meditações, seus amigos imaginários. Não se trata, no entanto, de um *anime* infantil: o melhor amigo ficto de Amano é um ser metafísico, senhor do tempo e do espaço, chamado, convenientemente, de Deus Ex Machina, com quem o protagonista discute questões existenciais. Certo dia, Yukiteru descobre seu celular ser capaz de prever o futuro, revelando-lhe de antemão as entradas que seriam escritas no aplicativo do diário; de início, o rapaz aproveita seus novos poderes para trapacear em provas escolares e se divertir, até que recebe uma mensagem descrevendo em detalhes o dia e o horário de sua morte. Já em desespero, Yukiteru é, então, visitado por Deus Ex Machina, que se revela real e explica ser o rapaz um de outros onze

portadores de diários do futuro, os quais deverão assassinar uns aos outros, em um jogo cujo objetivo é o de encontrar o sucessor de Deus Ex Machina — cuja vida já chega ao termo — e prevenir a dissolução do universo. O protagonista também descobre que a segunda portadora de diário é sua colega de escola Yuno Gasai, garota psicótica — revela-se, posteriormente na trama, que matara os próprios pais — por ele apaixonada, cujo diário lhe revela todos os movimentos futuros de seu amado. Adverte-se o leitor, de antemão, que não se trata de trama surreal: mas da adaptação de mitos greco-romanos ao contexto colegial do Japão Contemporâneo — Yukiteru e Yuno, por exemplo, têm seus nomes derivados da vernaculização nipônica de *Juppiter* e *Juno*, e todos os outros dez portadores de diário espelham um dos *Consentes Dii* do panteão de Roma — a nona, por exemplo, Uryuu Minene, terrorista internacional especialista em explosivos e armadilhas, representa a deusa Minerva.

Nesta seção, será analisada uma cena do quarto episódio de *Mirai Nikki*, “*Tegaki Nyuuryoku*” (Escrito a mão) e sua releitura do célebre haikai da rã de Basho, já estudado na introdução deste texto. Para fim de recapitulação, no entanto, repetir-se-ão poema e análise, em resumo.

*furuike ya*  
*kawazu tobikomu*  
*mizu no oto*

lá no velho tanque  
o sapo que pula, mergulha,  
e o fundo marulho.

Como já outrora mencionado, o *haikai* da rã lida com o tema da efemeridade da vida. Nele, tal e qual a proporção que há entre o tempo em que vivemos no universo e o que antecede o nascimento e precede a morte, as porções reservadas ao ser e ao não-ser são também descompassadas, em todos os níveis de análise: a rã, representante da vida, com suas vogais predominantemente abertas, preenche apenas, junto do *kireji* “*ya*”, quatro das dezessete moras do poema, ao passo

que o velho tanque e o barulho da água, figuras representantes da morte, com suas sílabas pesadas e fechadas, ocupam as demais treze.

Diferentemente dos usos dos *haikai* da Lua e da flor de cerejeira nos episódios de *Rurouni Kenshin* e *Basilisk*, respectivamente, no quarto capítulo de *Mirai Nikki* o poema da rã é subvertido, de maneira que poderia ser até mesmo considerada engenhosamente chistosa, para incorporar-se à sua narrativa e compor sua enunciação. Em “*Tegaki Nyuuryoku*”, Yukiteru e Yuno vão até o santuário da seita Omekata, onde Uryuu Minene foi presa por seus membros, liderados pela sexta portadora de diário, Tsubaki Kasugano, que, em vez de possuir um celular com poderes de previsão, como os outros personagens citados, usa um pergaminho que lhe permite ler tudo o que seus seguidores veem. Tsubaki, por sua vez, representa a deusa Proserpina, filha de Ceres raptada por Plutão, e é, em paralelo com a deusa, mantida refém pela alta cúpula do templo, por causa de seus poderes de clarividência. A cena em questão se situa na primeira parte do episódio, em que os protagonistas chegam à entrada do templo de Tsubaki, e se desenvolve nas etapas seguintes.

(1) Ao chegarem ao templo, Yuno e Yukiteru se separam brevemente. O protagonista, tendo descoberto, no episódio anterior, que sua nova namorada e *stalker* matara seus pais, ajoelha-se perante um lago artificial — um velho tanque —, em cujas pedras repousa uma pequena rã.





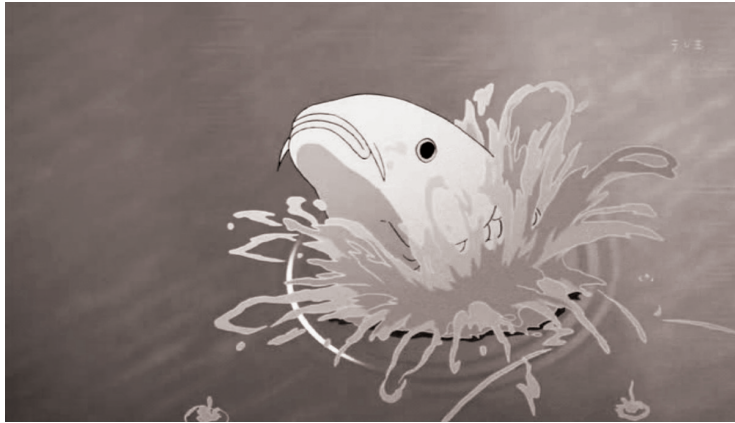
(2) Yukiteru pondera sobre seu dilema: caso conte o crime de Yuno à polícia, o diário da moça, de certo, revelar-lhe-á sua ação, e o rapaz correrá o risco de ser assassinado por ela; não a denunciar, no entanto, coloca-o no constante risco de ser acompanhado por uma assassina. Nesse ínterim, Yukiteru toma a rã em mãos e a fita, ignorante do mundo ao seu redor e imerso em suas próprias preocupações. Imediatamente ao concluir seu monólogo com a pergunta “se ela descobrir, me matará também?” a câmera revela que Yuno se sentara atrás dele, fora do campo de visão de Yukiteru e, por extensão, do espectador, reforçando a gravidade de sua situação: por sempre saber onde o rapaz se encontra, a garota sempre poderá acompanhá-lo, tornando impossível qualquer escapatória.

A tradução do verbal em visual



(3) Yukiteru arremessa a rã dentro do tanque, esta, por sua vez, não mergulha como no *haikai* de Basho, mas quica na superfície e, antes de mergulhar na água, é inesperadamente devorada por um peixe cor-de-rosa. A câmera abandona o *close-up* do peixe e o enfoca por outro ângulo, mostrando também o casal inusitado à borda do lago. Revela-se nesse momento, ser o peixe exatamente da cor dos cabelos e dos olhos de Yuno, como se espelhasse a garota assassina, equiparando a rã automaticamente ao garoto desesperado. Yukiteru não só se assusta com o ataque do peixe, mas também com a presença de Yuno, da qual ainda não havia se dado conta.





A partir da descrição da cena, confirma-se o proposto anteriormente: diferentemente de *Kenshin*, que incorpora a sequência do haikai da Lua à composição da cena e à coreografia da luta, e de *Basilisk*, que usa o *haikai* da cerejeira como pano de fundo harmônico para a eulogia de Kyohachiro, o uso do *haikai* da rã em *Mirai Nikki* é subversivo. Ainda que empregando o mesmo método aplicado em *Basilisk*, ou seja, o da concomitância entre o verbal e o visual, seu *reveal* final, sua chave de ouro, dá desfecho diverso do esperado pelo público que reconhece a natureza de tal procedimento narrativo: a rã não confirma simplesmente a ideia genérica de morte, representada pelo barulho d'água, no haikai original, mas tem sua causa mortis assinalada no anime; o peixe cor-de-rosa, equiparado a Yuno, irrompe sorrateiro para devorar a rã, tal e qual a garota se esgueira para

sentar-se atrás de seu amado Yukiteru. O *anime*, iconoclasta, deixa sua marca autoral ao assaltar e interpolar o *haikai* de Basho: no universo ficcional de *Mirai Nikki*, em que os portadores de diário são semideuses em um acirrado jogo de vida ou morte arquitetado pelo próprio senhor do espaço-tempo, a morte não vem de forma pacífica e serena como no *haikai* da rã, cujo plácido tanque é apenas brevemente perturbado pelo ínfimo barulho do salto, mas violenta e pujante, fazendo da barulhenta cena da deglutição da rã, somada aos saltos do peixe e aos gritos dos personagens assustados, a metáfora para a incomodamente próxima perspectiva de fim de vida enfrentada pelo protagonista enquanto participante do terrível jogo de Deus Ex Machina. A incorporação do procedimento enunciativo do *haikai* à visualidade da cena, portanto, permite dar forma e cor aos processos psicológicos do protagonista, servindo-lhes de projeção concreta; a estrutura total da cena, dessa forma, comunica a angústia do personagem em níveis muito mais amplos do que a mera exposição através de linhas de diálogo. Novamente, como se viu nos outros dois casos anteriores, não se trata de menção a obras alheias ou joguete, mas de arrojadíssima técnica de composição narrativa.

Com o fim da análise de *Mirai Nikki*, o presente estudo cumpre o objetivo proposto em sua introdução — o de analisar instâncias de tradução do percurso enunciativo do *haikai* para o *anime* —, encaminhando-se, portanto, às suas considerações finais.

## Conclusões

Como se pode evidenciar a partir do estudo de três casos distintos, que empregam os mecanismos enunciativos do *haikai* de maneiras diversas, há, no *anime*, um diálogo íntimo com o célebre gênero literário que transcende o do tributo ou da contemplação passiva: o procedimento composicional do *anime* não apenas extrai figuras do *haikai* com fins de ilustração ou citação, mas converte sua estrutura para o signo visual, realiza sua tradução, portanto, de modo que, nas cenas estudadas, o que se vê realmente é a manifestação de um inusitado sistema narrativo para a arte dramática/visual, que retira sua essência, paradoxalmente, de um gênero poético predominantemen-

te descritivo; destarte, as técnicas que dão vida e brilho às figuras do *haikai* são, no *anime*, assimiladas com o objetivo de maximizar as formas através das quais os significados são comunicados, possibilitando não somente novos modos de estruturação às suas tramas e processos figurativos, bem como — e pode-se dizer que isto confere ao anime o título de arte experimental — novos paradigmas composicionais para a arte da animação.

Espera-se, por fim, que com este estudo se abram novos caminhos de igual maneira para a pesquisa independente sobre os gêneros *haikai* — este já bem representado na comunidade acadêmica, malgrado seus equívocos — e *anime* — ainda injustiçado, infelizmente, como outras mídias da pós-modernidade —. Além disso, dada a natureza eclética das análises encaminhadas, que versam sobre as relações entre linguagens (aparentemente) tão distintas, busca-se incentivar outros trabalhos que construam, sem os preconceitos tanto de beletristas e puristas como de estudiosos das artes modernas que renegam as clássicas, pontes complexas entre poéticas de todas as naturezas, com o objetivo de demonstrar não somente as instâncias e regimes de sua interpenetração — quer velada ou explícita —, mas também sua irrevogável interdependência.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme de (2002). *Encantamento Acaso Você*. Editora da Unicamp, Campinas.

BORGES, Patrícia (2008). *Traços ideogramáticos na linguagem dos animês*. Via lettera, São Paulo

CAMPOS, Haroldo de (1969). *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo

FRANCHETTI, Paulo; et alii. (1996). *Haikai*. Editora da Unicamp, Campinas

HATHERLY, Ana (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Quimera, Coimbra

- HIGGINSON, William J (1996). *The Haiku Seasons – Poetry of the Natural World*. Kodansha, Tóquio
- KEENE, Donald (1999). *World within walls – Japanese literature of the pre-Modern era*. Columbia University Press, Nova Iorque
- KIRKUP, James (1980). *Insect Summer – An Introduction to Haiku Poetry*. The Hokuseido Press, Tóquio
- LEMINSKI, Paulo (2013). *Toda poesia*. Companhia das Letras, São Paulo
- SHIRANE, Haruo (1998). *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō*. Stanford University Press, Stanford.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Traditional Japanese Literature – An Anthology*. Columbia University Press, Nova Iorque
- UEDA, Makoto (1990). *Matsuo Bashō – the master haikai poet*. Kodansha, Tóquio
- XISTO, Pedro (1979). *Caminho*. Berlendis Vertecchia, São Paulo

# A SEMIÓTICA DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS EXPERIMENTAL

Antonio Vicente S. Pietroforte

## O que é HQ experimental

Muitas vezes, alguns textos não são entendidos porque, justamente, não se sabe como eles devem ser lidos. Isso acontece com obras fora do senso comum, por exemplo, free-jazz, música eletroacústica, poesia concreta... e algumas HQs.

Há muitos modos de aprender linguagens. As línguas, que também são linguagens, na maioria das vezes, são as pessoas que procuram por elas em cursos de inglês, francês, japonês, etc.; outras linguagens, como quadrinhos, cinema, televisão, músicas pop, etc., aprende-se por “osmose”, o contato com elas leva a algumas decodificações básicas, que permitem compreendê-las.

Em meio a esses processos de compreensão, um deles é a narrativa linear: narrar os acontecimentos em ordem cronológica, respeitando as relações de causa e efeito.

Este trecho de *Tin Tin no Tibet*, do Hergé, é enunciado em narrativa linear:



Na linguagem da HQ ocidental, a leitura se faz em uma página de cada vez, de cima para baixo, da esquerda para direita; isso gera a sensação de que, ao longo das páginas, as ações narradas sejam lidas ocorrendo uma após a outra. Em outras palavras, a passagem do tempo das narrativas se transforma no espaço percorrido nas páginas.

No trecho citado de *Tin Tin*, em que a expedição começa a jornada ao Tibet, o capitão Haddock, que sai na frente, vai sendo ultrapassado pelos demais – isso se percebe pela posição dos quadrinhos na página e pelas mudanças da paisagem ao fundo, que indicam o correr do tempo associado aos percursos do espaço –. Em seguida, o mesmo capitão, sob os efeitos do uísque, ultrapassa a todos novamente – isso se dá por meio da relação de causa e efeito estabelecida entre beber e andar mais apressadamente –.

Essa linearidade narrativa, de tanto se repetir no universo das HQs – e em outros universos, como o do cinema –, termina por se tornar senso comum, fazendo com que a maioria dos leitores não se dê conta de que ela é codificada.

Como todas as codificações, a narrativa linear pode ser depurada por autores como Hergé, Alex Raymond, Harold Foster, Milo Manara, tornando-se cada vez mais complexa e intrincada. A saga *Fim dos Tempos*, da DC, é intrincada, formada por várias narrativas

e personagens vindos de mundos ligeiramente distintos, como Super Homem e John Constantine, mas, apesar de ser toda recortada por *flashbacks* e *flashforwards*, ainda é bastante linear.

Alguns autores, entretanto, preferem subverter os códigos estabelecidos e propor novas formas de fazer sentido; o *free-jazz*, a música eletroacústica, a poesia concreta e algumas HQs procuram por isso. Geralmente, inovações e subversões nas linguagens geram obras que são chamadas arte experimental.

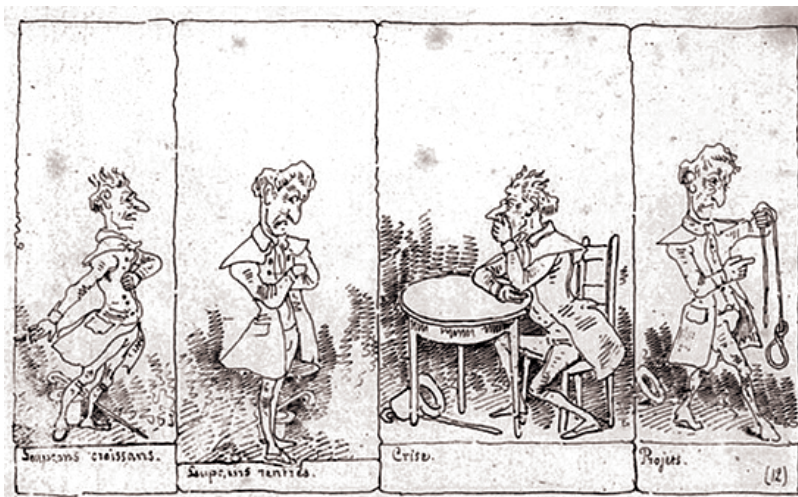
Pode-se concluir, portanto, que o experimentalismo em arte se define em relação a ocorrências mais convencionais dentro da mesma linguagem.

### O verbal e o visual na linguagem dos quadrinhos

Assim como os modos de narrar, as relações entre a língua e as imagens fazem parte da linguagem dos quadrinhos. Tais relações, embora hoje sejam corriqueiras nas HQs, nem sempre foram óbvias nos primeiros textos.

Recorrendo a dois artistas, Töpffer e Outcault, considerados fundadores da linguagem dos quadrinhos, são encontrados dois modos distintos de resolver a relação língua-imagem nas HQs:

(1) em Töpffer, os textos são legendas sob as ilustrações;



(2) em Outcault, os textos são escritos na camisola do *Yellow Kid*.



Töpffer viveu na Suíça, nasceu em 1799 e faleceu em 1846, sua relação com as HQs é mediada pela arte da ilustração; Outcault viveu nos Estados Unidos, nasceu em 1863 e faleceu em 1928, sua relação com as HQs é mediada pela página de jornal. Há entre os dois precursores dos quadrinhos um oceano de distância, um século de diferenças, mídias bastante distintas de atuação.

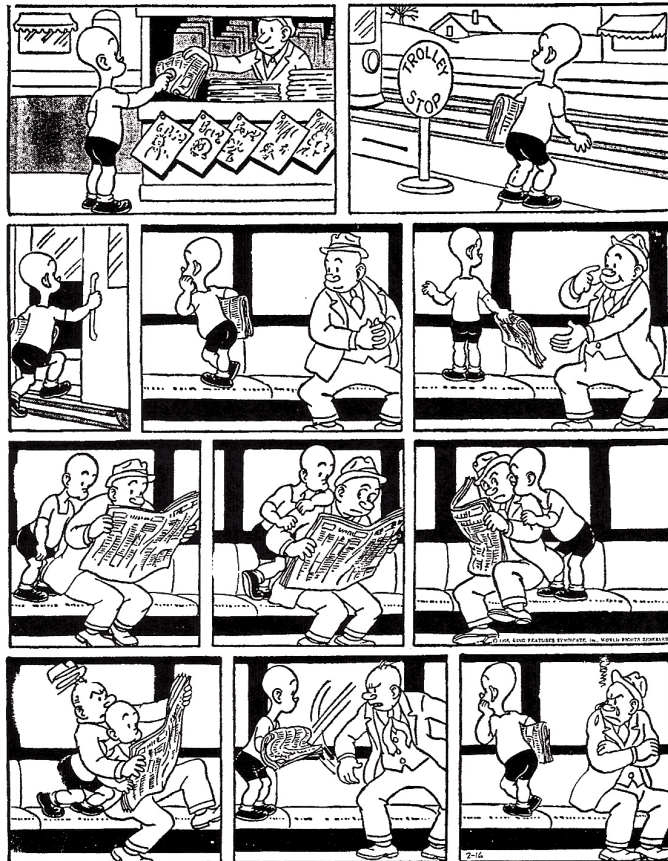
No que diz respeito às relações língua-imagem, percebe-se, seguindo o processo histórico de formação da linguagem dos quadrinhos, duas etapas:

(1) a diferenciação da relação ilustração/ legenda – como aparece em Töpffer –, na qual a língua e as imagens se encontram separadas em espaços distintos, como se dá na relação texto/ilustração nas páginas dos livros;

(2) a inserção da língua no mesmo espaço em que se desenvolvem as imagens, como se dá na HQ enquanto linguagem já constituída. Em Outcault, além do texto escrito na camisola, há balões nas falas do papagaio.

Percebe-se, tanto em Töpffer quanto em Outcault, talvez devido às relações entre imagem e língua serem ainda mal definidas, tendências para a pantomima, decorrendo em minimizações do uso da língua, que derivam para quadrinhos apenas visuais. Nos tempos de Outcault, a virada do século XIX para o século XX, a pantomima foi recurso para vender jornais para analfabetos; *The yellow kid takes a hand at golf*, reproduzida antes, dispensaria as palavras escritas na camisola do protagonista e as falas do papagaio.

A pantomima é gênero bastante antigo de histórias em quadrinhos; praticamente ela está na gênese dessa linguagem. Em Henry, de 1932 – no Brasil, o *Pinduca* – criado por Carl Anderson, predomina a pantomima:



*história e desenhos de Don Trachte e John Liney*

Embora o quadrinho mudo ou pantomímico seja tão antigo quanto a própria linguagem dos quadrinhos, ele está longe de configurar apenas etapa a ser superada; pelo contrário, o quadrinho mudo tem sua própria história na história da HQ. Diferentemente do cinema, em que o filme mudo parece mais uma etapa da evolução dessa linguagem, a pantomima não está apenas nas origens dos quadrinhos, ela permanece ao longo de seus desenvolvimentos posteriores.

Na HQ brasileira deste início de século XXI, seja dentro do mercado editorial, seja em vias alternativas, há dois exemplos de pantomima que merecem destaque: os trabalhos de Gustavo Duarte; e a coleção *Cachalote 1000*, projeto de Rafael Coutinho.

No que diz respeito a HQ experimental, a coleção *Cachalote* é apresentada como quadrinho experimental – o nome 1000 refere-se a mil modos de construir narrativas –; Gustavo Duarte, por sua vez, não costuma se colocar como experimentalista. Diante disso, caberia indagar se a coleção *Cachalote* se configura como experimental por não utilizar a língua em suas composições. Em outras palavras, basta ser pantomima para ser HQ experimental?

Trabalhos como *Monstros*, de Gustavo Duarte, parecem mais depuração da pantomima do que, necessariamente, experiências com ela. A coleção *Cachalote* é diferente: não se trata da presença ou não de usos da língua; o experimentalismo na *Cachalote* incide nos modos de condução narrativa.

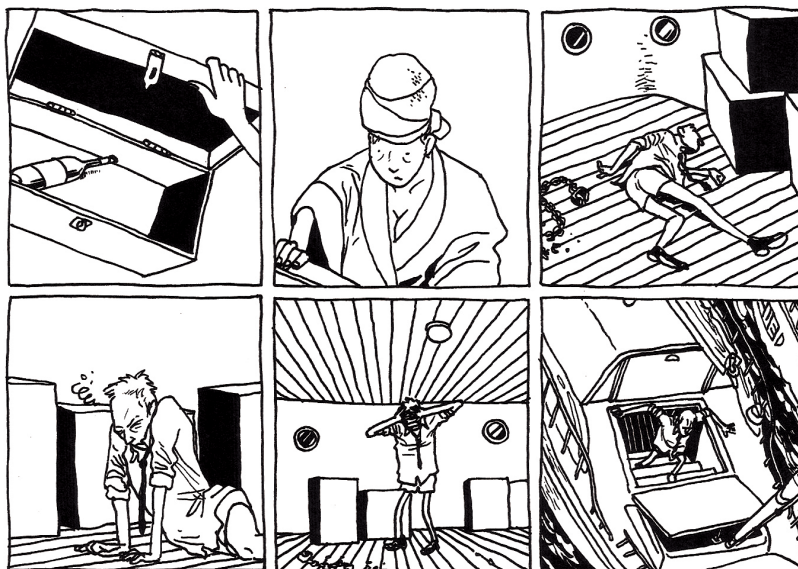
Na *Cachalote 1000*, a pantomima é uma coerção textual; os autores que nela colaboram têm a ausência da língua como condição de composição da HQ. No que diz respeito à pantomima, todos eles depuram o gênero; as estratégias narrativas, porém, são bem mais sofisticadas que as pantomimas do *Pinduca* ou do *Yellow Kid*.

*Yellow Kid* disputa a bola de golfe com o gato de rua e Henry/*Pinduca* atormenta o passageiro do bonde. Ambos estão envolvidos em narrativas simples, com ações repetidas em função de mesmo motivo, dispostas em tempo cronológico.

Já, na *Cachalote 1000*:

(1) em *Drink*, do Rafael Coutinho, HQ que inaugura a coleção, as

personagens seguem por narrativas intrincadas, com muitos desdobramentos e tempo fragmentado;



(2) *Desvio*, de Daniel Gisé, tem a narrativa difusa, que desestabiliza as expectativas do leitor com encaminhamentos inusitados;



(3) *La naturalesa*, de DW Ribatski, *Sim*, de Gabriel Goes, e *O plexo holístico*, de Diego Gerlach, parecem pesadelos; as imagens surgem, como nos sonhos, enquanto manifestações simbólicas de conteúdos latentes, portanto, com significação bem mais complexa que as trapalhadas divertidas de duas crianças. Eis um exemplo extraído das páginas de *Sim*:



Não se trata de minimizar os trabalhos de Outcault e Tracht/Liney, pois HQs não são feitas apenas de estratégias narrativas; trata-se de mostrar algumas diferenças entre modos distintos de composição.

Para concluir este tópico, a pantomima encaminha, pelo menos, uma consideração importante sobre a HQ experimental: ela permite diferenciar depuração de experimentalismo, já que a depuração se refere a aprimorar gêneros já consolidados na história da linguagem em questão, enquanto o experimentalismo incide em renovações e subversões de tópicos já consolidados, como, por exemplo, as estratégias narrativas.

### A arte experimental nos quadrinhos

Ser narrativa linear em nada interfere na qualidade da história em quadrinhos; na maioria das vezes, HQs de terror, erotismo e super-heróis são lineares. Autores importantes da HQ fazem narrativas lineares: Guido Crepax, em muitas aventuras da *Valentina*; Hugo Pratt, em *Corto Maltese*; Liberatore, em *Ranxerox*; Hergé, em *Tin Tin*.

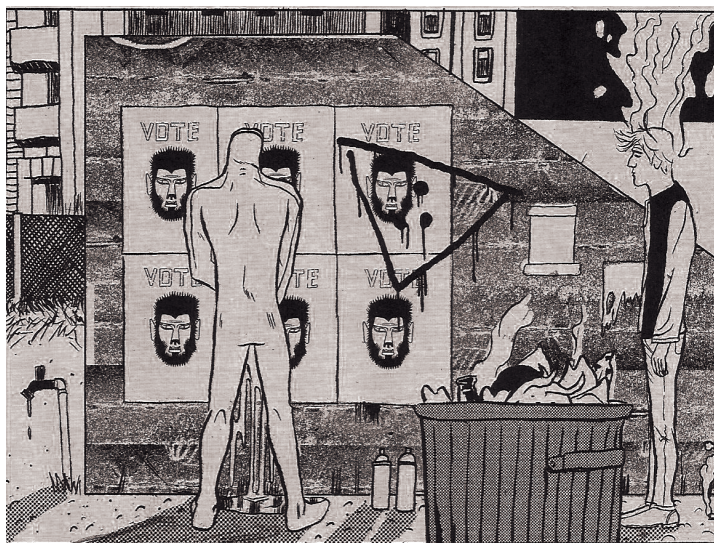
A linearidade é apenas mais uma das muitas formas de construir narrativas, sua estrutura é tão codificada quanto as demais. A preponderância do uso, entretanto, leva a naturalizações da linearidade, fazendo crer que ela se adequa ao fluxo dos acontecimentos e fatos do mundo, fazendo a linearidade parecer mais “verdadeira” que as demais formas de narrar. Uma vez codificada como norma de leitura, quaisquer alternativas ao uso da linearidade podem ser lidas como experimentalismo narrativo.

Há, porém, outros modos de experimentalismo na semiótica dos quadrinhos. É possível determinar, pelo menos, três deles: (1) a presença de personagens pouco convencionais, que causam estranhamento; (2) a utilização de vários estilos de desenhar na mesma HQ; (3) recursos visuais que apontam para linguagens distintas da linguagem dos quadrinhos.

#### **(1) Personagens pouco convencionais**

Personagens inusitadas colocam em xeque a linearidade. Personagens inusitadas causam estranhamentos; tais estranhamentos perturbam o fluxo narrativo. Seguem quatro exemplos, em ordem crescente de estranhamento:

(1.1) em *O plexo holístico*, de Diego Gerlach, número 6 da *Cachalote 1000*, um bêbado, em seu mal-estar, se vê às voltas com super-heróis, lobisomens e animais de rua – Gerlach coloca, no mesmo cenário, personagens de universos distintos do imaginário das HQs –;



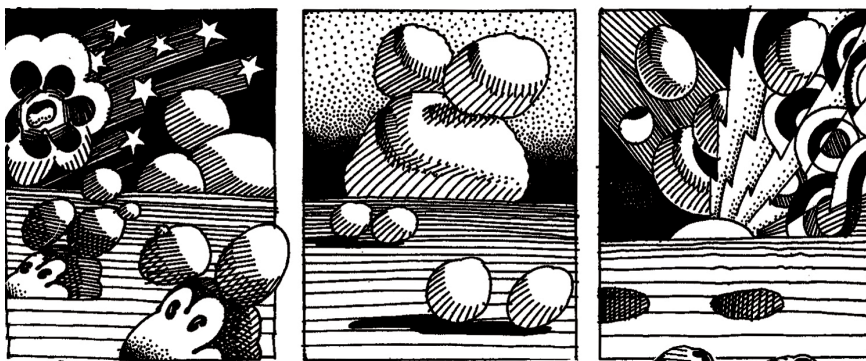
(1.2) em *Eu quero ser uma locomotiva*, do Luiz Gê, personagens de diversos mundos imaginários – soldados nazistas, terroristas árabes, índios norte-americanos, discos voadores e bandidos do morro – tentam parar uma locomotiva em alta velocidade – novamente, o delírio em torno das personagens –;



(1.3) em *Errare marcianum est*, também do Luiz Gê, as personagens são ainda mais delirantes, os monstregos de Marte não fazem referências a personagens próprias de gêneros específicos;



(1.4) nas HQs de Rick Griffin, publicadas na *Zap Comics*, são perdidas as noções de personagem; a narrativa se desenvolve por meio de formas plásticas difusas e polissêmicas.



## (2) Presença de diferentes estilos de desenhar

Manter o desenho regular ao longo da HQ reforça a linearidade narrativa; desenhos regulares evitam que o leitor desvie sua atenção da narrativa para questões propriamente plásticas. Dois ou mais modos de desenhar revela modos distintos de construir a realidade, interferindo, assim, no andamento linear da história. Seguem três exemplos em ordem crescente de multiplicação de estilos, dessa vez, em ordem crescente de complexidade:

(2.1) em *Quem matou Papai Noel*, do Luiz Gê, uma das personagens, o Cara de Bola, é caricatura em meio a personagens e lugares desenhados com traços menos estranhos;

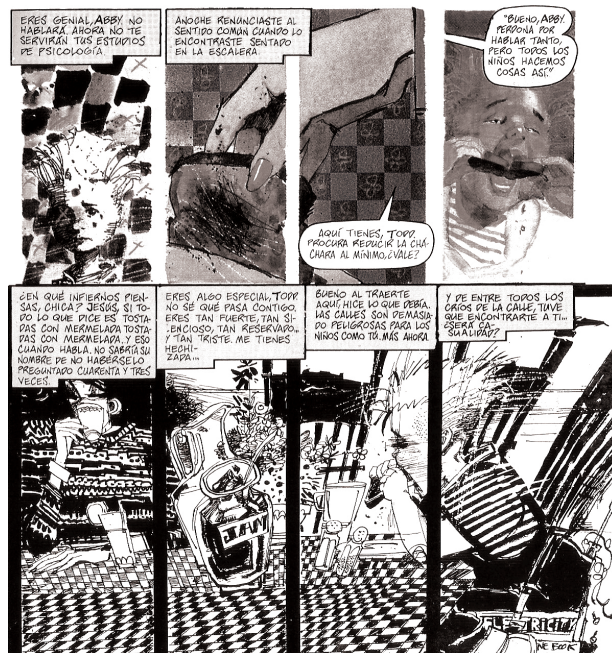


(2.2) em *Tubarões voadores*, ainda do Luiz Gê, o estranhamento não se deve apenas a uma personagem: os tubarões têm traços quase realistas, enquanto os habitantes da cidade variam, incluindo caricaturas;

A semiótica da história em quadrinhos experimental



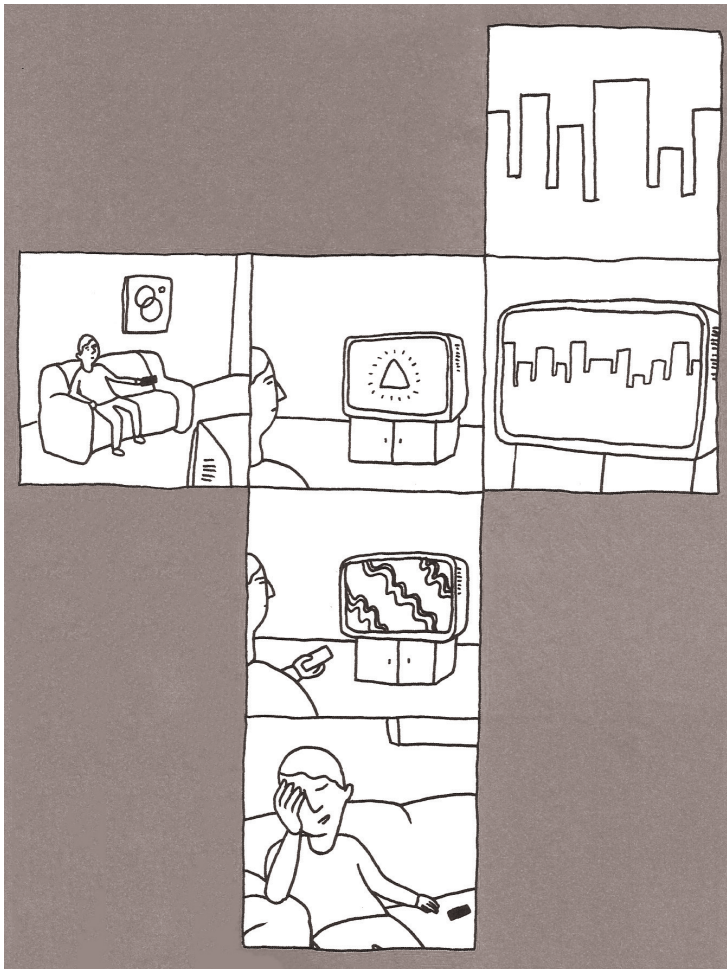
(2.3) Bill Sienkiewicz combina estilos diferentes ao longo de todo o texto de suas HQs, valendo-se de colagens, xerox, nanquim, aquarela, etc.



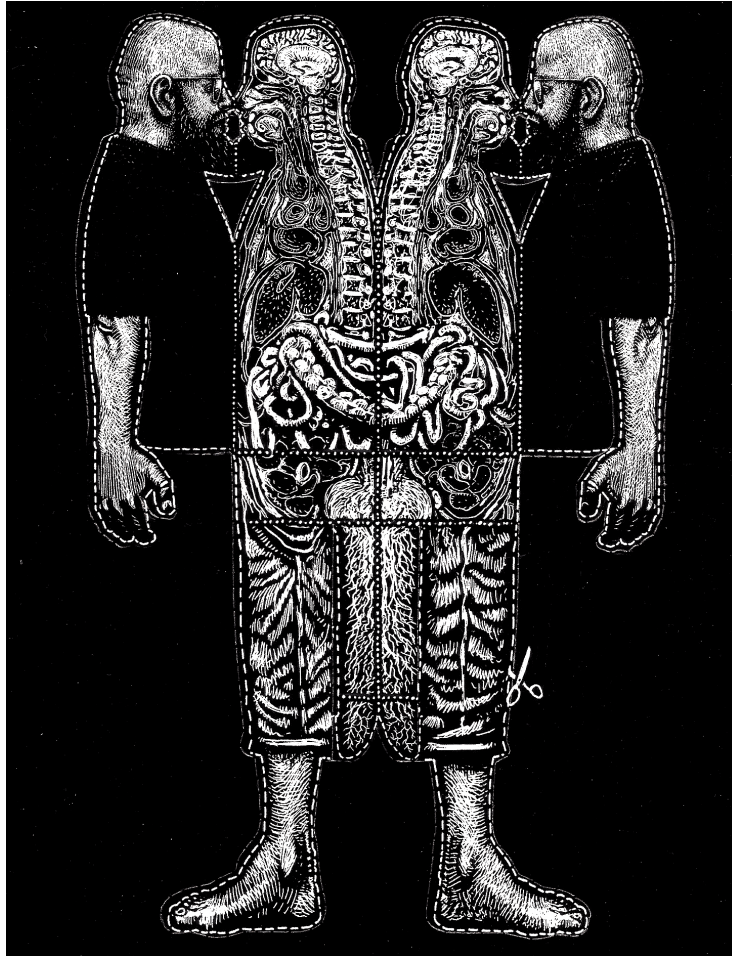
### (3) Encaminhamento de outras linguagens

Em linhas gerais, a linguagem da HQ é linguística e visual, realizada nas duas dimensões do papel e com as imagens desenhadas. Uma vez formada, essa linguagem pode ser combinada com outras linguagens. Seguem quatro exemplos, dispostos em graus de maior distanciamento de HQs mais convencionais:

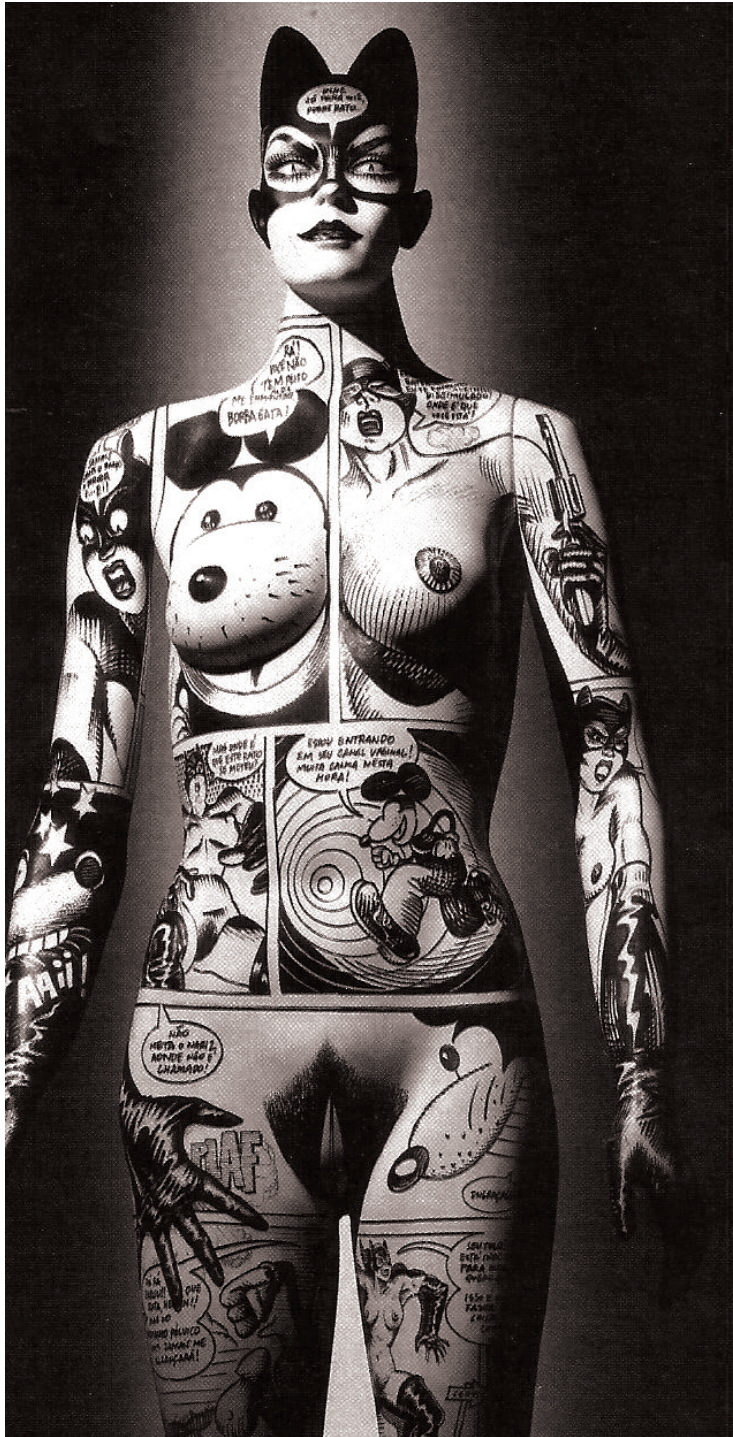
(3.1) em 11, de LTG, o número 9 da *Cachalote 1000*, sugere-se que, em cada página, os quadrinhos, sempre seis, devem ser recortados e montados como se fossem cubos; isso subverte a ordem usual de leitura, portanto, subvertendo a linearidade narrativa.



(3.2) em *O lobisomem*, de Eduardo Belga, agora da coleção *Cachalote Franca*, a capa e a contracapa podem ser recortadas, formando bonecos de papel. Os bonecos interferem na HQ, projetando seu universo para fora das duas dimensões do papel e da estabilidade de seus desdobramentos narrativos, pois, nas mãos dos leitores, os bonecos são interativos, inaugurando outras histórias fora do texto;



(3.3) a *Borba Gata*, do Luiz Gê, é uma HQ desenhada sobre o corpo de manequim; trata-se de HQ em três dimensões. As duas dimensões da HQ garantem sua leitura linear, que são multiplicadas nas muitas formas de ler o corpo do manequim;



(3.4) *Building stories*, de Chris Ware, é composto de vários livros, com formatos distintos, cabendo ao leitor interagir com as narrativas propostas, desdobrando-as em seu fazer sobre os textos.



### A articulação entre HQ e outras linguagens

Nos itens anteriores, para definir experimentalismo em arte, são adotados estes pontos de vista:

- (1) uma linguagem é construída por seus autores e leitores ao longo do tempo;
- (2) algumas práticas são estabilizadas, gerando formas recorrentes de realização;
- (3) essas formas podem ser depuradas, tornando-se cada vez mais sofisticadas, ou, por outro lado, elas podem ser subvertidas;
- (4) essa subversão formal caracteriza o experimentalismo nas artes de modo geral.

Um dos modos de subverter a linguagem dos quadrinhos é por meio de sua articulação com outras linguagens. No quadrinho brasi-

leiro, o artista mais criativo nesse tipo de experimentação é, sem dúvida, Luiz Gê; não é por acaso que a maioria dos exemplos anteriores são de seus trabalhos. Além da subversão nas narrativas e na caracterização das personagens, Luiz Gê também subverte a linguagem das HQs articulando-a com outras linguagens.

Essas articulações podem ser feitas de, pelo menos, dois modos: as linguagens são colocadas em presença umas das outras sem necessariamente haver fusões entre elas, podendo ser separadas; e as linguagens são combinadas, gerando novas linguagens.

Os trabalhos de Gê, muitas vezes, são combinados com outras linguagens: *Tubarões voadores* foi transformado em música por Arrigo Barnabé; e *O caçador de crocodilos* é inserido na ópera *O homem dos crocodilos*, também de Arrigo Barnabé.

*Tubarões voadores* é HQ bastante experimental. Sua narrativa é fragmentada, o narrador relata o ataque dos tubarões enquanto os desenhos mostram ações paralelas; graficamente, as imagens se desenvolvem em muitos estilos. A composição HQ mais música, por sua vez, aponta para outra experiência. Na linguagem da canção, das canções populares às eruditas, é comum que poemas sejam articulados com linguagens musicais; é possível que *Tubarões voadores* seja a primeira canção em que seu texto deriva dos quadrinhos. Ela não é única, pois Arrigo faz o mesmo com a HQ *O caçador de crocodilos*.

*O caçador de crocodilos*, assim como *Tubarões voadores*, tem processos de enunciação e metalinguagem bastante intrincados, nos quais narradores e personagens interagem constantemente. Sem dúvida, trata-se de HQ experimental.

Na ópera, os espectadores recebem a HQ *O caçador de crocodilos* logo ao entrar no teatro. No decorrer da encenação, alguns quadrinhos são projetados em telas dispostas no palco; na cena final, as luzes se acendem e a HQ é lida ao som da versão musical de Arrigo Barnabé. Do ponto de vista experimental, está é a única ópera em que quadrinhos fazem parte do libreto.



Nessas duas parcerias entre Luiz Gê e Arrigo, as HQs funcionam independentemente, ambas já foram publicadas em separado; a *Borba Gata*, porém, é diferente. Não se trata de colar a HQ sobre o corpo de manequim, que poderia, eventualmente, ser separada dele; na *Borba Gata*, a narrativa bidimensional da HQ está combinada com a tridimensionalidade do manequim.



Nessa articulação, a ordem de leitura é subvertida, pois está distribuída ao longo do corpo tridimensional. A HQ se desenvolve por esse mesmo corpo, de modo que as linguagens da HQ e da escultura se comentam mutuamente, como quando a *Borba Gata* movimenta o braço na HQ, desenhada justamente sobre o braço do manequim.

No exemplo, os balões foram destacados do corpo do manequim para possibilitar a transposição da HQ-manequim para as páginas de revistas.

Entretanto, talvez o exemplo mais radical de experimentalismo em HQ seja o de Dennis Cramer e Justine Mara Andersen. Dennis

Cramer, com roteiro de Grant Morrison, foi o desenhista de algumas aventuras d'Os invisíveis; Cramer é o autor das aventuras de *Mara*.

Os quadrinhos de *Mara* são quadrinhos eróticos. Mara combina políatria com doses leves de sadomasoquismo; para Mara, ser *barefooter* é uma forma de arte. Por andar constantemente descalça, ela vive se metendo em situações constrangedoras e ferindo-se em cacos de vidro.



Em suas aventuras, Dennis Cramer se transformou em Mara. Atualmente, ele é Justine Mara Andersen – basta conferir no endereço eletrônico *barefootjustine.com* –; Dennis Cramer tornou-se mulher que combina sua Mara com a Justine do conto do Marquês de Sade, *As desventuras da virtude*.

Por fim, se HQ experimental pode ser definida na articulação entre a sua semiótica e outras linguagens, Dennis Cramer faz, em seu modo de vida experimental, história em quadrinhos, *performance* e *body art*.

## Referências bibliográficas

- CAGNIN, L. A. (1975). *Os quadrinhos*. São Paulo, Ática.
- FLOCH, J. M. (1997). *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris, PUF.
- MOYA, A. de (1993). *História da história em quadrinhos*. 2. ed., São Paulo, Brasiliense.
- PIETROFORTE, A. V. e GÊ, L. (2009). *Análise textual da história em quadrinhos – uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo, Annablume.
- TOUTAIN, J. e COMA, J. (org) (s.d.). *Historia de los comics*. Barcelona, Toutain.

# A NARRATIVA CIRCULAR

## O EXPERIMENTALISMO DE CHRIS WARE

Clarissa F. Monteiro

A análise semiótica se debruça sobre o texto. Esse texto, por sua vez, pode ser verbal, não-verbal ou sincrético; o último, composto por elementos verbais e não verbais. Dentro dessa última categoria, podemos encontrar as histórias em quadrinhos: podem ser histórias com narração e balões de fala, assim como textos puramente plásticos, tendo narrativa sustentada apenas pelas imagens dos quadros.

A narrativa em quadrinhos é muito mais do que apenas sequência de imagens acompanhada por balões e fechadas em molduras. Da iconicidade dos balões aos efeitos de duração de tempo criados pelos tamanhos de quadros e textos, a leitura dos quadrinhos demanda, assim, familiaridade com suas convenções – um tipo de “alfabetização” visual, por assim dizer –. A familiaridade com esse “vocabulário” pressupõe engajamento particular do seu leitor. Autores como Will Eisner (2013) e Paul Gravett (2014) já se debruçaram sobre essa relação autor/leitor, considerando o entendimento implícito entre ambos:

Há uma tensão contraditória no fazer e no ler quadrinhos. Por um lado, o criador de quadrinhos quer desacelerar o leitor, afim de que apreenda todo conteúdo narrativo relevante, tanto visual quanto verbal, contido em cada

quadro. Por outro lado, o criador também quer motivar o leitor a deixar o quadro e mover-se ao próximo. Os “diretores” de quadrinhos possuem ferramentas e técnicas para alcançar ambos objetivos, guiando o “fluxo visual” ao estruturar imagens e dispor os textos para que fluam pela página, mas podem apenas fazê-lo para dirigir o leitor independente. Em vez de fraqueza no meio dos quadrinhos, isso é uma força. Contrariamente às ferramentas manipuladoras de imagens moventes, que podem reter a atenção da audiência, quadrinhos são modestos em relação a seu tamanho e meios e têm de funcionar com muito mais intensidade sem sons, movimentos, música e atores emotivos e fotogênicos. Se quadrinhos, na maioria das vezes, são “só linhas no papel, pessoal!”, como brincou certa vez Robert Crumb, é surpreendente que consigam funcionar e nos fazer sentir e se importar com eles. (Gravett, 2013: 53, tradução da autora).

Em *Narrativas Gráficas* (2013), Will Eisner faz uma elaboração sobre a relação autor/leitor considerando o estabelecimento de um contrato. Segundo Eisner, está pressuposto um entendimento entre autor e leitor: o primeiro deve ser compreensível e ao segundo cabe o papel de ter o repertório necessário para interpretar de maneira eficaz o texto diante de si. Simultaneamente, o autor deve ser capaz de reter a atenção do leitor e estabelecer um diálogo com este, permitindo a sua participação durante a leitura da história.

Scott McCloud, por sua vez, trouxe outro termo para descrever o processo de interpretação dos quadrinhos: conclusão. Conforme é colocado em *Desvendando os Quadrinhos* (McCloud, 2005: 65):



Fig. 1

O leitor de quadrinhos é, assim, colaborador constante durante a história. A conclusão é o processo em que os fragmentos apresentados nos quadros são unidos e interpretados, com o preenchimento das lacunas feitas pelo leitor para dar-lhes sentido e coerência (e, em alguns casos, abrindo também espaço para “criar” os eventos que se desdobram entre os quadros). McCloud, no capítulo “Usando a sarjeta” (idem: 60-93) aprofunda a questão, mostrando as variadas formas de transição de cenas (e seus enquadramentos) que podem ser elaboradas pelos autores, criando efeitos de movimento, temporalidade, intensidade e até mesmo de suposta aleatoriedade.

De posse desse repertório, o leitor é capaz de interpretar as histórias e se envolver com elas; ao mesmo tempo, o domínio desse vocabulário verbo-visual permite aos autores experimentar com os elementos constituintes dos quadrinhos e suas convenções, trazendo novas propostas de leitura e a ampliação de possibilidades de interpretação das suas narrativas.

Retornando à questão da semiótica aplicada, a análise da história em quadrinhos pode se dar de várias maneiras, sendo uma delas aquela a partir do plano de expressão. Em *Semiótica Visual: os percursos do olhar*, Antonio Vicente Pietroforte (2014: 92) coloca que “na análise do plano de expressão das histórias em quadrinhos o que se pretende determinar são os processos que organizam a composição plástica do texto que, ao contrário de incidirem sobre um único quadrinho, incidem sobre a totalidade da história”.

No capítulo introdutório de *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985), Jean-Marie Floch aplica o semissymbolismo nas análises de diversas produções, entre elas, os quadrinhos. Ao tratar daquilo que chama de semiótica plástica, Floch (1985: 13-4) apresenta como proposta a compreensão das relações entre o significante visual e o significado, através da lexicalização da dimensão figurativa dentro dos formatos, cores e posições dos elementos plásticos. Por meio disso, é possível perceber oposições de valores e texturas e o seu papel na criação de efeitos de sentido. Considerando essas oposições, Floch propõe categorias plásticas, que são: (1) eidéticas, relacionadas às formas (ex.: *arredondado vs. retilíneo, uniformidade vs. multiformidade*);

(2) cromáticas, relacionadas às cores (ex.: *claro vs. escuro, cor fria vs. cor quente*); e (3) topológicas, relacionadas às posições (ex.: *central vs. marginal, englobante vs. englobado*).

Em linhas gerais, o objetivo da análise é mostrar como os elementos plásticos constroem o sentido, aliados ao plano de conteúdo. Paralelamente, será considerado como a construção do texto sincrético faz uma proposta de leitura alternativa que cria, também, outros efeitos de sentido. Por meio disso será possível identificar os elementos poéticos da história a ser analisada aqui, pertencente a *Building Stories* (2012), do quadrinista norte-americano Chris Ware:

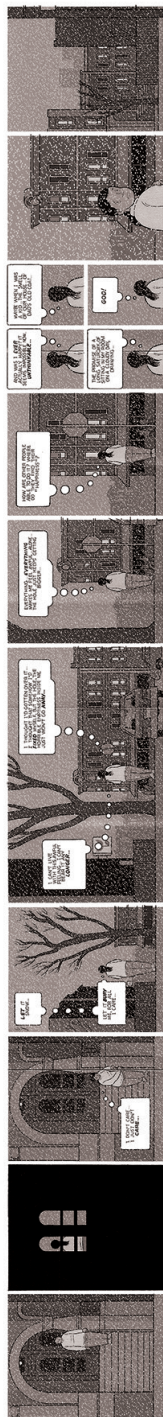


Fig. 2: Ware, 2012

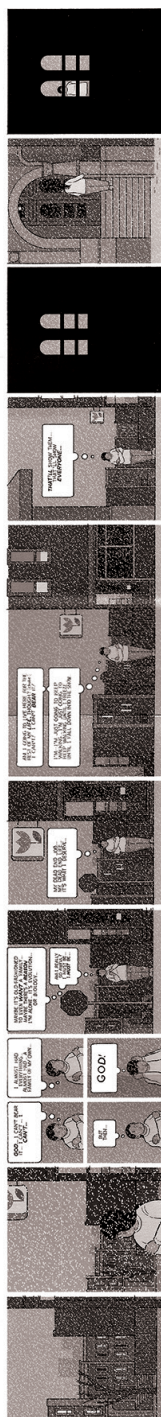


Fig. 3: Ware, 2012

## Sobre o autor e a história

Chris Ware é um dos mais célebres autores da atualidade. Seu trabalho já foi premiado no *Eisner Awards*, *Guardian First Book Award* e no prestigiado *Angoulême Festival International de la Bande Dessinée*, citando alguns exemplos. É possível identificar experimentalismo acentuado em sua obra, que trata de temas como solidão, o tédio da vida cotidiana, a melancolia e a angústia. Muitas histórias possuem humor peculiar e apresentam complexidade formal incomum, que retira leitores habituais de quadrinhos de sua zona de conforto. Diversas histórias de Ware são labirínticas: elas quebram com a linearidade da leitura, oferecem diferentes possibilidades de interpretação e transformam a temática do cotidiano em algo inusitado e envolvente. Segundo o próprio autor, “artistas como Daniel Clowes, Jason Lutes e eu, estamos todos tentando contar uma história séria usando os recursos do humor. [...] Eu tentei expandir as possibilidades para o formato [dos quadrinhos], apenas para conseguir um pouco mais da percepção de uma experiência real”<sup>1</sup>.

*Building Stories* é um exemplo dessa busca por uma “expansão de possibilidades”: o experimentalismo aplicado aos quadrinhos, que tenta ir além da experiência convencional de leitura. Publicado em 2012 pela editora Pantheon Books, é uma caixa composta por 14 impressos que não apresentam ordem definida de leitura. Ao ter em mãos cada um desses impressos, o leitor é capaz de dispor da ordem que preferir, enquanto constrói a história a cada novo fragmento explorado. A narrativa se torna algo dominado por digressões, em que a linearidade não importa, mas sim a exploração da narrativa pelo leitor. É dentro dessa exploração que o quadrinho cria um efeito de reconstrução de memórias, algo próximo à própria definição que Ware deu aos quadrinhos, como “combinação de memória e experiência em linguagem visual simplificada” (Ware, 2014). A história não apresenta começo ou fim, tornando-se um quebra-cabeça a ser montado pelo leitor, no qual cada recorte é um fragmento do presente, passado e futuro dos personagens e de suas identidades. Retoman-

---

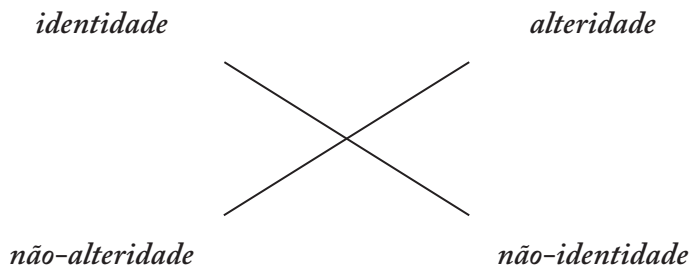
1. Entrevista de Chris Ware para Andrea Juno, na revista *Dangerous Drawing* nº 53. In: VARNUM, Robin, GIBBONS, Christina T. (org.) (2001). **The Language of Comics**. Jackson: University Press of Mississippi. P. 174. Tradução da autora.

do o termo de McCloud, a conclusão do leitor vai além da leitura quadro a quadro, estendendo-se para a obra como um todo.

A história a ser analisada aqui é um desses fragmentos. Apesar de ser parte de *Building Stories*, isso não impossibilita a sua compreensão. Há, no entanto, um aspecto da história que deve ser considerado, por sua relevância na interpretação que se fará a seguir: o seu suporte. A narrativa foi construída sobre uma tira de papel, sem a indicação de onde se inicia a leitura. A explicação da relevância disso e seu efeito de sentido serão explorados mais adiante; sendo a história aqui mostrada uma reprodução, se fazia necessário evidenciar antes esse aspecto do objeto de análise.

A história apresenta a seguinte narrativa: a protagonista se encontra na rua, andando entre o seu prédio – que está com as luzes apagadas – e outros edifícios adiante – que apresentam janelas iluminadas –. Ela mostra insatisfação com a própria vida, ponderando sobre a morte, sobre seu sentimento de solidão, sua infância, a ausência de futuro e a possibilidade de transformar-se em outra pessoa. Seu sentimento de frustração é alternado com pensamentos sobre “onde” encontrar aquilo que ela acredita ser a solução para a sua infelicidade: uma família, um emprego melhor.

Sendo a protagonista uma mulher, é possível identificar como tema a identidade feminina. Essa busca pela identidade carece de convicção e a protagonista se mostra em conflito com os valores normativos da sociedade. Os valores socialmente impostos manipulam a personagem; ela apresenta o desejo de se transformar naquilo que a sociedade espera das mulheres (ser mãe e esposa). Ao mesmo tempo, porém, ela se mostra insegura para tomar qualquer decisão (e até mesmo comenta que tais valores são antiquados). Assim, o tema realiza a categoria semântica fundamental *identidade vs. alteridade*:



A categoria permite dois percursos possíveis, que são apresentados em cada lado da narrativa: um que parte da *alteridade*, a nega e afirma a *identidade*; e um que parte da *identidade*, nega-a e afirma a *alteridade*. A *identidade* aparece euforizada, enquanto a *alteridade* é disfórica:

*alteridade* → *não-alteridade* → *identidade*

*identidade* → *não-identidade* → *alteridade*

### O componente verbal

O primeiro percurso realizado (Fig. 2) é o da *alteridade* → *não-alteridade* → *identidade*. A *alteridade* é afirmada do terceiro ao quinto quadro (uma vez que não há falas nos dois primeiros), quando a protagonista afirma a insatisfação com a sua situação, seus sentimentos suicidas e a constatação de que, apesar de seus esforços, ela ainda se sente “vazia”: “eu achei que teria superado... Eu achei que eu tivesse de alguma forma me consertado, mas este buraco, este vazio horrível dentro de mim apenas não vai embora...”<sup>2</sup>.

A *alteridade* é negada no sexto e sétimo quadros, nos quais a personagem reflete sobre o que não funcionou para mudar a sua situação, para depois considerar “como outras pessoas conseguem? Onde elas encontram a sua ‘felicidade’?”. É a partir desse ponto, do oitavo ao décimo primeiro quadros (os menores, desse lado da folha), que a personagem, motivada pela ideia da felicidade, pensa em seu passado: “e eu fui alguma vez verdadeiramente feliz? Parece impossível agora... Impensável”; “talvez quando eu era criança... O cheiro da nossa casa... Do velho casaco do papai”; e “a promessa de um longo sábado, sentada no meu quarto em um dia nublado, desenhando...”. A *identidade* é afirmada ao considerar o passado, a infância e sua associação a elementos ligados à vida em família. É possível notar, então, que a ordem das falas respeita o percurso *alteridade* → *não-alteridade* → *identidade* mostrado anteriormente, enquanto a protagonista se afasta do seu prédio escuro e vai em direção às luzes adiante.

---

2. Todas as traduções mostradas aqui são da própria autora.

## A narrativa circular



Fig. 4: quinto quadro da Fig. 2. Ware, 2012.

### Tradução dos balões:

*“Eu não posso viver mais com esse sentimento horrível... Eu não consigo mais aguentar...”*  
*“Eu achei que teria superado... Eu achei que se eu tivesse de alguma forma me consertado, mas esse buraco, este vazio horrível dentro de mim apenas não vai embora...”*

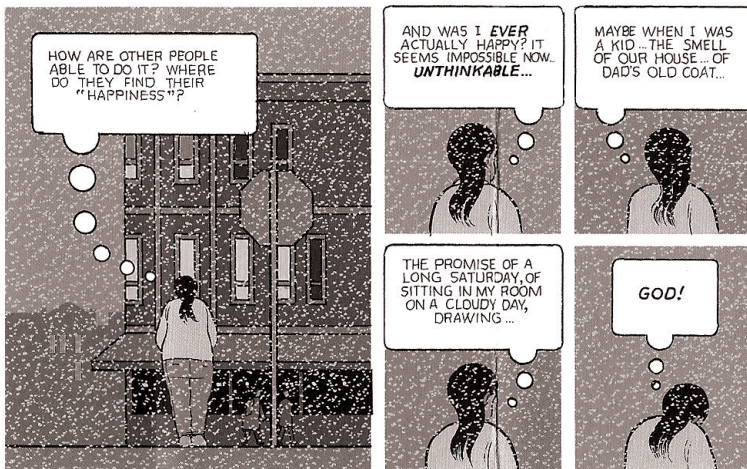


Fig. 5: quadros 7 a 11 da Fig. 2. Ware, 2012.

### Tradução dos balões:

*“Como outras pessoas conseguem? Onde elas acham a sua “felicidade”?”*  
*“E eu fui alguma vez verdadeiramente feliz? Parece impossível agora... **Impensável...**”*  
*“Talvez quando eu era criança... O cheiro da nossa casa... Do velho casaco do papai...”*  
*“A promessa de um longo sábado, sentada no meu quarto em um dia nublado, desenhando...”*  
**“DEUS!”**

Do outro lado (Fig. 3), verificamos o percurso *identidade* → *não-identidade* → *alteridade*. Ao manifestar sua frustração, no grupo de quadros pequenos (terceiro ao sexto) que se apresenta no começo da sequência, a protagonista lembra-se: “eu quase tive tudo... Quase tive uma família minha...”, “mas então...”. Ela não completa o pensamento, encerrando com a mesma exclamação de frustração da quadra anterior (“**Deus!**”). Aqui, a *identidade* é afirmada nas considerações ligadas à chance perdida de construir uma família.

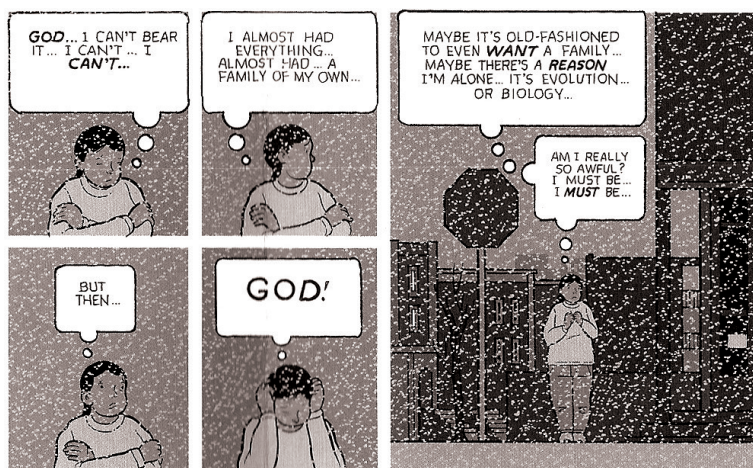


Fig. 6: quadros 3 a 7 da Fig. 3. Ware, 2012.

*Tradução dos balões:*

“Deus.. *Eu não posso mais aguentar... Eu não posso.. Não posso...*”

“*Eu quase tive tudo... Quase tive... Uma família minha...*”

“*Mas então...*”

“**Deus!**”

“*Talvez seja antiquado até mesmo querer uma família... Talvez exista uma razão para eu ser sozinha... É evolução ou biologia...*”

“*Eu sou mesmo tão horrível? Eu devo ser... Eu devo ser...*”

O sétimo quadro, por sua vez, apresenta a protagonista questionando a possibilidade de ter uma família e, dessa maneira, nega a *identidade*. Ao colocar que “talvez seja antiquado” desejar isso, é levantada a dúvida se aquilo que a manipula parte do *querer*, ou do *dever* que lhe é imposto por uma sociedade que atribui mais valor à mulher quando ela assume o papel de mãe e tem parceiro afetivo

fixo. Ao ponderar sobre aquilo que “merece”, é possível perceber que o julgamento negativo da protagonista pode ser tanto ligado ao seu arrependimento como ao seu “fracasso” por não cumprir o contrato social de estabelecer família.

Por fim, a *alteridade* é afirmada quando o sentimento de insatisfação volta a dominar a personagem, assim como os pensamentos ligados à morte (“eu... Eu vou apenas continuar andando até eu congelar... Até eu cair na neve...”).

Em ambos os lados, pois, é possível perceber que a ideia de uma identidade sempre se mostra ligada à memória, ao passado. Não se vislumbra a possibilidade de futuro, mas sim se recrudescer o passado, ora como nostalgia, ora como arrependimento. A sensação de impotência da protagonista, ligada à ideia de felicidade que pode apenas ser vivida como uma lembrança, acentuam o sentimento de frustração presente em toda a história.

### O plano de expressão

O movimento da protagonista em cada um desses percursos a mostra afastando-se do edifício e indo em direção aos prédios com as janelas acesas mais à frente; ou fazendo o caminho inverso, se afastando das luzes e caminhando para o edifício, que se encontra com a entrada às escuras:



*alteridade* → *não-alteridade* → *identidade*



*identidade* → *não-identidade* → *alteridade*

Nota-se o elemento cromático predominante no texto. O quadrinho apresenta, em quase sua totalidade, tons dessaturados, neutros e

frios: o céu é cinza; os marrons, azuis e vermelhos são desbotados, oferecendo variações muito sutis de tonalidade; mesmo a protagonista veste roupas em tons desbotados de cinza e azul e, não fossem os traços de contorno do desenho, seu corpo se perderia em meio ao cenário.

A escuridão é mostrada nos quadros em que se vê o interior do prédio, com a cor preta sólida englobando as janelas das portas e emoldurando o espaço exterior. É possível, no entanto, perceber tons mais claros nos quadros: a luz aparece nas janelas dos prédios, com o espaço da rua as englobando. A categoria do plano de conteúdo *identidade vs. alteridade* é expressada pela categoria cromática *claro vs. escuro*. Outra relação estabelecida envolve a maneira pela qual elementos cromáticos estão dispostos na composição: no caso, o *claro* está *englobado* pelo cenário e o *escuro* é *englobante* da rua. Isso estabelece uma relação semissimbólica, em que:

*identidade vs. alteridade*

*claro englobado vs. escuro englobante*



Fig. 7: O claro englobado (em destaque) e o escuro englobante. Ware, 2012. Montagem da autora.

Em ambos os casos, é possível perceber que a personagem nunca alcança de fato as luzes ou a escuridão. Seu movimento fica entre esses polos durante toda a história, mantendo-a em uma zona neutra: a

rua, que tem tons dessaturados, próximos ao cinza. Essa neutralidade (o *não-claro não englobado* e o *não-escuro não englobante*) se mostra, então, mais próxima da *não-alteridade* e da *não-identidade*. Apesar de sua tristeza e insatisfação com a própria vida, a personagem não se compromete de fato com nenhuma das duas opções que tem diante de si. Os dois polos se mostram nítidos, mas ela é incapaz de agir sobre o mundo e transformar a sua situação presente, seja por medo, dúvida ou por considerar que a mudança só seria possível através da intervenção de outro sujeito a ela, externo. Logo, fica presa em sua própria indefinição.

### Uma segunda categoria fundamental

O leitor acompanha, durante a narrativa, apenas os pensamentos da personagem. Tomando como ponto de partida o lado da história apresentado na Fig. 2, a protagonista expressa sua absoluta frustração, dizendo coisas como “deixe que neve... Deixe que me enterre, eu não me importo...”. Os pensamentos suicidas se mostram mais concentrados nos quadros próximos ao centro, o quarto e quinto quadros da Fig. 2 e o sexto e sétimo quadros da Fig. 3. Nesse ponto é necessário considerar uma segunda categoria fundamental apresentada pelo texto: *vida vs. morte*.

Ao considerar o suicídio, a protagonista imagina a possibilidade de morrer de frio, sendo soterrada pela neve. Assim, o conforto do lar (seja o interior do seu prédio ou as janelas acesas que indicam apartamentos habitados) e o calor estão ligados à *vida*, enquanto o desconforto, a neve e o frio estão ligados à *morte*.

Plasticamente, essa oposição se mostra nos contornos. Observando a Fig. 8 é possível perceber, no primeiro quadro, os contornos da massa de cor preta que define a porta do prédio. No segundo quadro, no entanto, é possível perceber como a neve forma uma textura sobreposta à visão da rua, indefinindo os contornos, cobrindo e descobrindo partes da imagem, inclusive da própria protagonista. Os contornos aparecem mais definidos, por sua vez, nas janelas acesas dos prédios à frente (Fig. 9). A neve não aparece sobre eles, destacando-os da textura formada ao redor.

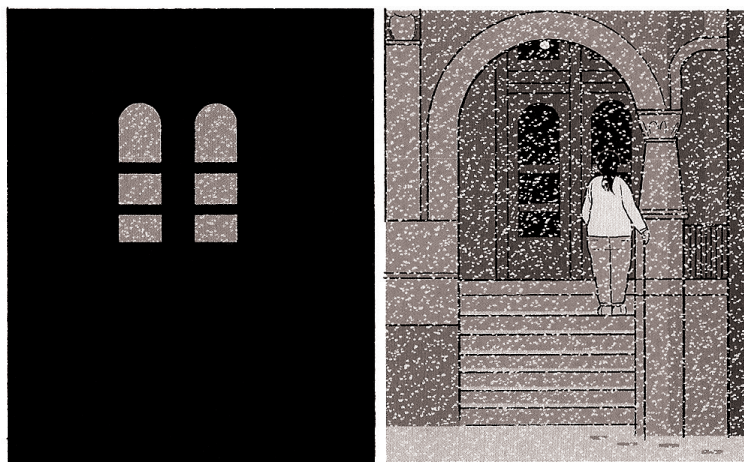


Fig. 8: Ware, 2012.



Fig. 9: Ware, 2012.

É estabelecida, assim, a seguinte categoria eidética:

*vida vs. morte*

*definido vs. difuso*

A imagem da rua, misturada à textura da neve, cria um efeito de interrupção das linhas do contorno. Há aí a presença de um *não-definido* e um *não-difuso*, que acompanha a personagem durante a maior parte da história, sendo assim, pertencentes à *não-vida* e à *não-morte*.

## A narrativa circular

### A circularidade

Observemos abaixo como a história está construída sobre o seu suporte:

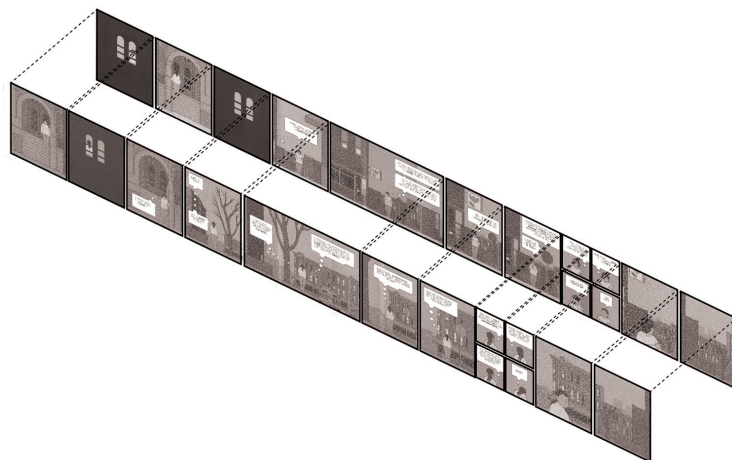


Fig. 10: Ware, 2012. Montagem da autora.

Sobre uma tira de papel, a história apresenta um paralelismo na distribuição e formato dos quadros. Este paralelismo se encontra também na maneira como o espaço da rua e a personagem estão enquadrados.

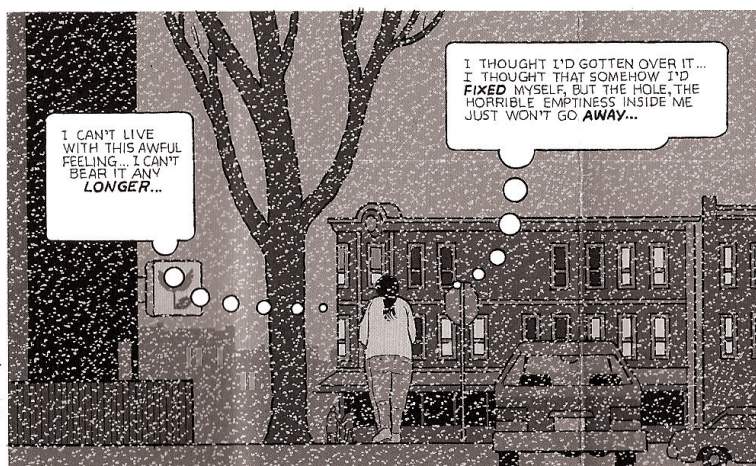


Fig. 11: quinto quadro do lado da história referente à Fig. 2. Ware, 2012.



Fig. 12: nono quadro da história referente à Fig. 3. Ware, 2012.

Ao construir a história desse modo, Ware cria um paralelismo nas situações e pensamentos, assim como um efeito de quase tridimensionalidade no espaço. Há repetição das temáticas centrais da obra, como em “deixe que neve... Deixe que me enterre, eu não me importo...” de um lado, e em “isso vai mostrar para eles... Isso vai mostrar para todo mundo...” (ao considerar novamente a morte) do lado inverso. A repetição reforça os pensamentos da personagem, assim como a paixão de frustração presente em toda a história.

A diagramação traz outro elemento relevante: a equivalência nos tamanhos dos quadros e enquadramentos, assim como a ausência de um ponto de partida e o fato de que a protagonista nunca chega a entrar no edifício ou alcança os prédios ao longe. Isso permite criar efeito de leitura circular. Dessa maneira, o leitor não apenas acompanha o percurso da protagonista, mas também fica preso com ela na sua indecisão. A história mostra a angústia de alguém que busca escapar de uma vida indesejável, mas é incapaz de se comprometer com a decisão entre a vida e a morte, a identidade ou a alteridade. Ao longo da narrativa são apresentados diferentes motivos para isso, como a necessidade de um parceiro (para que seja possível ter uma família) e o questionamento à ideia de querer uma família como algo antiquado (ou seja, o desejo que não parte necessariamente da personagem, mas dos valores normativos de uma sociedade conservadora). Até mesmo

o flerte com o suicídio se mostra apenas como possibilidade por conta da falta de convicção para escolher a morte (“Deixe que neve...”).

O leitor de quadrinhos é espectador e colaborador da história: não apenas ele acompanha o desenrolar dos eventos, mas é também aquele que une os fragmentos narrativos, dando-lhes coerência. A leitura convencional de quadrinhos é normalmente apresentada em uma estrutura que indica o começo, o meio e o fim da narrativa. Ao construir a história sobre suportes não-convencionais, Chris Ware traz propostas de leituras alternativas: o leitor, assim como a protagonista, encontra-se preso dentro desse texto. Verbal e plasticamente, Ware mostra a angústia no quadrinho, a sensação de estar suspenso em um tempo e em um espaço sem uma indicação clara de como libertar-se disso. Tal construção também acaba se relacionando com a própria experiência de leitura: o leitor é aquele com o poder de começar, terminar ou continuar a história quando quiser. A personagem se mostra incapaz de escolher como prosseguir, ficando nas mãos do leitor a responsabilidade de perpetuar o ciclo ou interrompê-lo, buscando os outros quadrinhos na caixa e dando continuidade à história da personagem.

### Referências bibliográficas

EISNER, Will (2013). *Narrativas gráficas: princípios e prática da lenda dos quadrinhos*. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir.

FLOCH, Jean-Marie (1985). *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit - Pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hâdes-Benjamins.

GRAVETT, Paul (2014). *Comics Art*. New Haven: Yale University Press.

McCLOUD, Scott (2005). *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books.

PIETROFORTE, Antonio Vicente S. (2004) *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.

SCHNEIDER, Greice (2016). *What happens when nothing happens*

– *Boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven: Leuven University Press.

VARNUM, Robin, GIBBONS, Christina T. (org.) (2001). *The Language of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.

WARE, Chris (2012). *Building Stories*. Nova York: Pantheon Books.

WARE, Chris. *Chris Ware, the art of comics no. 2*. The Paris Review, Nova York, nº 210, 2014. Entrevista concedida a Jeet Heer. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/6329/chris-ware-the-art-of-comics-no-2-chris-ware>>. Acesso em 2017-02-01.

# O ETHOS DE HORROR NA OBRA DA BANDA BLACK SABBATH

Maria Vitória Siviero

## O rock no Reino Unido

Das jovens *skiffle bands* com instrumentos improvisados ao estrelato do *heavy metal*, a história do rock britânico percorreu um longo e diversificado caminho que se estendeu por toda a segunda metade do século XX. O *skiffle*, um embrião do gênero, foi estilo popular entre os jovens da década de cinquenta; um tipo de *folk* com influências do jazz e do *country blues*. Com ritmos rápidos e melodias simples, os músicos tocavam usando instrumentos improvisados, como tábuas de lavar roupa (*washboard*), *kazoo*, pente e mangueira d'água (*washtub*) (Jacques, 2009:428).

Poucos anos antes, nos Estados Unidos, o *rhythm and blues*, um ritmo essencialmente afro-americano se impunha como a expressão musical da década de quarenta. Tratava-se de *blues* mais acelerado, originário da música das lavouras no sul do país. Fundia a tradicional música africana, preservada desde antes de 1865 por escravos negros da África do Sul, com a música folclórica inglesa e francesa. Os *riffs* – efeito de repetição com os instrumentos e cantores dialogando

– surgiram com clara influência da música ritual e aos poucos incorporaram os metais e a guitarra.

O surgimento do rádio e da indústria fonográfica fazia repercutir a diversidade de gêneros musicais das comunidades rurais do sul, cujo único meio de expressão era a música. O rádio também popularizou ritmos americanos como o *country*, que refletia o inconsciente coletivo e o cotidiano das comunidades de agricultores com histórias de religião, sexo, morte e esoterismo agrário.

A década de quarenta americana também foi marcada pela migração do campo para os centros urbanos do norte, fazendo com que os ritmos, anteriormente rurais e solitários, repercutissem nas cidades do país. Depois de quase dez anos, os estilos dançantes das comunidades negras, como o *boogie-woogie* e o *rhythm and blues* começaram a atrair o público branco. Produções musicais de cantores e compositores da comunidade afro-americana prepararam um terreno sólido para os músicos brancos, que se inspiravam nos primeiros. Jovens como Elvis Presley, Jerry Lee e Johnny Cash figuraram ao lado de Chuck Berry e Little Richards, cantando e compondo os ritmos afro-americanos, com a diferença de que os músicos brancos podiam se apresentar com menos restrições. Aos poucos as duas comunidades aprenderam a se conhecer e se apreciar, abrindo o caminho para a revolução do *rock'n roll*. O desenvolvimento da eletricidade possibilitou a amplificação dos instrumentos e, com isso, surgiram as primeiras experiências com o gerador de tonalidade e sistemas de amplificação.

A revolução cultural dos EUA na década de cinquenta se expandiu e se renovou no rock do Reino Unido durante a década seguinte. Diferentemente dos Estados Unidos, a cena do rock britânico se desenvolveu sem as barreiras raciais que apartavam o *rhythm and blues* sob o humilhante designativo “gravações de raça”. Grupos como os Beatles, os Rolling Stones e outros da chamada “invasão inglesa”, receberam influências dos mais variados ritmos, como *rhythm and blues*, o *ska* jamaicano, o crooning, o *folk*, o calypso, o *doo-wop* e a *surf music* (Henderson e Stacy, 2014: 53).

Inicialmente, o rock inglês dos anos cinquenta repetia o padrão da música dançante nos Estados Unidos. Perto do final da década,

se tornou mais rebelde, vociferando contra as guerras, a sociedade de consumo e a repressão sexual. O movimento hippie, intimamente ligado ao rock, era um comportamento alternativo contra o forte aparato cultural repressor de diversos países. Com a revolução comportamental sacudindo o Ocidente, as bandas de rock começaram a explorar estilos mais psicodélicos que faziam referência à cultura das drogas e das experiências com alucinógenos. O rock progressivo mesclava rock com a música clássica, realçando a apreciação técnica dos instrumentos. Os temas das letras em geral eram sonhos e ficção, pregando o amor e a paz, enquanto a guerra no Oriente Médio afundava a Europa em uma crise financeira (Silva et al., 2015: 476).

Ainda na década de 1960, o movimento punk surgia entre os jovens dos antigos bairros operários, nutrindo um valor difuso em relação à cultura urbana burguesa, da qual se sentiam excluídos. Os punks eram identificados pela postura de autoafirmação agressiva, fruto da sensação de exclusão, além de uma indumentária específica, como as pesadas botas e o cabelo raspado ou espetado. As roupas e os bens de consumo eram fabricadas pelos próprios punks reciclando produtos advindos do mercado de consumo em uma tentativa de abster-se dele.

Os primeiros traços do punk rock foram desenhados por bandas como Velvet Underground e Television, até que na década de sessenta nascessem grupos como Sex Pistols. Se a geração de músicos da década anterior pregava o amor, o punk rock se voltou contra o rock progressivo, contra os pop-stars e o movimento hippie, pregando não mais o amor, mas o ódio ao sistema, ao fascismo, à burguesia e aos preconceitos de uma sociedade hipócrita (Silva et al, 2015: 475-7).

Enquanto a cena do rock se dividiu entre hippies e punks, outras bandas procuravam novos meios de se expressar na cena musical. Antes mesmo do início da década de setenta, as guitarras graves e o timbre saturado e distorcido dos amplificadores dava origem ao ritmo conhecido como *heavy metal*. O baixo e a bateria produziam um som massivo, que, em intercâmbio com a guitarra, se tornou característica essencial do estilo.

O *heavy metal* explora as tonalidades menores, dando às músicas um ar sombrio. Os concertos se tornaram mais extravagantes com

performances ousadas, mantendo interação constante com a plateia. O volume excessivo também figura como característica impactante para o estilo. Bandas como Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath atraíram grande público e abriram terreno para uma série de bandas como Judas Priest, Motörhead, Metallica, Iron Maiden, dentre outras, se inspirassem neles.

A banda Black Sabbath foi uma das primeiras a introduzir ao *heavy metal* as temáticas satanistas, ocultismo, terror psicológico e assuntos soturnos em geral. A banda foi formada em 1968 pelo guitarrista e principal compositor Tony Iommi o baixista Geezer Butler, o baterista Bill Ward e o vocalista Ozzy Osbourne. A formação original, porém, passou por diversas mudanças e Iommi foi o único que se manteve presente em todas as fases.

O Black Sabbath originalmente era uma banda de *blues rock* chamada Earth, que tocava covers de outras bandas de *blues* e rock psicodélico, assim como a maioria dos grupos musicais dos anos sessenta. Tal como era comum nesses grupos, as suas maiores influências também foram o *soul* e o *rhythm and blues* norte-americano. Perto do final da década de sessenta, a banda passou a incorporar “tons obscuros” e sons cada vez mais fortes em suas canções até chegar à fórmula pela qual se tornou mundialmente conhecida.

Logo no início da carreira do grupo, Iommi percebeu que a voz de Ozzy Osbourne não combinava com o *blues rock* convencional do período e foram necessárias diversas adaptações, como afinar a guitarra um tom abaixo do tradicional durante seus primeiros experimentos; com isso a banda dá origem a uma prática conhecida por grupos de *heavy metal* como “limitação”. Os jovens tentaram se afastar das músicas comerciais e de tudo aquilo que parecesse óbvio para agradar o público. Percebeu-se, porém, que os próprios membros tinham preferências musicais muito divergentes, sendo o único ponto coincidente o apreço pela ficção científica e pelos filmes de terror.

Os jovens membros do Black Sabbath eram filhos dos bairros pobres e do intransigente e estéril ensino do pós-guerra, marcado pelo conservadorismo, pela obediência e pela submissão aos mais velhos e mais poderosos. Iniciaram sua carreira apresentando covers em bares e casamentos. A banda mudou de nome diversas ve-

zes, mas a transição de Earth para Black Sabbath veio acompanhada por uma mudança de som graças a criação do riff distorcido de Tony Iommi. A princípio se tratava de uma tentativa de emular a obra do compositor Holst, porém, o esqueleto final revelou a beleza daquilo que os jovens ocultistas conheciam como trítono ou *diabolus in musica* (Wall, 2014: 45-6).

O som do Diabo consiste em tocar simultaneamente duas notas que possuem três tons de distância entre si provocando um efeito de tensão que, quando não está acompanhado por um acorde de repouso, é capaz de angustiar o ouvinte que espera pela resolução do trítono. Tal efeito proporciona uma das mais complexas dissonâncias na música ocidental. Durante a Idade Média, havia a crença de que a perfeição de Deus se traduz em acordes harmônicos, um acorde sem resolução foi tão perturbador para a Igreja Católica que acabou sendo proibido.

O trítono também aparece no 1º movimento da 5ª sinfonia de Beethoven e foi popularizado pelo *heavy metal* após o lançamento do primeiro álbum do Black Sabbath. O álbum continha a música “Black Sabbath”, composta quase inteiramente por trítonos (Sanra; Venerotti, 2015: 83-6). Outras canções como “War Pigs”, também carregavam o mesmo tom sombrio e, embora a banda aborde uma temática antiguerria, é diferente da festividade hippie que se reflete em outras obras do período; a letra sombria e os *riffs* de Iommi lhe garantiam atmosfera soturna. O primeiro álbum da banda revela a proposta macabra na qual investiriam.

O nome Black Sabbath foi tirado de um filme de Mario Bava, do ano de 1963, também conhecido como *I Tre volti della paura* (no Brasil: As três máscaras do terror). Na época, Geezer estudava magia negra e ocultismo, frequentando grupos de estudo que distribuíam literatura e revistas *underground*. Segundo ele próprio, os temas ocultistas e espiritualistas eram intrigantes para os jovens do período, dada a educação católica e autoritária.

A guerra do Vietnã se desenrolava e o movimento hippie se voltava para aspectos religiosos do Oriente; os jovens, vindos de uma educação conservadora e estritamente cristã, estavam interessados em todo o tipo de misticismo e ocultismo, de religiões tradicionais, majorita-

riamente mal compreendidas, aos trabalhos de Aleister Crowley. Tais temas reverberaram na música do período, conforme se pode observar, por exemplo, na aparição de Crowley na capa do álbum *Sgt. Pepper*, dos Beatles, e na canção dedicada ao ocultista, “Mr. Crowley”, de autoria do próprio Ozzy Osbourne, em sua posterior carreira solo.

Ainda que essas mesmas temáticas pudessem ser observadas na obra de outras bandas, o Black Sabbath tornou-se um dos precursores do estilo pela sua insistência na proposta. Mesmo os demais grupos como Deep Purple e Led Zeppelin traziam um som mais próximo de estilos como o *folk* e o *blues*, enquanto o Black Sabbath seguiu com um som “pesado” e massivo, apelando constantemente para os temas ocultistas, a magia negra, a adoração a demônios e o terror psicológico.

Ao se tratar de rock de horror, é memorável também o nome de Ronnie James Dio, que substituiu temporariamente o vocal de Ozzy Osbourne no Black Sabbath. Dio é lembrado pela temática igualmente inspirada no oculto e pelas referências explícitas a demônios. Ele também é o responsável por ter introduzido a mão chifrada como símbolo do rock. A princípio não se tratava de um “gesto satanista”, como foi popularmente acusado, mas de um símbolo folclórico italiano para afastar mau-olhado<sup>1</sup>.

Durante as décadas de setenta e oitenta, os palcos do rock estavam assombrados por figurinos góticos e uma diversidade de elementos performáticos que se baseavam nos filmes de horror do período, como guilhotinas, sangue cênico, bonecos de vodu, tal como eram as performances de Alice Cooper. Além de Cooper, outros artistas como Peter Dinklage, Marilyn Manson, Kiss, King Diamond e Bruce Dickinson também foram responsáveis por propagar semelhante estilo e assim como o Black Sabbath, a maioria deles tinha o músico Arthur Brown como inspiração inicial. Brown era conhecido por sua performance de palco extravagante, que incluía adereços inusitados, como um capacete que pegava fogo durante os shows, além de outros objetos igualmente perigosos, por vezes causando acidentes.

---

1. Documentário: Metal: a headbanger's journey – 00:38:10

Além de seu maior sucesso comercial, “Fire”, Brown passou a maior parte de sua carreira investindo no rock progressivo, mas tornou-se conhecido por suas performances teatrais. Ele também é lembrado pela maquiagem exagerada, cujos olhos pintados de preto certamente inspiraram os olhos negros de diversos rockeiros que o sucederam, como Osbourne, Alice Cooper, King Diamond, a banda KISS, dentre outros.

Diferentemente de Brown, que é lembrado pelos concertos repletos de teatralidade e pelas performances perigosas, o Black Sabbath é lembrado pelo *ethos* de horror que diz respeito não apenas às canções ou à performance de palco, mas aos diferentes aspectos da banda no geral.

Na biografia do grupo, o baixista Geezer Butler narra como teria recebido uma visita do próprio Diabo em seu quarto mal assombrado. A partir deste evento, Butler passou a usar crucifixos para se proteger. Em uma turnê solo, o vocalista Ozzy Osbourne, julgando se tratar de artefato de brinquedo, mordeu e arrancou a cabeça de um morcego atirado ao palco por um fã. A turnê foi interrompida pela necessidade de tratamento médico intenso e gerou uma série de problemas envolvendo jornais sensacionalistas e protetores dos animais. Dentre os demais aspectos, tais narrativas contribuíram para criar o *éthos* sombrio e intimidador em torno da banda e seus integrantes.

Antes do final da década de setenta, a banda ganhou feições inspiradas pela atmosfera dos filmes de horror, de onde teriam recolhido o próprio nome Black Sabbath. O grupo passou a imprimir incisivamente uma configuração alusiva ao macabro e ao demoníaco não apenas nas letras das canções e nas capas de álbum, como também nas performances de palco e nos clipes musicais.

Assim como Alice Cooper e outros grupos do mesmo período, o Black Sabbath inspirou-se na linguagem do cinema e em temas aterrorizantes, traduzidos do imaginário popular para as telas. Das letras das canções às performances de palco, tudo passou a ser produzido com base nas imagens culturalmente associadas a um universo macabro e aterrorizante, disseminadas pelas produções cinematográficas ao longo dos anos sessenta e setenta.

## O horror

O cinema de horror, em que tais bandas se inspiravam, possui um formato particular, a partir do qual todos os componentes da filmagem, tais como, roteiro, trilha sonora, enquadramento, iluminação, dentre outros, são planejados para provocar medo no espectador. A fim de que o público se sinta atormentado, a narrativa de horror o provoca com temas que culturalmente promovem inquietação.

A exploração do sobrenatural no cinema tem sua origem datada no século XIX, mas o impulso pelo macabro e pelo desconhecido, bem como a origem das narrativas sobrenaturais é tão antiga quanto a linguagem e o pensamento humano. Segundo H. P. Lovecraft, a popularidade do gênero se dá pela lida com a emoção mais forte e mais antiga do ser humano: o medo do desconhecido (Lovecraft, 1987: 1).

Em seu livro *Horror Sobrenatural na Literatura* (1987), o terror aparece como ingrediente mais remoto de todos os povos. A herança do folclore e da magia negra havia sido difundida especialmente na obscuridade fantasiosa da Idade Média, quando havia a crença cega em todas as formas de sobrenatural – das doutrinas do cristianismo às mais monstruosas perversões da magia negra – fazendo germinar, na tradição oral, bruxas, vampiros, lobisomens e duendes. A produção de uma série de tratados de feitiçaria e demonologia contribuíram para incitar a fantasia popular.

Grande parte desses personagens e narrativas ecoou até a arte da atualidade. Lendas e mitos sombrios que ainda persistem, mais ou menos adequados ao mundo contemporâneo, pertencem, na verdade, às mais remotas tradições orais. Os velhos mitos nórdicos, repletos de monstruosidade; o *Livro das Maravilhas* – uma compilação de histórias fantásticas feita pelo grego Flegon (século II) –; a atmosfera macabra produzida por Dante Alighieri (1265 d.C. - 1321 d.C); as bruxas de *Macbeth* (tragédia escrita entre 1603 e 1607); e o fantasma de *Hamlet* (escrita entre 1599 e 1601), são exemplos em que é possível perceber a forte atração que o oculto, o demoníaco e o misterioso pós-morte exercem no espírito humano.

O romance gótico, na Inglaterra do século XVII, foi responsável por popularizar cenários medievais como os castelos, igrejas, cemi-

térios, florestas e ruínas, com seus fantasmas, demônios, espectros e monstros. Assim como chegou à literatura formal, a temática de horror foi traduzida para as telas após o surgimento da cinematografia, na virada do século XIX para o século XX.

O filme *O Castelo do Demônio* (1896), do diretor francês George Melies foi responsável por inaugurar o gênero de horror no cinema. Em seguida, vieram os clássicos do cinema expressionista, *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene e *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, cuja atmosfera sobrenatural e fotografia gótica influenciariam todo o cinema de horror produzido em seguida.

A partir da década de trinta, o cinema de horror se baseava nas histórias e lendas sobre lobisomens, múmias, vampiros, zumbis, cientistas loucos etc., como *Frankenstein* (1931), adaptação da obra de Mary Shelley. Nos anos cinquenta, o cinema de horror havia se tornado extremamente popular, conquistando o público adolescente com criaturas grotescas e experimentos atômicos. Na década seguinte, influenciados por novas ideias, vêm os hoje clássicos do cinema *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George Romero, *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, e *Pássaros* (1963), dirigido por Alfred Hitchcock. Esses filmes foram de grande influência para o cinema de horror da década seguinte, marcada por histórias sobre alienígenas e possessão demoníaca.

Grande parte do cinema macabro – à exceção do terror psicológico – traz uma série de elementos comuns por meio dos quais o espectador é facilmente pungido, experimentando o medo. Ao brincar com cores e sons, o filme de horror faz do cinema um ambiente seguro para que o espectador seja interpelado por emoções intensas, enfrentando o pavor e o risco, mas termine o filme ileso. Efeitos provocados pela trilha sonora, iluminação, figurino e maquiagem, tem por base significados culturalmente construídos como assustadores e macabros.

Para as aparições de espectros, vampiros e zumbis etc., o visagismo se ampara na imagem mórbida dos cadáveres em decomposição, como nos zumbis do filme *A noite dos mortos-vivos*, ou a criatura do doutor Frankenstein, dentre outros personagens. O uso de cores escuras e ambientes soturnos com pouca iluminação, aludem ao velado e misterioso, como foi construído pelo imaginário ocidental.

O sucesso do cinema de horror também se dá pelo fato de que a crença em elementos sobrenaturais não é exclusiva do passado, mas ecoa até a contemporaneidade. Está na base cristã sobre a qual o imaginário ocidental foi construído e desdobra-se das brandas e reconfortantes alegorias religiosas às figuras macabras como demônios, feiticeiros e espectros malignos capazes de interferir na ordem social. A angústia que a humanidade enfrenta ao saber da morte, naturalmente alia-se à incerteza e ao medo. Dos antigos tormentos populares, segue ainda vivo o medo da danação, do tormento eterno, da morte e do Diabo.

Inspirado pelo sucesso do cinema, bandas como Black Sabbath se valeram de figuras extraídas desse antigo imaginário popular, como a do demônio, a da magia e a do oculto. A narrativa de terror, porém, não é baseada apenas na iminência do perigo, mas também nas dúvidas e especulações coletivas. O medo provocado pela narrativa tenebrosa serve, por exemplo, como forma de controle da população ou de um indivíduo sobre o outro. Explorando o horror e o medo, bandas como Black Sabbath também se apoiaram em objetos contemporâneos palpáveis, discorrendo sobre o terror psicológico e a loucura, como nas canções “Iron Man” ou “Paranoid”. Assumiram, ainda, uma postura contra à guerra e denunciaram a ilusão da naturalidade da ordem social.

As drogas foram outro lugar-comum para o rock do período. Tal tema assustava os segmentos mais conservadores da sociedade britânica em função de narrativas e credices popularmente difundidas a respeito, e ainda de morte de ídolos, como Janis Joplin e Jimi Hendrix, por overdose de heroína e acidentes envolvendo abuso de drogas, no final dos anos setenta. Além do aberto consumo de estimulantes e entorpecentes por grande parte dos astros do rock, o tema foi tratado explicitamente em suas obras. O álbum *Heaven and Hell*, de Black Sabbath, produzido em 1980, é um bom exemplo disso. A capa mostra três anjos fumando enquanto jogam cartas. Temas como a insanidade, os demônios e as drogas confrontavam, assustadoramente, uma sociedade crente em fantasias sobrenaturais, ultraconservadora e sexualmente reprimida.

Não apenas o conteúdo, mas também o modo de dizê-lo consolidam o discurso. Na obra de bandas de como o Black Sabbath, as temáticas aterrorizantes foram amparadas pela configuração imagética do

cinema popular. Diferentes sucessos do período como *Suspiria* (1977), dirigido por Dario Argento, *Dawn of the Dead* (1978), de George A. Romero, ou *Alien* (1979) de Ridley Scott influenciaram a música não apenas pelas temáticas macabras, mas também pelo conjunto de elementos discursivos com os quais compunham cenas e imagens aterrozantes. Alguns desses mecanismos serão elencados a seguir com uma breve análise dos componentes da obra do Black Sabbath.

### A narrativa de horror e alguns de seus recursos discursivos

Ao traduzir as referências dos filmes de horror para os shows de rock, aspectos técnicos do cinema são refletidos nas performances de palco. Pode-se encontrar alguns deles, ao observar tanto os filmes de horror, quanto as produções da banda Black Sabbath, no que diz respeito à instância da enunciação.

Sabe-se que o nível da enunciação é o lugar em que o enunciado é povoado de tempos e espaços. Os actantes da enunciação são o “eu” e o “tu”, pressupostos no enunciado. O “eu” é quem diz “eu” e aquele à quem ele se dirige é automaticamente estabelecido como “tu”. Ambos são sujeitos do discurso, pois participam da cena enunciativa. O “eu” se estabelece em um determinado tempo e espaço. O espaço do “eu” é o “aqui” e o momento em que ele toma a palavra é o “agora” (Fiorin, 2004).

A partir do “aqui” e “agora”, todos os demais espaços da narrativa se organizam (aí, lá, etc.) e instauram-se pessoas tempos e espaços por meio do mecanismo que é conhecido como debreagem. Sabe-se também, que há dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciativa. A enunciativa projeta o eu-aqui-agora da enunciação no próprio enunciado, usando a primeira ou terceira pessoa (eu/tu), bem como o espaço “aqui” e os tempos enunciativos, como o presente e o futuro do presente. A debreagem enunciativa, por sua vez, projeta no discurso a terceira pessoa “ele”; vale-se de tempos verbais que se diferenciam do presente, como o pretérito perfeito, por exemplo, e projeta o enunciado em um espaço alhures (Fiorin, 2004).

Na enunciação do discurso cinematográfico, ao serem instaladas as pessoas, tempos e espaços, o enquadramento da câmera é capaz de determinar se a cena se constrói em debreagem enunciativa ou enunciativa.

Nesse quesito, o cinema de horror se vale de certos recursos persuasivos, a fim de que o enunciatário se engaje facilmente na narrativa.

Dos recursos técnicos mais comuns, tem-se o constante enquadramento em primeira pessoa. Em vez de mostrar o sujeito da narrativa em ação, estabelecendo a cena por meio da debreagem enunciativa (ele-lá), o quadro mostra a ação pelo ponto de vista do sujeito. Assim, a câmera faz as vezes do olho do personagem e ao mesmo tempo do olho do espectador, trazendo a cena para a primeira pessoa (eu-aqui-agora). Por meio da debreagem enunciativa, o espectador contempla a cena do mesmo ângulo que o sujeito actante.

Para o cinema de horror, esse recurso se torna tão potente que é capaz de isentar a película da necessidade de uma narrativa complexa ou intrincada, pois o enunciatário adere facilmente ao discurso, uma vez que é colocado em relação direta com o horror. Ao se tornar partícipe, é engajado facilmente pela narrativa. Tal efeito já foi muito explorado pelo cinema de horror até evoluir para as gravações com câmera de mão, tal como foi popularizado pela produção *The Blair Witch Project* (1999). Nesse filme, toda a narrativa é apresentada em primeira pessoa pela perspectiva do próprio sujeito protagonista, por meio da debreagem enunciativa. Os personagens são os que fazem a filmagem e o público a contempla por intermédio de câmera caseira.



Fig. 1: cena do filme *The Blair Witch Project*, 1999, filmada com câmera de mão

Como exemplo, pode-se observar algumas cenas do filme que deu nome à banda de *heavy metal*, Black Sabbath, também conhecido como *As Três Máscaras do Terror*. Trata-se de filme dividido em três narrativas curtas e ricas em detalhes tenebrosos. Na narrativa *A Gota D'água*, por exemplo, o sujeito protagonista é uma jovem enfermeira, assombrada pelo espectro macabro da médium, de quem teria roubado um anel. O filme recorre à debreagem enunciativa no momento em que há confronto entre a jovem e o fantasma. Quando o fantasma aparece, o enquadramento da câmera imediatamente troca para o ponto de vista da protagonista. Assim, o ponto de vista do sujeito actante se torna, automaticamente, o ponto de vista do enunciatário.



Fig. 2: Cena da narrativa *A Gota D'Água*

Como dito anteriormente, não apenas aos temas e às figuras, mas também no que diz respeito às questões técnicas e discursivas, as produções artísticas do Black Sabbath, como também de outros grupos que seguem por semelhante estilo, recorrem a mecanismos discursivos análogos aos dos filmes de horror.

No que se refere à performance de palco, diferentes bandas desenvolvem essa prática sob critérios muito distintos que contribuem para a dada enunciação, cada qual à sua maneira. Ao observar diversos concertos musicais, vê-se que as performances de palco optam pela

debreagem enunciativa ou pela enunciva, a depender daquilo que é proposto em cada concerto.

Pode-se comparar as performances do Black Sabbath com os concertos da banda experimental alemã, Kraftwerk, por exemplo. Para o Kraftwerk, bem como para os antigos músicos de rhythm and blues, ou para os quartetos de jazz, dentre outros exemplos, as performances se desenvolvem a partir da relação entre o músico e a interpretação da canção. Ou seja, entre o sujeito e a ação narrativa. O espetáculo acontece em espaço apartado do público e do espectador, que, por sua vez, contempla o concerto em outro tempo e espaço, não mantém contato direto com os artistas. O espectador assiste à performance, mas não é incluído nela. Nesse caso, o enunciatário está pressuposto pelo discurso, mas não dentro dele. Trata-se aqui, da opção pela debreagem enunciva, que distancia o enunciatário do enunciado.

Procedendo por um mecanismo oposto, as performances do *heavy metal*, dentre as quais as performances do Black Sabbath, incluem o enunciatário no discurso optando pela debreagem enunciativa. Ozzy Osbourne, à frente do palco, canta diretamente para a plateia, anda de um lado para o outro se relacionando com seu público e os provoca com palmas, caretas, perguntas, atira-lhes jatos de espuma e ajoelha-se diante deles para reverenciá-los.

Ainda podem ser citadas como exemplo de debreagem enunciativa, as ações pontuais do vocalista durante os concertos. Em uma apresentação solo de Ozzy Osbourne, na cidade de San Diego, em 1992, ele despejou baldes d'água em seus espectadores e em seguida em si próprio<sup>2</sup>, irmanando-se com seu público. Novamente com o Black Sabbath, no ano de 2016, em Chicago, ele tenta enganar o público fingindo que lhe despejará água durante o show<sup>3</sup>. Em uma apresentação mais antiga da banda, no ano de 1974, Ozzy tira o figurino e o joga para a plateia enquanto canta<sup>4</sup>.

À frente do palco, Ozzy Osbourne estabelece com seus espectadores uma relação tão direta que já chegou a resultar em incidentes

---

2. <https://www.youtube.com/watch?v=8d6AgoFStFQ>

3. [https://www.youtube.com/watch?v=WPpgGmW\\_pl4](https://www.youtube.com/watch?v=WPpgGmW_pl4)

4. <https://www.youtube.com/watch?v=U39EiI-NR4I>

## *O ethos de horror na obra da banda Black Sabbath*

tais como o vocalista mordendo a cabeça de um morcego entregue a ele por um fã. Tal recurso, conhecido pelas artes da cena como “quebra da quarta parede” visa aproximar a enunciação do enunciário. Esse enunciário, por sua vez, se engaja facilmente, pois vê a si próprio como sujeito da enunciação.



*Fig. 3: Ozzy Osbourne em performance de palco em 1975*



*Fig. 4: Ozzy Osbourne interagindo com o público*

O uso da debreagem enunciativa também é recorrente nas letras das canções. O recurso aproxima o enunciatário do discurso e ele se engaja, pois se identifica com o éthos do enunciador. A canção “Sabbath Bloody Sabbath” é um bom exemplo de como o terror pode dialogar diretamente com o enunciatário.

*You see right through distorted eyes  
You know you have to learn  
The execution of your mind  
You really have to turn  
The race is run, the book is read  
The end begins to show  
The truth is out, the lies are old  
But you don't want to know*

*Nobody will ever let you know  
When you ask the reasons why  
They just tell you that you're on your own  
Fill your head all full of lies*

*The people who have crippled you  
You want to see them burn  
The gates of life have closed on you  
And there's just no return  
You're wishing that the hands of doom  
Would take your mind away  
And you don't care if you don't see  
Again the light of day*

*Nobody will ever let you know  
When you ask the reasons why  
They just tell you that you're on your own  
Fill your head all full of lies  
You bastards!*

*Where can you run to?*

O ethos de horror na obra da banda Black Sabbath

*What more can you do?  
No more tomorrow  
Life is killing you  
Dreams turn to nightmares  
Heaven turns to Hell  
Burns out confusion  
Nothing more to tell, yeah!*

*Everything around you  
What's it coming to?  
God knows as your dog knows  
Bog blast all of you  
Sabbath, Bloody Sabbath  
Nothing more to do  
Living just for dying  
Dying just for you, yeah!*

Como dito anteriormente, o “eu” e “tu” são actantes da enunciação. Nesse caso, “eu” está implícito no discurso, enquanto o “tu” é o sujeito actante a quem ele se dirige. Essa canção também faz opção pela debreagem enunciativa. Faz-se o uso do “você”, dirigindo-se diretamente ao enunciatário como sujeito da narrativa. O enunciatário, portanto, se vê construído no discurso enquanto sujeito.

A canção narra a trajetória de sujeito acusado de possuir “perspectiva distorcida sobre a vida”, quando ele apenas se recusa, na verdade, à perspectiva da maioria. Ao longo da primeira estrofe da música, narra-se a situação opressora à qual o sujeito actante deve submeter-se: “Você sabe que você tem que aprender/A execução da sua mente/ Você realmente tem que se transformar/A corrida acabou, o livro é lido” e afirma que, diante de tal situação, esse sujeito contempla seu próprio fim, “O fim começa a se mostrar”.

O verso seguinte “*The truth is out, the lies are old*” mostra que para esse enunciador a vida é regida por uma determinada estrutura majoritariamente aceita como verídica. Ele, por sua vez, não pode aceitá-la, já que não encontra uma explicação racional para tal funcionamento. Sem respostas para suas perguntas, o sujeito vive uma

trajetória solitária, pois vê que todos ao seu redor, cativados pelas mentiras do sistema, estão submetidos à instituição que lhes educa o pensamento à sua maneira. A solidão é revelada ao longo da segunda estrofe e também é reiterada mais tarde, durante a quinta estrofe. Ambas narram a omissão de explicações e respostas racionais. A submissão à farsa lhe é opressora e por essa razão encontra-se em disjunção com a almejada liberdade.

No nível fundamental, a canção traz /liberdade/ x /opressão/ como categorias semânticas fundamentais. Oprimido pelo sistema, o sujeito actante, almeja a liberdade. Para ele, a estrutura social consiste em uma série de velhos embustes que lhe representam a opressão. A liberdade, por sua vez, consiste em escapar dessa lavagem cerebral.

Os sujeitos, aos quais o enunciador se refere como “eles”, foram reformados pelo sistema e são incapazes de compreender a perspectiva do sujeito actante. Assim, contribuem apenas para propagação das tais “mentiras”. Para o sujeito actante, tais indivíduos são alvo de sua repulsa, pois, uma vez submetidos à lavagem cerebral, contribuem com ela. A repulsa aparece na terceira estrofe da música, quando o enunciado afirma “As pessoas que te paralisaram/Você quer vê-las queimando”.

Na terceira estrofe, discorre-se sobre o desejo de destruição, não apenas dos sujeitos antagonistas (“eles”), mas do sujeito actante em relação à sua própria existência. Não há lugar para ele na “vida”: “Os portões da vida se fecharam pra você/E simplesmente não há retorno”.

Dividido entre o desespero e a revolta contra o sistema, o sujeito percebe que não há escapatória concreta a não ser pela morte. Assim, surge uma segunda oposição fundamental: /vida/ x /morte/. Conviver em civilização, implica submissão a um embuste, no qual ele não quer e não pode crer. Estar no mundo, portanto, é opressor para esse sujeito, logo, cria-se correlação entre a categoria /vida/ e a categoria /opressão/. Sem ter para onde ir, o sujeito vê a morte como possibilidade de fuga. A categoria /morte/, portanto, aparece correlacionada à /liberdade/.

Assim como retratado pelo cinema, o horror tange a letra da

canção conotado no medo do desconhecido. O objeto desconhecido é descrito pelo enunciatário como informação omitida, na segunda estrofe, em que aparecem os versos “Ninguém nunca vai te deixar saber/Quando você pergunta as razões”, referindo-se às questões não respondidas e ignoradas. Encoberta por mentiras, portanto, encontra-se uma incógnita misteriosa. Os demais sujeitos referidos na canção recusam-se a discorrer sobre ela, optando por ignorá-la e crer no embuste.

Bem como nas demais narrativas de horror, por ser desconhecido e misterioso, esse objeto tende a provocar o temor. Por meio da debreagem enunciativa, o enunciatário se aproxima do objeto desconhecido, ou seja, do temível. Vê-se aqui o temor ao desconhecido em relação direta com o enunciatário do discurso.

O uso da debreagem enunciativa tornou-se característica geral da obra do Black Sabbath, em grande parte por conta das ações desenvolvidas por Ozzy Osbourne e a relação criada entre o vocalista e seu público. Os álbuns lançados durante a carreira solo do cantor são majoritariamente compostos por covers do Black Sabbath, porém, com breve análise de suas capas, pode-se notar o emprego de tal recurso discursivo com maior ênfase do que nos álbuns lançados junto da banda.

Bem como as performances, as capas dos álbuns das bandas de rock também optam pela debreagem enunciativa ou enuncia, através das quais, a enunciação se desenvolve de diferentes maneiras. Com uma comparação rápida entre a composição das capas de alguns álbuns de Ozzy Osbourne e as capas compostas para os álbuns da banda de rock alemã Kraftwerk, é possível identificar a opção por uma ou por outra, de acordo com a proposição discursiva do álbum.



Fig. 5: Álbum de Ozzy Osbourne, *Blizzard of Ozz*, 1981



Fig. 6: Álbum de Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, 1978

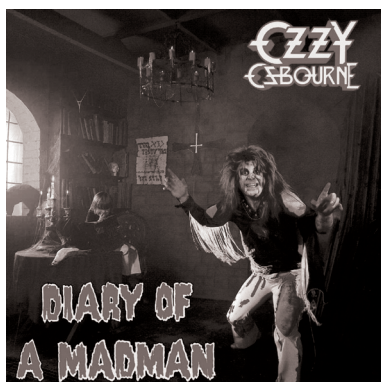


Fig. 7: Álbum de Ozzy Osbourne, *Diary of a Madman*, 1977



Fig. 8: Álbum cover de Kraftwerk, *Trans Europa Express*, 1977

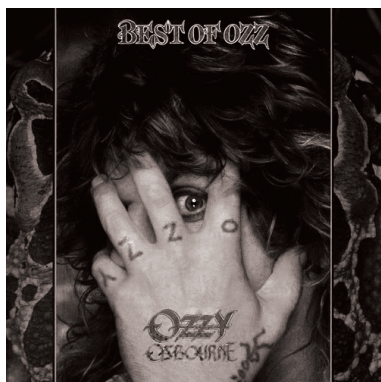


Fig. 9: Álbum de Ozzy Osbourne, *Best of Ozz*, 1989



Fig. 10: Álbum de Kraftwerk, *Electric Café*, 1986

## O ethos de horror na obra da banda Black Sabbath

No caso da banda Kraftwerk, as capas dos álbuns são desenvolvidas com uma proposta semelhante à das performances de palco da banda. Como nas performances, as capas trazem um sujeito em relação com ação narrativa, pressupõem o enunciatário, mas não o incluem no discurso. Os membros da banda aparecem olhando para diferentes lados, mas seus olhares não se relacionam diretamente com o enunciatário. Em *Electric Café*, de 1986, a banda chega ser transformada em robôs inexpressivos.

Diferentemente das escolhas discursivas do Kraftwerk e de outras bandas de rock, a composição das capas de Ozzy Osbourne, ou as capas de seus trabalhos lançados com a banda Blizzard of Ozz, opta pela debreagem enunciativa, propondo a inclusão do enunciatário como sujeito do discurso. Grande parte destas capas traz a fotografia do cantor em diálogo direto com seu espectador, tal como o enquadramento fotográfico utilizado pelos filmes de horror. Ao olhar diretamente para a câmera fotográfica, o cantor também olha diretamente para o público do álbum. Dessa maneira, o sujeito da enunciação, mais uma vez, procura pelo enunciatário como parte de seu discurso.

### O horror *kitsch*

Os temas e as figuras inspirados pelo cinema de horror permeiam toda a obra da banda Black Sabbath, porém, destaca-se o fato de que tal tônica não se desenvolve por uma configuração propriamente assustadora, mas por certa abordagem kitsch e estereotípica das temáticas horripilantes.

Entre as décadas de trinta e setenta popularizou-se o cinema de horror, em especial, o horror mainstream “barato”, que lucrou e ascendeu popularmente, dadas as narrativas desprezíveis, pouco profundas, e o grande investimento no espetáculo e nos efeitos visuais que provocam espanto e temor nos espectadores. Inspirados pelo sucesso de tais produções, surgiram criações cinematográficas independentes. Essas, porém, dificilmente possuíam fundos suficientes para emparelhar às películas da “moda”, capazes de criar efeitos cinematográficos, contratar atores, cenografia e ter pós-produção bem executada.

Dentre os filmes de baixo orçamento, destaca-se a popularidade do horror *trash*. Esse gênero consiste em filmes tecnicamente mal feitos – de propósito ou não –. Tais produções normalmente incluem incongruências cênicas ou de roteiro, erros técnicos, má atuação ou má produção. Caracterizado pela qualidade inferior, devido ao baixo orçamento, é comum que provoquem riso em vez de medo em seus espectadores.

Alguns filmes se tornaram memoráveis pelas más representações e emulações falhas de zumbis, espectros e lobisomens. Dentre os muitos exemplos da cinematografia de horror *trash* ou de baixo orçamento, estão filmes independentes como *The Texas Chainsaw Massacre*, dirigido por Tobe Hooper, em 1974. *Night of the Living Dead*, dirigido por George Romero, em 1968, além de *Manos: The Hands of Fate* escrito, dirigido e produzido pelo vendedor de fertilizante Hal Warren, em 1966. Além desses, há também produções como o musical britânico de horror cômico *The Rocky Horror Picture Show*, dirigido por Jim Sharman, em 1975, que dialoga diretamente com o cinema sci-fi e as produções de horror *kitsch*.

Não apenas o horror *mainstream*, como também o cinema *trash* teve uma relação estreita com o rock do final do século. A transição entre o Earth e o Black Sabbath, bem como a trajetória da banda, se desenvolveu ao longo de um período de difusão do cinema, e de grande proliferação de imagens. Como já visto anteriormente, muitos dos recursos concebidos pela cinematografia, foram reiterados pelo *heavy metal*. Além dos temas e figuras, e do uso frequente da debreagem enunciativa, é preciso mencionar o teor *trash* que permeia as obras do Black Sabbath, conferindo certo tom de zombaria aos temas que outrora eram tidos como aterrorizantes.

O aspecto *trash* e ridículo é atendido especialmente pela figura de Ozzy Osbourne, que após receber a alcunha popular de “pai do *heavy metal*” passou a abusar de elementos estereotípicos. Não apenas junto do Black Sabbath, mas especialmente em sua carreira solo, quando o cantor passou a interpretar de maneira caricaturesca figuras folclóricas macabras, como vampiros e lobisomens.

Especialmente em sua carreira solo, Ozzy Osbourne abusou da qualidade *trash* e *kitsch* em grande parte de sua obra. Pode-se obser-

var o videoclipe da canção *Bark at the Moon*, lançada em 1983. No clipe, o vocalista interpreta um cientista louco, que se transforma em lobisomem e em seguida persegue a si próprio, até que seja internado no hospício. Além da criatura folclórica, o vídeo traz diversas referências à loucura e à morte. As referências exageradas ao macabro, aparecem em forma de clichês e somadas a outros fatores, como a má interpretação dos atores, que riem durante as cenas dramáticas. Tais fatores produzem um clip de terror trash, baseado em esteriótipos e clichês dos contos de horror e do cinema. O mesmo se repete durante os concertos e capas de álbuns do cantor.

O disco *Speak of the Devil*, por exemplo, outro álbum solo de Ozzy Osbourne, lançado em 1982, é formulado com uma perspectiva trash e caricaturesca. O álbum é majoritariamente composto por covers do Black Sabbath gravados ao vivo em concerto com o mesmo título. Registrado em vídeo, o espetáculo começa com o palco escuro ao som da guitarra de Brad Gillis. Em seguida, surge a silhueta de um enorme morcego luminoso que voa sobre a plateia através das telas de vídeo. Chamas pontuais lançam faíscas ao som da bateria furiosa, enquanto o nome “Ozzy” pisca em telões de vídeo. Sob as luzes coloridas, pode-se ver um grande castelo medieval cenográfico. Diante do castelo, Ozzy entra vestindo conjunto de cores berrantes, com joelheiras e cinturão extravagante. Ele traz um crucifixo que é lançado sobre o público, pouco antes do vocalista abrir os braços debaixo do grande show de luzes coloridas, faíscas e fumaça. O que se vê, portanto, é uma série de elementos extravagantes e estereotípicos que caracterizam o apelo ao ridículo.

O mesmo horror trash também foi incorporado à capa do álbum *Speak of the Devil*. A capa leva uma fotografia de Ozzy Osbourne imitando vampiro, emoldurado pela janela de um castelo medieval, que se torna desproporcional ao seu tamanho. Além da desproporção, há pouca preocupação com a verossimilhança, uma vez que a janela é adornada pela moldura amarela com runas, não se identificando com a arquitetura de período algum.



Fig. 11: Álbum solo de Ozzy Osbourne, *Speak of the Devil*

A janela serve apenas como moldura para o cômico retrato de Ozzy Osbourne. A combinação de cores primárias vermelho, amarelo e azul da tatuagem contribuem para tornar o álbum ainda mais burlesco. Pedacos de carne sanguinolenta cai da boca do vocalista, enquanto sua má interpretação do personagem folclórico é resumida à careta exagerada e caricaturesca. Além dos dentes do vampiro, aparecem os dentes do pequeno morcego acima da janela, que, junto aos dentes do dragão na tatuagem, culminam em um exagero de dentes “ameaçadores” na mesma composição.

Elementos da Idade Média norte-europeia, como as runas, o castelo e o trono, somados ao dragão chinês tatuado no peito do vampiro, além do corte da moda em seu cabelo visivelmente mal tingido, são elementos que contribuem ainda mais para a aparente incoerência. A soma de todos estes fatores tornam a capa do álbum ainda mais caricata e agravam o ridículo.

No início da carreira da banda Black Sabbath, durante a década de setenta, seus concertos já traziam o apelo kitsch com combinações de cores contrastantes, brilho, além de diferentes estampas e tecidos metálicos, dada a influência do sucesso da ficção científica no período. Além da popularização do *sci-fi* por meio das obras de Tolkien e Asimov, quando o gênero se difundiu nas nas telas, a ficção científica gerou de gran-

des produções como *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, à comédia erótica *Barbarella* (1968), dirigido por Roger Vadim, passando pelo *sci-fi thriller*, como *Terrore nello spazio* (1965), de Mario Bava, e séries como *Star Trek*, que foi ao ar em 1966, além de outras obras.

Dessa expressão cinematográfica, a parte menos sofisticada incorporou cores contrastantes e tecidos metálicos, como forma de representar a alta tecnologia associada ao cotidiano humano. Do figurino usado por Anne Francis, no filme preto e branco *Forbidden Planet*, de 1956, à série britânica UFO, que foi ao ar no ano 1970, essa cenografia *sci-fi* revestiu-se com contrastes de cores e elementos metálicos.

Na obra do Black Sabbath, tais elementos inspirados pelo universo cenográfico dos filmes de ficção científica fundiam-se ao mundo místico e às temáticas ocultistas, produzindo uma gama de combinações singulares em concertos e clips da banda. Em 1975, em show na Long Beach Arena, na Califórnia, o grupo tocou sob enorme concha colorida, com uma cruz no centro dela. Os registros fotográficos mostram Bill Ward sem camisa, Ozzy Osbourne combinando bata hippie vermelha com botas metálicas de salto alto. Geezer Butler com as mesmas botas, além de macacão de dançarino na cor azul cintilante. Tony Iommi, por sua vez, toca guitarra de bata metálica com mangas longas de mago.



Fig. 12: Geezer Butler, Long Beach Arena, 1975



Fig. 13: Tony Iommi, Long Beach Arena 1975

Elementos do cinema sci-fi fundiam-se ao universo do terror *trash* e, sob solos musicais complexos e riffs impecáveis, criaram a atmosfera que permeou toda a obra do Black Sabbath. Da gestualidade violenta dos músicos nas performances de palco, passando pelas letras das canções e capas de álbum, ao visagismo da banda. Tudo é planejado com a finalidade de produzir o clima “aterrorizante” e ao mesmo tempo *trash*, que caracteriza o grupo. O éthos macabro foi assumido pelos próprios músicos em suas aparições públicas e performances de palco. Cabelos longos sem corte e peles a mostra revelando tatuagens de dragões e caveiras produziram visual que se chocou com o padrão tradicional da moda britânica.

Nessas performances de palco, as temáticas macabras são representadas por meio de clichês e esteriótipos burlescos e espetaculares que, unidos na mesma composição, produzem ideia de incoerência. A cada apresentação do Black Sabbath, o público é colocado diante de sequências de ações que não parecem possuir nenhuma conexão entre si. Assim, destaca-se o uso do *non sequitur* nas performances de palco protagonizadas especialmente por ações de Ozzy Osbourne. Efeito que gera ideia de desordem e aparente falta de coerência.

Para observar o efeito de desconexão entre as ações, pode-se lembrar de alguns concertos: no festival de Birmingham, no ano de 1983, a banda abre um show diurno com Osbourne vestindo máscara e indumentária que recebeu exagerada aplicação de penas. Todo o figurino se parece, na verdade, com a releitura *kitsch* de vestimenta xamânica. A roupa é rasgada violentamente e Ozzy Osbourne aparece debaixo dela, cantando “Over The Mountain”. O show segue, o tema não é, porém, retomado, assim como as ações seguintes não têm conexão com a primeira.

A influência da cinematografia na obra do Black Sabbath originou a fórmula pela qual o grupo se tornou uma das bandas mais célebres do *heavy metal*. A dada concepção, no entanto, só seria possível em um contexto de grande proliferação de imagens. Assim, pode-se concluir que o sucesso do cinema ao longo de todo o século XX, preparou solo fértil para o surgimento de tal produção musical.

A cinematografia de horror se dilui não apenas na obra do grupo Black Sabbath, como na produção solo do vocalista Ozzy Osbourne, que sempre se baseou nas canções e na fórmula de seu grupo. Assim como eles, outras bandas, incluso o grupo Dio, liderado pelo ex-vocal

do Black Sabbath, Ronnie James Dio, e o sucesso de Alice Cooper na década de setenta, que é preciso ser mencionado dentre os outros que os sucederam, tiveram influência direta do cinema de horror.

Depois que o cinema inspirou o *heavy metal* dos anos setenta e oitenta, o prestígio gerado pela fusão entre a arte cinematográfica e a música na produção das bandas tornou a inspirar o próprio cinema. Podem ser mencionados alguns filmes que se valeram de paradigmas formulados pelas bandas de rock, como a figura do roqueiro descomedido sob influência de poderes satânicos, o teor trash e debochado, a ideia de insubordinação ao sistema e as referências à subcultura das drogas.

A cinematografia que surgiu posteriormente, influenciada pelo *heavy metal* produziu obras como o musical cômico *Tenacious D in: The Pick of Destiny* (2006), filme que narra a trajetória da banda formada pelos atores e músicos Jack Black e Kyle Gass. Além de contar com a participação dos músicos Ronnie James Dio, David Grohl e Meat Loaf, o filme aborda a relação fantástica entre os poderes do Diabo e as bandas de rock. Outro exemplo é a produção *Trick or Treat* (1986) que narra a história de um adolescente metalheiro trazendo, acidentalmente, seu ídolo morto de volta do inferno. Além da relação temática, a produção também conta com a participação dos músicos Ozzy Osbourne e Gene Simmons.

A banda Black Sabbath, assim como vários grupos musicais, recebeu influência direta da indústria cinematográfica e, como foi visto, tais bandas também exerceram influência posterior sobre o cinema. Diferentemente dos grupos *heavy metal*, ao filme de horror foi atribuído caráter “fantasioso”, sendo consumido satisfatoriamente por grande parte da população como entretenimento comum. O cinema de horror, no entanto, encontrou menos problemas em sua livre associação a figuras como Satã, morte, ou menções à insanidade, do que o rock do mesmo período.

Embora o rock tenha sido profundamente influenciado pela indústria cinematográfica, diferentemente do cinema, sofreu inúmeras tentativas de censura, sendo acusado publicamente de perverter a juventude e até mesmo de compactuar com o próprio Diabo. Propositamente ou não, as bandas decidiram levar a polêmica adiante, adotando definitivamente visual e atitudes que se chocavam com os padrões culturais da sociedade conservadora.

Em meados dos anos oitenta, havia guerra contra o rock, sendo um

dos episódios mais emblemáticos a tentativa da PMRC, organização formada por esposas de influentes políticos de Washington, de censurar o gênero musical nos EUA. A organização chegou a apontar a dissolução da família tradicional como um dos motivos pelos quais crianças e adolescentes estariam se “desencaminhando para o rock”. A prepotente ideia de censura se baseava na inépcia das senhoras, membros da organização, em interpretar uma lista de canções. Os músicos Frank Zappa, John Denver e Dee Snider, chegaram a depor contra a arbitrária tentativa da PMRC em censurar o gênero musical no seu país de origem.

O rock, ao lado dos movimentos culturais do período, conclamou a rebeldia contra o sistema vigente, atacando sua estrutura, o que incluiu, logicamente, a religião em vigor. Pregou o gozo pelos prazeres terrenos, em sentido contrário à pregação das igrejas cristãs. A construção discursiva de éthos demoníaco e transgressivo foi ato de rebeldia contra o controle cultural hegemônico exercido por certas estruturas dogmáticas. O estilo invocou à transgressão cultural em diferentes níveis, popularizando das vestimentas excêntricas, incluindo o incômodo causado pelos cabelos longos, que aludem à bissexualidade e ao mundo pagão, à própria abordagem *trash* de temas que comumente causariam temor à moralidade religiosa. Todos esses elementos se tornaram assustadores à repressão cultural e intelectual do período.

No ocidente cristão, grande parte da intolerância ao novo gênero de música surge em virtude do fundamentalismo de grupos religiosos pedantes e pais desprovidos de erudição. Em função da presença de elementos *trash* e de horror, o engenho de *riffs* bem executados e inovações cênicas foram menosprezados pelo critério moral de conteúdos estranhos ao decoro padrão normalizado. Desse modo, a depreciação do gênero é resultado da limitação de críticas moralizantes incapazes de reconhecer não apenas o processo de composição musical, como também defasadas de conhecimentos prévios que possibilitassem a compreensão daquilo que tange as temáticas do rock, do *heavy metal* e dos movimentos culturais em torno dos novos gêneros de música. Pela ausência de precisão científica e análise racional dos objetos em questão, essa linguagem, como produto menosprezado da pós-modernidade, é tão vítima do descaso e da mistificação quanto as velhas figuras de suas canções.

O rock de horror e o metal trata de figuras relacionadas à morte,

à insanidade, ao ocultismo e ao satanismo, objetos mistificados pela cultura popular que se multiplicam ao sabor do imaginário de sujeitos diversos em diferentes épocas. Do mesmo modo, modifica-se a forma de lidar com tais temas e, para que seja possível analisá-los em sua aplicação ao gênero musical, é necessário levantamento mínimo de seus processos históricos de seu surgimento e de proliferação. Da mesma maneira, é necessária a observação do contexto sociocultural do qual as bandas de rock emergiram. Assim, através da análise dos temas e figuras macabros e sua contextualização, origina-se a possibilidade conhecer e elucidar seus destinos e significados como componente do rock, importante produto cultural da pós-modernidade.

#### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2012), *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes
- DA SILVA, et al., (2015), *Enciclopédia das Guerras e Revoluções*, Volume III. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda.
- FIORIN, José Luiz. *O pathos do enunciário*. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 69-78, jul./dez. 2004
- HENDERSON e STACEY, (2013), *Encyclopedia of Music in the 20th, London*: Century, Brown Partworks and Limited
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1987), *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A.
- MAZZOLENI, Florent (2012), *As raízes do rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional
- WALL, Mick (2014). *Black Sabbath: A biografia*. São Paulo: Editora Globo S. A.

#### Referências em outras mídias

- DUNN, Sam; MCFAYDEN, Scott (2005). *Metal: a headbanger's journey*. 98 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7q1W0OD0uE>>. Último acesso em 06/08/2018.



# O SEMISSIMBOLISMO NAS PERMUTAS DE *A PERMUTA DOS SANTOS*

Silvio Moreira

## Apresentação

Este trabalho pretende demonstrar a unidade semissimbólica na canção “A Permuta dos Santos”, de Edu Lobo e Chico Buarque. Ela foi gravada pelo primeiro no álbum *Dança da Meia-Lua*, de 1988 e, pelo segundo, no álbum Chico Buarque, de 1989. Seu semissimbolismo se verifica pela oposição entre as categorias de horizontalidade e verticalidade, e o modo como estas são “permutadas” em suas expectativas tanto no plano do conteúdo narrativo da canção quanto no plano da expressão e da forma musical. As ferramentas relativas à análise musical<sup>1</sup> foram emprestadas da pesquisa de William E. Caplin, e os fundamentos da forma musical são considerados a partir do trabalho de Arnold Schoenberg, enquanto os modelos de aplicação semiótica, da pesquisa de Antonio Pietroforte. Por esse trabalho

---

1. Entende-se por análise musical uma disciplina própria da formação musical e da pesquisa, desde o conservatório até a pós-graduação. Trata-se de uma disciplina tradicional já há alguns séculos do curso de música. Para maiores informações, veja Maitland, 1904, p. 81; Caplin, 1998, p. 4 – 13.

se encontrar em um livro de ciência dos discursos, uma introdução sobre análise e forma musical é necessária, ainda que de maneira sumária, antes de que a análise aplicada tenha início.

### Requisitos e necessidades da forma musical

Para a análise musical da faixa-título do disco Chico Buarque “A Permuta dos Santos”, serão utilizadas inicialmente as ferramentas elaboradas por Willian E. Caplin em *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998). Apesar de pertencer “A Permuta dos Santos” ao âmbito da música popular e o trabalho de Caplin objetivar as formas clássicas, sua orientação schoenberguiana permite compreender fins mais abrangentes. A partir da pesquisa sobre a forma musical de Arnold Schoenberg, que foi continuada por seu aluno Erwin Ratz, Caplin amplia ainda mais os conceitos e o número de funções desse programa de análise, esforçando-se, assim, “para realizar ideais implícitos nos escritos de Schoenberg e Ratz, formulando uma teoria abrangente das funções formais” (Caplin, 1998: 3).

Ainda que Caplin alcance grande precisão a partir da elaboração de suas ferramentas, orientações gerais e formulações de princípio serão necessárias em momentos que os dados colhidos exijam uma tomada de decisão. A análise não se reduz a uma mera descrição ou taxonomia. Uma atividade restritamente descritiva não pode fornecer por si mesma os objetivos considerados relevantes para uma análise. Por essa razão, a análise não é neutra. Ela se move a partir de horizontes teóricos determinados e se encontra sempre filiada a uma perspectiva em particular. A análise aqui empregada é filiada ao programa de Schoenberg, e seus princípios gerais devem ser apresentados.

Nas universidades californianas, em particular nas disciplinas de análise e composição do curso de música, entre 1937 e 1948, Arnold Schoenberg desenvolveu *Fundamentos da Composição Musical* (postumamente publicado em 1967). Apesar de ser corretamente considerado um trabalho sobre análise musical, seu autor supõe que os fundamentos da composição musical não podem ocorrer sem ela. Por isso considera o processo criativo da composição uma atividade lógica, cujas decisões são regidas pela razão.

A fim de orientar jovens estudantes na prática composicional, Schoenberg prioriza a finalidade da compreensão, sendo que ela depende fundamentalmente da noção de forma. O autor parece supor não apenas a compreensão musical, mas a compreensão em geral não ser possível sem essa noção. Ele considera o termo “forma” em vários sentidos normativos e procedimentais pertinentes à disciplina da análise, mas, na abertura de seu trabalho, frisa em separado um sentido específico de forma, o da forma estética.

Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. (...) Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (...) Assim sendo, os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade devem ser preenchidos de acordo com a necessidade de contraste, variação e fluência de apresentação. (Schoenberg, 2012: 27-8)

A coerência de uma obra musical se verifica de modo mais evidente na arte. É possível imaginar músicas que não satisfaçam esse requisito ou, ao menos, não o satisfaçam de modo excelente. Fins publicitários, políticos, de entretenimento massificado, são exemplos em que a satisfação insuficiente desse requisito tem pouca relevância. Um músico profissional deve saber operá-lo para arbitrar o quanto dele se valer em cada caso.

A coerência talvez seja o requisito musical mais significativo para a análise. A partir dela é possível mostrar como o processo de construção musical é lógico e elaborado por meio de escolhas e projetos, além de mensurável em seus alcances. A coerência e a lógica podem ser assinaladas na música porque seu fenômeno é compreensível. A compreensão musical consiste de seu sentido. A lógica mostra, ao objetivar a coerência musical, que esse sentido é interno.

O sentido musical tem seus requisitos preenchidos por necessidades que Schoenberg enumera por contraste, variação e fluência de apresentação. A fluência é a necessidade pela qual o requisito de coerência é preenchido, entrando em ato no fenômeno musical. Por fluência, o artífice da dodecafonía não poderia supor facilidade ou

simplicidade, nem valorá-las em oposição à complexidade. Inversamente, contraste e variação não priorizam a complexidade em lugar da simplicidade. Não importa se simples ou complexa, difícil ou fácil, uma peça musical tem fluência quando apresenta o caráter de unidade, caráter de um todo ordenado. Uma composição deve possibilitar ser fruída “em sua totalidade como uma visão espontânea”, tal qual a visão de Michelangelo, “que talhou seu Moisés em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material” (Schoenberg, 2012: 28). Variação e contraste imprimem no corpo da música, por sua vez, a atividade lógica, configurando os usos formais da compreensão musical.

Para Schoenberg, o contraste se observa em muitos aspectos. Ele enumera diversos tipos pelo seu trabalho, tal a sua importância. Mas o contraste somente tem sentido em sua relação com a operação básica musical da repetição. Ao combinar a identidade promovida pela repetição com o contraste, a operação de variação dispõe da condição de personificar a unidade musical em suas várias porções. Apesar de Schoenberg lecionar sua disciplina de análise sobre as formas clássicas, é importante notar que essas orientações gerais parecem ser bem mais abrangentes, podendo até mesmo compreender outros sistemas de signos temporais além da música.

### Prioridade da forma musical sobre os seus componentes

Do que foi dito até agora, é possível concluir que todos os elementos componentes da música relativa ao Período da Prática Comum<sup>2</sup> estão submetidos aos critérios da forma, e não o contrário. Altura, intensidade, duração e timbre não reúnem forças para determiná-la. Ao contrário, dela é que tiram seu sentido. Por isso Schoenberg pode propor uma harmonia alternativa ao tonalismo, e as alturas continuarão retirando da forma o seu sentido. Por isso a eletroacústica pode romper com toda classe de altura definida, mas a nova música continuará retirando da forma o seu sentido. É evidente que a nova

---

2. Classificação de Walter Piston para a música que compreende os períodos do Barroco até início do século XX, e que trabalham com classe de altura definida, texturas homofônicas e a harmonia tonal conforme teorizada nesse período. Cf. Piston, 1959: 1-2.

música trata de outras formas, mas se trata de formas sempre. Das formas que se ordenam em um todo pelas relações internas que lhe conferem unidade, a música é aquela que promove seu ordenamento ocupando tão somente o tempo, cujas porções que ordena se mensuram e consistem das transformações de seus próprios elementos. A partir de um determinado período da música ocidental, essa ocupação temporal pode – ainda que não exclusivamente – ser medida em compassos, ao passo que suas porções, mensuradas por motivos, ideias, frases<sup>3</sup>, temas<sup>4</sup>, seções...

A análise tem em vista justamente a unidade musical, do modo como é compreendida por Schoenberg. Somente a forma é capaz dessa unidade, enquanto seus elementos componentes não dispõem do mesmo recurso quando se encontram dela separados. Vale lembrar que a peça 4:33 de John Cage não conta com nenhum dos componentes além da duração. A música tem forma, todavia. Três movimentos. Na primeira apresentação, eles se dividiram em 30”, 2’23” e 1’40”, e podem ser indicados pelo abrir e fechar da tampa do piano, por exemplo (Durão, 2005: 434). Embora sua forma se ordene na duração, não é pela duração que ela é ordenada, como não seria por nenhum outro componente musical. Os componentes musicais admitem outras formas de existência, seja na forma de um ordenamento pedagógico, seja na forma do estudo da acústica. Mas a existência

---

3. Não se trata aqui do conceito linguístico de “frase”, mas daquele relativo à análise musical, conforme se explicará mais adiante.

4. É importante frisar que o conceito de “tema” aqui não se refere ao termo funtivo com o conceito de figura (Fiorin, 2014: 90 ss), função através da qual as tematizações e figuratizações podem ser explicitadas e relacionadas. O conceito aqui utilizado se refere ao secular uso empregado pela disciplina da análise musical. Segundo Caplin, ao se perguntar àquele que recebeu a instrução músico-escolar, ele diria que a forma musical se organiza em padrões e que, em suas menores partes, se encontram os temas. Estes, por sua vez, “se dividem em frases e motivos menores” (Caplin, 1998: 9). Preocupado com as formas Clássicas, Caplin considera tipos bem específicos de temas, pois seu objetivo é estabelecer uma série de funções coordenadas em uma peça erudita para delimitar objetivamente suas fronteiras. Para este trabalho, basta considerar que o tema organiza, no mínimo, frases e motivos, ao passo que uma frase organiza apenas motivos. O motivo corresponde à mínima porção do sentido musical. Abaixo dele, não se opera mais um sentido propriamente musical, de modo que o motivo sempre se encontra ordenado por outras porções que lhe superam em extensão na medida em que o ordena junto a outros motivos e deste ordenamento constitui sua unidade.

de toda forma depende do ordenamento de seu todo; a existência musical depende da consistência de sua forma; e seus componentes somente são música enquanto dela participam.

### Autonomia de sentido das extensões musicais e suas porções dependentes

O estudo da análise musical não parte dos elementos componentes gerais da música, mas de suas seções, por menor que elas sejam, desde que ordenadas de alguma maneira. Em músicas bem ordenadas, nenhuma porção independe de seu todo, embora possam apresentar nele graus de autonomia. A autonomia de uma extensão musical expressa de modo peculiar sua contribuição para o ordenamento do todo, constituindo caráter unitário. Tal autonomia somente é possível quando nela mesma se encontra a condição de possibilidade de ordenar partes menores. Se ela não ordena em si partes menores, ela não dispõe de qualquer autonomia. Ela será considerada então a menor unidade de sentido musical, cujo sentido depende das relações que essa unidade estabelece com outras para além de si, a partir da posição assumida na extensão musical em que se encontra e que a constitui. Para alguns estudiosos da análise musical da prática comum, essa unidade é o “motivo<sup>5</sup>”. Um motivo não possui partes musicais. Ele opera diretamente os componentes da música, mas somente os ordena na medida em que se ordena com outro motivo, compreendido pela extensão de uma frase ou um tema<sup>6</sup>. Um componente somente é musical quando participa de um motivo e, diferentemente de todas as outras porções musicais, não porta qualquer sentido. Por essa razão, quando passam a existir musicalmente, sua existência é puramente formal. Eles existem tão somente consolidados na parte do todo em que atuam, consistindo das relações que a forma libera.

---

5. “Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados para produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente”. Schoenberg, 2012: 35.

6. Logo mais, os conceitos de “motivo”, “frase” e “tema” receberão definições técnicas. Todavia, eles serão melhor compreendidos pelo uso do que por essas definições.

### Função musical: operação de repetição e a consequência de sua variação necessária

Para as partes e seções que compõem a unidade das obras musicais, Schoenberg adverte seus alunos que “a variedade não deve nunca obscurecer a lógica ou a compreensibilidade” (Schoenberg, 2012: 47). Advertências como esta se assentam nas finalidades mais pragmáticas da música, e não precisam ter qualquer compromisso com a arte. Todavia, a compreensibilidade de uma peça não pode se assemelhar aos invariáveis da ciência, aos seus universais. Ela não depende de conformações gerais e de formulações fixas e imutáveis; nem se trata, por outro lado, de uma dogmática. Ela não faz qualquer referência a conteúdos que a transcendam. A música é processo histórico que, ao mesmo tempo em que transforma seus elementos, transforma-se com o tempo sem deixar de ser identificada como música. Não são formulações fixas que devem ser procuradas na música, mas a função que operam, pela história, suas partes. Isso se dá de tal maneira que, na medida em que se transforma, preserva a si mesma.

A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos. (Schoenberg, 2012: 47)

A eficiência dessa advertência é indiscriminadamente utilitária para as atividades musicais dos mais variados fins. Mas, simultaneamente ao benefício pragmático, Schoenberg toca o fundamento da constituição do sentido musical nas formas clássicas<sup>7</sup>. Nessa publicação póstuma,

---

7. É preciso insistir uma vez mais nesse limite, em razão dos caminhos seguidos pelas músicas modernas e contemporâneas. Ainda que repetição e variação pareçam compor o sentido musical em geral, como sugere Schoenberg, isto não é consenso nem na análise e muito menos na estética em geral. As considerações fenomenológicas de Roman Ingarden são exemplo disso. “Mas na música, especialmente música antiga e clássica, a repetição de certas formas básicas é uma característica constante e pertence aos princípios da composição. Na música moderna, a repetição das formas básicas é mais uma exceção.” Cf. Ingarden, 1986: 95-6. Em um trabalho tão curto não é o caso de sustentar essa polêmica, dado que ‘A Permuta dos Santos’ permite uma análise satisfatória para os objetivos propostos.

ele procura estabelecer os fundamentos gerais que regem as relações entre as partes e o todo musical. O curso é dividido entre as formas mínimas e gerais que constroem as seções musicais e as formas maiores e convencionais, pelas quais as seções são ordenadas. Das formas mínimas, ele parte da apresentação do motivo, de como variá-lo, de como construir frases musicais, de como se chegar a temas, quais são seus tipos, suas relações internas etc. A cada passo do caminho, todavia, ele reúne os recursos para formular os termos da referência citada e ela pode ser compreendida de maneira mais ampla.

Segundo as orientações de cunho pragmático, Schoenberg opõe compreensão a interesse. A compreensão demasiada pode tender a monotonia e gerar desinteresse, daí a necessidade de variação. A variação demasiada pode, porém, gerar extravagância, comprometendo a compreensão. Para além do domínio pragmático dessas oposições, Schoenberg já advertira sobre as variações do motivo que toca a constituição do sentido musical. Embora “variação signifique mudança, (...) mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo” (Schoenberg, 2012: 36). Schoenberg mostra no mesmo trecho, todavia, como o trabalho com o motivo requer variação. Se, por um lado, a variação destrói a forma do motivo, por outro, não é possível trabalhá-lo sem ela.

O tempo exige a variação como condição de possibilidade dos fenômenos sob seu domínio. Ao perder seus aspectos por variação ou por mudanças mais abruptas, o motivo se determina por novos aspectos em seu limite, para os quais os anteriores cedem lugar. Ao fazê-lo, os aspectos anteriores não são simplesmente perdidos, mas marcados. Por meio das diferentes maneiras de se transformar, o motivo se estabelece em função às possíveis alteridades que fronteira, resultando disso um processo de transformação como condição necessária para se assegurar a forma, caso a forma em questão seja a forma de um evento temporal. Não se deve considerar como determinação básica de fenômenos temporais a diferença entre o que muda e o que permanece. No tempo somente existem transformações, das quais até mesmo o prolongamento representa uma espécie. A repetição não representa a permanência em oposição à mudança. Conforme se verá, ela tão somente mais bem evidencia

as condições de possibilidade de transformação no próprio processo contínuo de mudança. Por sua vez, a variação não representa o primeiro índice de mudança em oposição à permanência. Ela tão somente mais bem evidencia o ato de transformar possibilitado pelas condições daquilo que se perde. A função em exercício se deixa compreender mais pelos furtivos de perda e renovação do que pelos de mudança e permanência<sup>8</sup>.

Mas essa concepção de função ainda é muito incipiente. Mais germinal para os processos musicais é a relação entre repetição e variação. A operação da repetição sempre resulta em algum tipo de variação enquanto sua consequência necessária, nem que seja pelo deslocamento daquilo que se repete no tempo. A repetição explicita essa relação necessária, e a ausência dessa operação em diversos momentos não a torna menos germinal para o processo musical.

Não se aborda mais aqui, conforme pode ser constatado, “variação” segundo os fins da prática comum, mas de uma maneira mais ampla. Diferentemente de Caplin, Schoenberg não se restringe ao objeto das formas clássicas. Embora ele parta delas como exemplos de repertório, o início do trabalho se dedica a pensar relações mais genéricas a fim de tocar os fundamentos da composição musical, e não um sistema taxonômico de classes relativas a um período musical em detrimento de outros. Schoenberg se encontra, com isso, em um momento de maior generalização conceitual em relação ao repertório considerado. Enquanto Caplin atende às necessidades de um recorte objetual bastante específico, procurando classificar exaustivamente os fenômenos relevantes à disciplina de análise da prática comum, Schoenberg se põe a caminho de investigar as condições de possibilidade do sentido musical. Uma das consequências disso é a possibilidade de compreender as transformações históricas pelas musicais. Os critérios esboçados por Schoenberg atuam tanto nas transformações internas das quais consiste uma peça musical, quanto nas transformações históricas pelas quais as escolas e tendências musicais

---

8. Cabem aqui algumas considerações que trazem o problema de antecipar muito alguns conteúdos que serão tratados logo a seguir. Este é o lugar, contudo, oportuno para que elas ocorram. Os conceitos aqui tratados serão logo mais devidamente apresentados e exemplificados. Por outro lado, eles podem ser sanados de maneira rápida e pedagógica com uma leitura de poucos minutos entre as páginas 9 e 13 da introdução de Caplin.

são legadas e perdidas. O que está em jogo não é apenas o alento do interesse do ouvinte – em uma perspectiva pragmática e psicológica – senão a própria possibilidade de sentido – em uma perspectiva epistêmica e antropológica –.

### Definição das porções formais consideradas nesse trabalho

Ainda que esse trabalho apenas apresente um primeiro esboço de generalização das ferramentas de análise musical, ele deve ter em vista a coerência interna de seu esquema. Se alguns aspectos pudessem ser assinalados como primários em relação aos critérios consagrados pela disciplina de análise musical, um espectro maior de conformações poderia ser considerado sob os mesmos princípios sem o custo das teorias já elaboradas. Estas se revelariam especificações instrumentais adequadas a casos particulares, mas compreendidas por uma teoria mais geral, cuja tendência é ser formal e, portanto, não aplicada. Os aspectos envolvidos na construção musical podem ser reduzidos, aparentemente, a três classes: as porções de suas partes, as operações envolvidas em sua elaboração e as qualidades resultantes desse processo. Conforme o tipo de expressão musical, aspectos bem específicos podem se tornar mais relevantes para um caso em particular, mas estas três classes parecem estar implicadas em todo processo musical, o que as torna mais relevantes na tentativa de atender as exigências de generalização das ferramentas de análise. Essas três classes não independem uma da outra; elas atuam em unidade no processo musical e não existem separadamente. Isso não quer dizer que esses aspectos estão confundidos na música. Embora não independam um do outro, eles podem ser satisfatoriamente distinguidos entre si. Se, de cada classe, um membro puder ser considerado primário em relação aos outros, será mais fácil acompanhar como essas classes funcionam e se entrelaçam. Como membro primário de cada uma delas será proposto o motivo, a repetição e o contraste.

## O motivo

O motivo é a mínima parte portadora de sentido musical, mas ele não é capaz de se ordenar e constituir o próprio sentido por nenhum meio. Diferentemente do tema, que é composto de partes, o motivo não compõe parte alguma. Ele é a mínima parte. O tema pode estabelecer em si relações de igualdade e diferença; o motivo somente é capaz de ser diverso ou semelhante a outras entidades que o transcendem. Incapaz de repetir qualquer parte em si, a repetição de si representa o único recurso restante. Segundo Caplin, para a consolidação formal do sentido de uma obra “a repetição desempenha um papel importante na demarcação dos limites reais” de suas determinadas extensões (Caplin, 1998: 10). Sendo o sentido o que está em jogo, é preciso perguntar se a mera repetição engendra apenas monotonia, ou se ela não ameaça também a constituição do sentido por seu turno. Não apenas a repetição do motivo o delimita, constituindo o seu sentido, mas essa repetição deve contrair uma função com a operação de variação, já que o contraste está envolvido. De algum modo, o contraste já se encontra assinalado na repetição. Talvez a repetição motívica mais famosa da história da música seja a abertura da *5ª Sinfonia* (1804–1808) de Beethoven (1770–1827). Nela é possível verificar como a repetição do motivo estabelece suas unidade e características.



Figura 1: Motivos na abertura da 5ª Sinfonia

Como se pode ver na figura, não se trata de uma repetição exata, mas apenas por um detalhe. O motivo, iniciado pela nota sol, na sua repetição se inicia pela nota fá. Mas mesmo a repetição estrita representaria um tipo de variação. Uma porção musical exatamente repetida não permanece a mesma, ainda nesse caso em que se dá sua máxima

afirmação: a instauração de sua existência enquanto parte de um todo. A repetição exata diverge daquilo que repete em razão de o repetido ser fenomenologicamente incapaz de afirmar algo, guardando em suas possibilidades existenciais apenas a possibilidade de ser afirmado. A repetição instaura seus limites: demarca o início e o fim de sua extensão. O repetido ouvido da repetição é vivenciado como parte. Antes disso, suas possibilidades existenciais são outras, seja de abertura do evento musical, seja de ruptura com o anteriormente estabelecido.

Esta é uma das razões pela qual a definição de porções musicais depende das relações de proporção que elas estabelecem entre si, principalmente em formas breves como a canção. Segundo esse quesito, o motivo representa uma porção diferente de todas as outras porque ele é a única porção que não ordena nem compreende outras porções menores do que ele. Ordenar porções menores do que si mesma é próprio da frase, e esta seria a distinção proporcional básica entre ela e o motivo.

O tema representa um conceito diferente. Ele não apenas é mais extenso e complexo, senão mais convencional; ele é relevante às formas clássicas. Entre as extensões de frase e motivo, Caplin interpola uma extensão intermediária, a ideia, resultante da soma de dois motivos na maioria dos casos. É justamente o modo como se posicionam as ideias em uma determinada extensão o que especifica o tipo de tema, segundo Caplin.

Desse modo, o par distintivo entre motivo e frase parece atender a critérios mais gerais e logicamente assinaláveis do que o par distintivo entre ideia e tema. A diferenciação da natureza entre esse dois pares é fundamental para um início de generalização da análise a partir da prática comum. Se nesta última, a autonomia do sentido será primeiramente verificada nos temas tipificados por Caplin, a música popular apresentará uma variedade maior. Isso não quer dizer que as ferramentas de uma são inúteis para a outra. O que da música popular não se orienta pelo par distintivo de ideias e temas, mesmo assim pode se orientar por motivos e frases. Não se pode esquecer, contudo, que muito da música popular corresponde às formas clássicas de modo estrito. É o caso de tema de “A Permuta do Santos”. Ela se constrói sobre um único tema, repetido através das cinco estrofes da canção.

## O tema

A primeira porção de extensão maior do que a do motivo é a ideia, mas seu conceito conforme elaborado por Caplin depende sistematicamente do conceito de tema, ao passo que os conceitos de motivo e frase são independentes dele. Definir o conceito de tema não é uma tarefa simples. Não há consenso na pesquisa em análise. Alguns autores consideram “tema” qualquer extensão que é retomada, variada ou operada de alguma forma. Nesse caso, motivos e frases são tipos de tema. Outros autores classificam de maneira posicional, considerando tema a primeira porção contínua de uma parte ou de um trecho mais extenso, e que pode ser identificada de algum modo.

A definição de Caplin é mais sistemática, porque ela é alcançada pela descrição de sua construção. Essa noção de tema é utilizada para se compreender as menores extensões musicais portadoras de sentido autônomo dentro dos gêneros clássicos, frequentemente longos. O tema consiste de uma forma específica de construção a partir de suas frases e motivos, sustentando como resultado uma autonomia verificável. Nesse ponto, Caplin concorda com Schoenberg. Há uma unidade estável no tema que não é sustentada por qualquer extensão indiscriminadamente. Ela é sustentada pelo ordenamento interno estabelecido pelo tema. O tema representa, por isso, a menor extensão musical capaz de sustentá-la.

Para as formas populares mais breves, todavia, o tema não é a menor, senão a porção principal, e muitas vezes a maior, comparada às outras. Em “A Permuta dos Santos”, a canção consiste de um único tema. O tema compreende no canto a extensão de uma estrofe, conforme mostrado na figura 2<sup>9</sup>.

---

9. A fim de não cortar os compassos na quebra da linha, o último da linha de cima vem repetido como primeiro compasso na linha de baixo. Como o início do verso não coincide com o início do compasso, optou-se por esse recurso nesse caso, a fim de graficamente não ficar um compasso incompleto na primeira linha, nem um verso pela metade na segunda, na tentativa de reunir os dois primeiros versos na primeira linha e o restante na segunda.



Figura 2: Tema de “A Permuta dos Santos”, que compreende toda a primeira estrofe da canção

Na figura 3, cada verso da estrofe pode ser identificado pelo texto no trecho da partitura que lhe corresponde.

**D7 | Eb7 D7 Db7 D7 | Eb7 D7 Db7**  
São José de porcelana vai morar

**D7 | Eb7 D7 Db7 D7 | Eb7 D7 Db7**  
Na matriz da Imaculada Conceição

**Eb7 | Ab7 G7 Gb7**  
O bom José desalojado

**G7 | Ab7 Ab<sup>7(9)</sup> Ab7(#11) Ebm/Ab |**  
Pode agora despertar

**F7/A Eb/G F7 F/Eb | Bb7/D Bb7 | Eb(add9)**  
E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão



Figura 3: Correspondência entre versos e trechos melódicos

Em razão de a canção ser composta de cinco estrofes, a música consiste de cinco repetições do tema. A extensão do tema sempre compreende toda uma estrofe. Trata-se de uma forma estrófica, portanto, cuja letra coordena seu conteúdo estroficamente, conforme se verifica na figura 4.

### A PERMUTA DOS SANTOS

São José de porcelana vai morar Na matriz da Imaculada Conceição O bom José desalojado Pode agora despertar E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão	Vai a Vigem de alabastro Conceição Na charola para a igreja do Bonfim A Conceição incomodada Vai ouvir nossa oração Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim	Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim Pra capela de São Carlos Borromeu O bom Jesus contrariado Deve se lembrar enfim De mandar o tempo de fartura que nos prometeu	Borromeu pedra—sabão vai pro altar Pertencente à estrela—mãe de Nazaré A Nazaré vai de jumento Pro mosteiro de São João E o Evangelista pra basílica de São José	Mas se a vida mesmo assim não melhorar Os beatos vão largar a boa-fé E as paróquias com seus santos Tudo fora de lugar Santo que quiser voltar pra casa Só se for a pé
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figura 4: As cinco estrofes da canção

Em cada estrofe, uma procissão específica é narrada no plano do conteúdo, nomeando o santo e o templo de destino da peregrinação. Na forma musical, frases de menor extensão são encontradas no início da canção, no fim e entre as estrofes. São porções musicais secundárias em relação ao tema. Essas porções secundárias apresentam extensão, além de menor, menos articulada do que a da extensão do tema, servindo para indicar com isso, entre outras coisas, sua peculiar distinção. A consolidação dessas pequenas porções depende mais da posição que estabelecem em relação ao tema do que pela articulação das partes que compreendem. Não reúnem, portanto, as propriedades necessárias para ser um tema, segundo Caplin. Um tema compreende uma extensão que articula frases específicas de uma forma também específica, e que será aprendida nesse trabalho através da análise do próprio tema considerado. Pelo fato de o tema se repetir e da canção consistir da repetição desse tema único, sua unidade não somente pode ser explicitada como é a primeira coisa que se evidencia. As outras frases da música servem para demarcar seu início e seu fim, além de conectar a breve extensão entre as repetições. Por essa razão, a descrição e a consequente definição de “tema” serão mais bem elaboradas no curso da análise, após suas partes componentes, a ideia e a frase, serem descritas e localizadas na canção.

### A ideia

Se a estrofe da canção se encontra compreendida pela extensão do tema, é a partir dele que se deve verificar sua unidade. Sua letra pode oferecer auxílio inicial na identificação das partes que o compõem musicalmente. Nesse caso, o primeiro verso (*São José de porcelana vai morar*) corresponde a ideia. A ideia, cuja extensão musical inicia um tema clássico, Caplin nomeia “ideia básica<sup>10</sup>”. Ela sustenta a identida-

---

10. Em Caplin, isso é muito mais rígido. Todavia, é mais adequado aos seus objetivos na classificação do repertório da prática comum. Como ele faz a extensão de motivo coincidir com a de compasso em uma mensuração mais “canônica”, ele consegue “contar” as porções do tema; o que em muitas passagens tem o inconveniente de desobrigá-lo a pensar as razões sistemáticas do ordenamento do tema. “Assim, falamos de uma ideia de dois compassos agrupadas a outra ideia de dois compassos para uma frase de quatro compassos, que por sua vez pode ser agrupada com outra frase de mesma extensão de oito compassos do

de e a peculiaridade do tema, constituindo sua expressão mais característica. É essa porção que será repetida e variada, frisada e perdida, na medida em que o tema se constrói e configura sua unidade. Por essa razão, não apenas por meio da conformação característica da ideia básica se estabelece a identidade do tema, mas pelo modo peculiar que essa ideia será frisada e perdida.

A partir da ideia básica, um tema clássico caminha para a cadência. A cadência encerra o tema. Na forma clássica, a cadência é um fenômeno harmônico que resolve as tensões da tonalidade pela preparação do retorno à sua nota fundamental, ou alguma nota relativa que desempenhe o mesmo papel no momento devido. No tonalismo estrito, as normas para preparar esse retorno admitem pouca flexibilidade. Tal situação restritiva deixa poucas alternativas para o encerramento do tema. Em comparação com o encerramento nesses termos, a abertura do tema parece sustentar possibilidades ilimitadas, já que nada lhe antecede e a nada deva responder em princípio. Por isso seu papel é apresentar singularidade característica, em oposição à cadência, que termina por ser padronizada.

Em toda a sua extensão, o tema parece se ordenar pela oposição entre a invenção de sua abertura e a convenção de seu encerramento. Em oposição à ideia básica, a ideia que fecha um tema Caplin chama ideia cadencial (Caplin, 1998: 9-11). Ao se estabelecer as noções de invenção e convenção, é possível pensar o papel convencional do encerramento do tema sem necessariamente recorrer a justificativas oriundas da harmonia. Pensando somente a partir do contorno melódico, a colocação da ideia básica inaugura uma série de possibilidades que a ideia cadencial tem o papel de encerrar. Por essa perspectiva, a ideia cadencial é sempre de algum modo orientada pela ideia básica, inclusive pela tarefa de contrastá-la, ao passo que ideia básica se coloca sem nenhuma tarefa que a anteceda.

O que vem após a ideia básica necessariamente estabelece relações de repetição, variação e contraste com ela. Mas estes aspectos não

---

tema, e assim por diante” (cf. Caplin, 1998: 9). A maioria dos temas clássicos se encontra realmente compreendida em oito compassos, e suas partes costumam ser mensuráveis pela unidade de compasso. Nos casos de canção aqui tratados, os compassos não submetem a forma do verso, conforme se verá.

comparecem separadamente. Mesmo a repetição exata implica a variação de deslocamento temporal, assim como o estabelecimento da ideia em sua unidade implica o contraste entre o início e o fim de sua extensão. Por outro lado, mesmo a ruptura mais contrastante necessita da ideia básica estabelecida a fim de significar sua existência enquanto contraste, pressupondo variação e repetição não enquanto sua negação, mas enquanto polaridade e gradação em um mesmo espectro.

Dessa maneira, tudo que se segue à ideia básica se encontra condicionado por ela, ao passo que ela, em princípio, não se vê condicionada por nada. Ela encontra recursos, em razão disso, para assumir a tarefa inventiva do tema. Por sua vez, as convenções caem na alçada da ideia cadencial, não apenas no sentido harmônico, senão que no sentido das demandas formais peculiares a cada tema, oriundas do despontar de sua ideia básica característica.

O tema pode ser pensado pela função entre invenção e convenção, pela tensão estabelecida entre a ideia básica e a ideia cadencial. Acompanhar um tema consiste em acompanhar as transformações possibilitadas pela invenção, transformações que, deformando sua natureza, terminam por invertê-la na convenção em que se encerra o tema. Por essa perspectiva, é a variação estimulada pela inventividade que termina por trair a própria invenção. A função musical de repetição e variação se reformula no tema pela função entre invenção e convenção, tendo esses últimos fúntivos corporificados na ideia básica e na ideia cadencial. A ideia básica corresponde ao primeiro verso, conforme se verifica na figura 5.



Figura 5: ideia básica do tema

Nessa canção, a ideia básica mantém tarefa semelhante àquela desempenhada no tema clássico: consolidar sua identidade. O primeiro verso dessa canção pode já ser suficiente para a identificação da obra por grande parte daqueles inseridos no mesmo contexto cultural,

ainda que entoadado por um violeiro sem os recursos e os arranjos de sua gravação original. Embora a letra seja outro aspecto orientador, essa canção permite ser identificada mesmo sem a letra, em razão de sua conformação característica.

Mas, para essa identificação, não basta apenas a ideia básica. É pela conformação da ideia básica no todo do tema que se construirá sua peculiaridade. Esta sempre depende das operações internas do tema e de seu contraste com a ideia cadencial para consolidar sua singularidade. Cantarolar a ideia básica do primeiro tema da sinfonia 40 de Mozart representa muito bem esse poder evocatório. Nem toda canção ou tema possui essa capacidade evocatória. O mercado da cultura de massa costuma ser hostil à peculiaridade. O estranhamento causado por ela é geralmente refratário para as vendas, que conta com a identificação maciça de seu produto. Segundo essa perspectiva, a surpresa e a novidade são exceções à regra, consistindo um negócio de risco o qual é sempre diluído na massificação estabelecida do que outrora fora diferencial. Disso resulta que as canções confeccionadas exclusivamente para o mercado de massa são identificadas mais pela letra do que pelo contorno melódico, quando muito.

A ideia básica não é identificada, entretanto, pelas suas finalidades apenas. Conforme bem indicado por Caplin, é a repetição que demarca os limites de uma porção. No tema clássico, a primeira repetição interna que ele porta é a da ideia básica. Quando repetida, a ideia básica não apenas é demarcada e sua memorização auxiliada, senão que adquire existência como porção compositora, em razão da natureza do sentido dos fenômenos musicais. Sem isso, ela não poderia ser delimitada objetivamente. O recurso do verso sinalizou suas fronteiras, mas ele não é decisivo. A análise musical permite atestar a coincidência, nesse caso, entre as extensões do verso e da ideia básica. Através do recurso da repetição, a ideia básica determina sua existência, constituindo uma entidade que pode ser variada ou abruptamente abandonada por fenômenos musicais que mantém com ela unicamente a relação de contraste. Na canção analisada, a repetição da ideia básica corresponde ao segundo verso (*Na matriz da imaculada Conceição*), conforme se vê na figura 6.

São Jo - sé de por - ce - la - na vai mo - rar

Na ma - triz da, l - ma - cu - la - da Con - cei - ção

única diferença

Figura 6: repetição da ideia básica no segundo verso da letra

Trata-se de uma repetição quase exata. A única exceção são as sílabas “ma-cu” da palavra “imaculada”, no segundo verso. Mesmo assim, as duas sílabas partilham a mesma altura de nota, como as sílabas respectivas no primeiro. Isso que a repetição modifica, todavia, essa pequena variação além da própria repetição, de apenas um grau de diferença de altura melódica entre o primeiro e o segundo verso, marca algo essencial nessa ideia básica em particular. Para compreendê-lo, é oportuno que se aborde agora o próprio motivo.

Embora a ideia básica represente uma extensão pequena comparada à canção inteira<sup>11</sup>, ela não é tão pequena que não possa ser dividida em partes menores. A ideia básica se divide em motivos. Em um tema clássico bastante conservador, costuma-se considerar um motivo uma coleção de notas compreendidas por um compasso. Uma expectativa restrita como essa encontra frequentemente frustração, inclusive na prática comum. Como se vê na partitura, a extensão da ideia básica se inicia pelo final de um compasso e termina no início de outro. Ainda que simplesmente se divida a ideia básica pela metade, a sua mensuração não se dá pelos compassos estabelecidos.

As porções musicais não devem ser delimitadas por critérios exteriores a elas. Esses critérios devem ser fornecidos pelas suas relações internas, conforme Schoenberg instrui em citação feita anteriormente (Schoenberg, 2012: 27-8). Caso seja admitido a ideia básica apresentar o primeiro nível de organização de fenômenos musicais, essa organização deve ser fornecida por ela mesma. A primeira coisa que

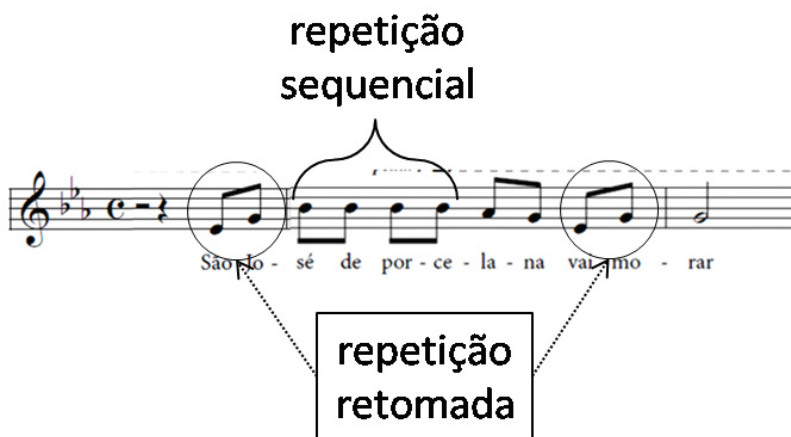
11. Nessa canção, a ideia básica corresponde a um verso. Embora musicalmente fosse possível organizar a letra em estrofes de quatro versos, geralmente ela é escrita em estrofes de cinco. Portanto, além de ser uma extensão que compreende um verso entre outros vinte e quatro, há ainda as pequenas seções instrumentais que diminuem proporcionalmente sua extensão.

se pode observar na ideia básica é que ela porta uma repetição interna. Embora não se saiba ainda exatamente a sua extensão, sabe-se, todavia, que aquilo repetido nela se trata do motivo. Se a extensão agora considerada é de uma ideia, a única coisa que pode ser repetida nela é o motivo. O intervalo repetido é assinalado na figura 7.



*Figura 7: repetição interna à ideia básica*

Essa repetição é relevante também porque opera sobre o intervalo que abre a ideia básica. Do mesmo modo que a ideia básica abre o tema, este intervalo a abre. Ela começa e praticamente termina com ele, salvo a última nota, que encerra a porção. Esse intervalo é ainda mais marcado pela distinção dos intervalos que se seguem. São intervalos também repetidos, mas, diferentes dele, são repetidos sequencialmente, ao passo que ele é retomado, conforme se vê na figura 8.



*Figura 8: diferença entre repetição por retomada e repetição sequencial de intervalos*

A esse traço distintivo se acresce outro, que recai quase sobre os mesmos grupos. Como as notas representam a mesma figura de tempo – com exceção da última –, a única coisa que as diferencia são as relações intervalares de que suas alturas retiram o seu sentido. Essa ideia básica em particular permite dividir seus intervalos em dois grupos, aqueles que são expressos por diferentes regiões na pauta e aqueles expressos pela mesma região<sup>12</sup>, conforme a figura 9.

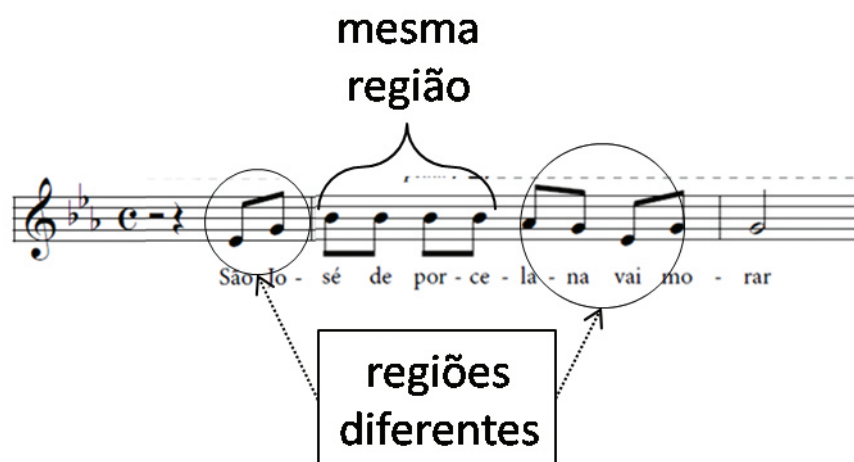
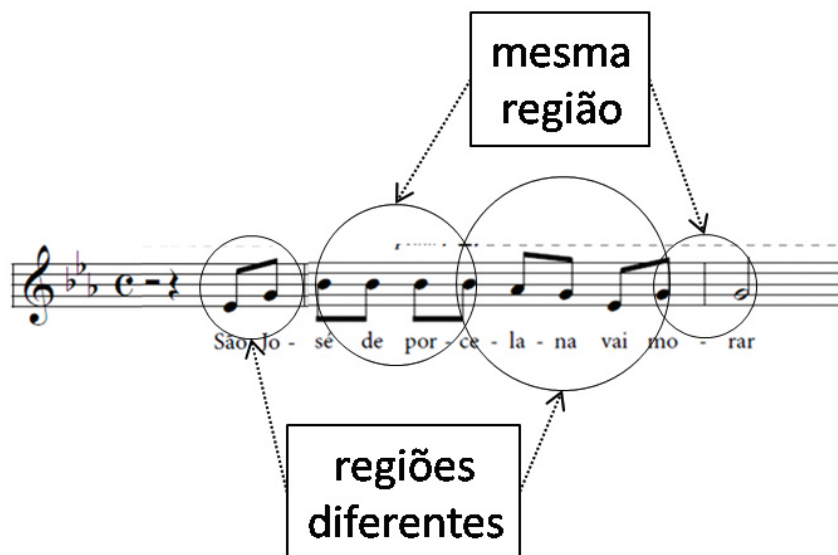


Figura 9: diferença de regiões da ideia básica

Essa diferença pode servir para dividir toda a ideia em dois conjuntos de mesma extensão. Aqui se verifica a anterioridade da relação sobre os seus membros. Se as repetições recaíssem sobre as notas primariamente, relações importantes seriam perdidas. Não são as notas que possuem prioridade. Elas apenas são parâmetros estabelecidos pelos intervalos. Nem tão pouco os intervalos têm prioridade. Eles somente se estabelecem pelas relações mantidas uns com os outros. Essas relações são chamadas motivos, ideias, frases e temas. Tudo isso é perdido quando não se parte da prioridade da forma musical sobre os seus componentes. A recusa dessa prioridade é própria

12. Essa estratégia de exposição tem a vantagem de acolher aqueles absolutamente carentes de qualquer orientação musical, mas não se reduz a essa finalidade.

da influência do funcionalismo na música. Programas funcionalistas como a semiologia musical aplicada de Jean-Jacques Nattiez e seu signo tripartite se desenvolvem justamente pela recusa dessa prioridade<sup>13</sup>. Esses programas não admitem a capacidade fundadora das relações internas, reconhecida tanto pelas semiologias estruturalistas quanto por Arnold Schoenberg. Em razão disso, na figura 10 não são as notas que são contadas, mas os intervalos. As notas marcam apenas o limite entre um intervalo e outro. No tempo, as notas somente existem enquanto participam de um intervalo, e somente o tempo pode entregar o seu sentido.



*Figura 10: regiões intervalares em toda a ideia básica*

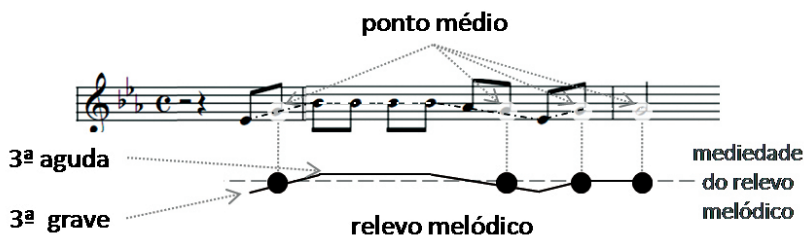
Notas repetidas ou tão somente sustentadas são estabelecidas pela relação de uníssono, ou o intervalo de prima, e são grafadas na pauta na mesma região. Notas grafadas em regiões diferentes expressam outras relações intervalares. Se fosse ignorada a forma

13. O que não quer dizer não serem inestimáveis para outros fins. Jean-Jacques Nattiez é discípulo de Jean Molino, de quem absorveu a noção triádica do signo de Peirce, do linguista belga Nicolas Ruwet (1933-2001) e de Georges Mounin (1910-1993), de quem se influenciou tanto pelo funcionalismo como pelo behaviorismo, ambos assimilados por este último de André Martinet (1908-1999).



maior do que o esperado, ela tem a virtude de manter os motivos quase com a mesma extensão. O segundo motivo termina com uma nota mínima, equivalente a quatro colcheias, e não a duas, o necessário para que cada motivo compreendesse seis colcheias. Mas essa extensão pode ser considerada bastante aproximada. O fato de a mínima estar posicionada enquanto última nota permite que seu excedente possa ser considerado apenas um prolongamento que serve tanto para pontuar o final da ideia quanto para distingui-la temporalmente da seguinte.

Por essa perspectiva, o intervalo da abertura – presente no primeiro motivo e retomado<sup>14</sup> no segundo tão próximo ao encerramento da ideia (cf. fig. 8) – auxilia na confecção de sua unidade em razão de sua retomada. É como se a ideia terminasse no ponto em que começou, como em uma ciranda de roda. Mas o conteúdo do texto musical não se refere a uma ciranda: há outra atividade que apresenta forma circular, a procissão. Essa forma é ainda reforçada pelo ponto médio do relevo melódico, representado pela nota Sol, cuja tessitura da ideia vai da terça grave à terça aguda dessa nota, mantendo-a sempre no centro e encerrando com ela, conforme se verifica na figura 12.



*Figura 12: ponto médio do relevo melódico*

Mas esse intervalo não se destaca apenas porque é retomado ao fim da ideia básica. O modo pelo qual a ideia básica se ordena atende a distinção entre heterogeneidade e homogeneidade de graus, conforme já se verificava na Figura 11. Mesmo do ponto de vista

14. Relembrar das figuras 4 e 5.

instrumental, essa oposição entre heterogeneidade e homogeneidade é mais relevante do que a identificação proporcional dos motivos. São os motivos que deveriam se orientar por essa oposição. A homogeneidade de graus resulta o intervalo de prima justa ser o mais abundante na ideia. Há quatro intervalos de prima justa. Próximo a ele, o único intervalo que também se repete é o de terça maior: três vezes. O restante dos intervalos, de terça menor, segunda maior e segunda menor, são representados na ideia por um membro cada, conforme se verifica na figura 13. A diversidade de graus somente ultrapassa quantitativamente o intervalo de prima pela soma de todos os outros intervalos.

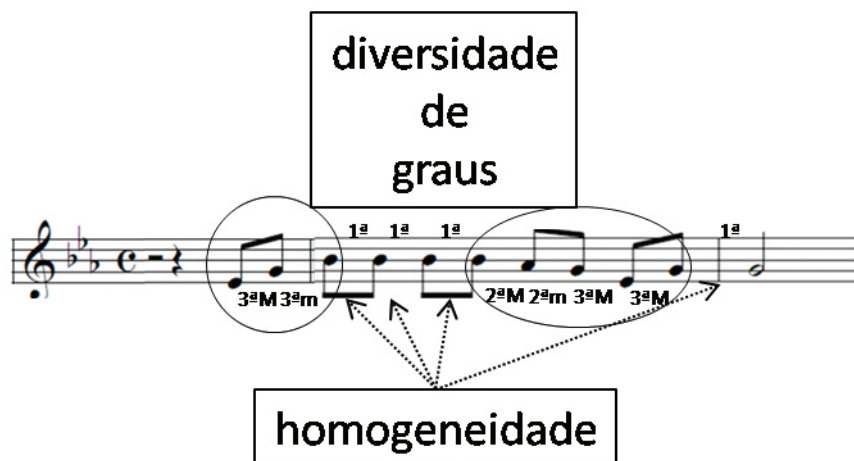
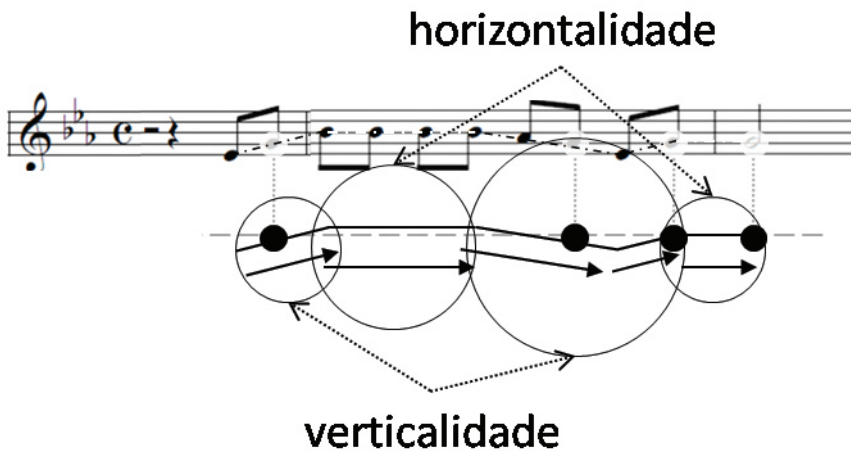


Figura 13: diversidade e homogeneidade de graus

No caso de “A Permuta dos Santos”, antes da procura pelos motivos em termos clássicos, essa diferença parece ordenar muito mais a ideia básica do que qualquer outra coisa. Ela tem muitas implicações, mas relevante é o contraste entre a diversidade de graus intervalares, indicados sob o pentagrama, da esquerda para a direita, pelos intervalos de terça maior (3<sup>a</sup>M), terça menor (3<sup>a</sup>m), segunda maior (2<sup>a</sup>M), segunda menor (2<sup>a</sup>m), terça maior (3<sup>a</sup>M) e, novamente, terça maior (3<sup>a</sup>M); contra a homogeneidade pela prima justa (1<sup>a</sup>j) em quatro posições, ou seja, o intervalo de uníssono, indicado pela reincidência da mesma nota, de mesma altura

musical. As alturas que se repetem são destacadas ao se reunirem no centro da ideia básica. Elas se determinam em contraste com aquelas que transitam entre os outros diversos graus, compreendendo várias alturas de notas diferentes. Na série de uníssonos predomina o movimento horizontal, enquanto nos outros casos o movimento vertical dos graus da escala também é contemplado, conforme indicado na figura 14.



*Figura 14: horizontalidade vs. presença da verticalidade no movimento das alturas*

O plano do conteúdo do texto narra procissões que seguem de um templo a outro. São procissões para pedir aos santos “acudir os seus fiéis” na terra (embora “sem terra”) e, a partir dela, “ouvir nossa oração”. A procissão funciona como instrumento para que os clamores – dirigidos da terra aos santos – sejam atendidos e melhorem a vida dos fiéis. A distinção entre procissão e clamor se encontra bem demarcada nas três primeiras estrofes. A procissão vem referida nos dois primeiros versos, e o clamor, nos dois últimos, conforme a figura 15.

	<b>1ª estrofe</b>	<b>2ª estrofe</b>	<b>3ª estrofe</b>
<b>Procissão</b>	São José de porcelana vai morar Na matriz da Imaculada Conceição	Vaia Virgem de alabastro Conceição Na charola para a igreja do Bonfim	Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim Pra capela de São Carlos Borromeu
<b>Clamor</b>	O bom José desalojado Pode agora despertar E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão	A Conceição incomodada Vai ouvir nossa oração Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim	O bom Jesus contrariado Deve se lembrar enfim De mandar o tempo de fartura que nos prometeu

Figura 15: procissão e clamor indicados nos versos das estrofes

A procissão refere uma ação horizontal, a qual percorre de um ponto a outro no plano terreno ou retorna ao mesmo ponto em que teve início. O clamor refere uma ação vertical, que, embora parta da terra, visa a alcançar o favor divino pelo intermédio dos santos, e, com ele, a melhora de vida na medida em que os pedidos são atendidos. Embora essas ações constituam uma unidade, elas não se confundem uma com a outra nem no plano narrativo nem nos versos que as referem. Por essa razão, não apenas é possível distinguir uma da outra, senão que se faz possível compreender a forma pela qual uma se determina pela outra. A estrutura narrativa se articula entre referir uma procissão em particular e revelar o clamor específico que lhe corresponde. Conforme foi apontado, ao menos nas primeiras três estrofes, os dois primeiros versos referem a procissão em seu percurso horizontal enquanto os dois últimos, o clamor encaminhado verticalmente para os céus, que deve “ouvir nossas orações” e acudir os “seus fiéis sem terra”.

A oposição entre horizontalidade e verticalidade é assinalada na forma musical pelas porções em que a presença da verticalidade se contrasta com aquelas cuja horizontalidade é predominante, conforme já indicado na figura 14. Tal contraste se apresenta na medida em que sucedem um ao outro. Toda a semiótica da canção pode ser assim considerada uma semiótica em sequência, dado que tanto a língua da letra quanto a música acontecem no tempo (Pietroforte, 2008: 104). Além disso, como as “formas do conteúdo são relacionadas a formas da expressão, ocorre o que a semiótica chama semissimbolismo” (Pietroforte, 2008: 111). As categorias musicais e as categorias semânticas se deixam compreender pela oposição entre horizontalidade e verticalidade, resultando em semissimbolismo suas diferentes linguagens se ordenarem pelo mesmo princípio, conforme se verifica na figura 16.

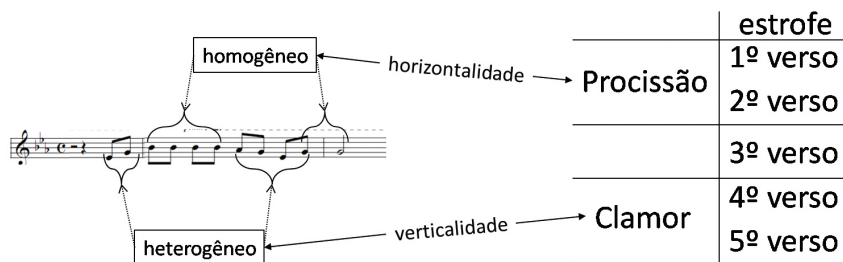


Figura 16: horizontal vs. vertical ordenando categorias musicais e semânticas

As categorias de homogeneidade e heterogeneidade se tornam relevantes em razão do semissymbolismo identificado na forma canção, mas elas não necessitam ser o guia exclusivo da identificação dos motivos, conforme sugerido na figura 11. A diferença entre a ideia básica e sua repetição – apresentada na figura 6 – pode indicar uma demarcação de fronteira motivica, oferecendo outra divisão interna à ideia básica. O que decidirá entre essa nova hipótese e a anterior será a corroboração dos próprios elementos internos ao tema, além do semissymbolismo recém identificado. Levando isso em conta, a métrica do verso corrobora com a segunda hipótese, com a quebra indicada na diferença da figura 6. A partir do semissymbolismo, o plano da expressão da letra da canção é convocado a esclarecer legitimamente questões relativas à forma musical<sup>15</sup>. Ao se admitir o texto colaborar na forma, os motivos passam a indicar a prosódia da canção<sup>16</sup>. Seguindo a prosódia, os motivos são indicados na Figura 17.

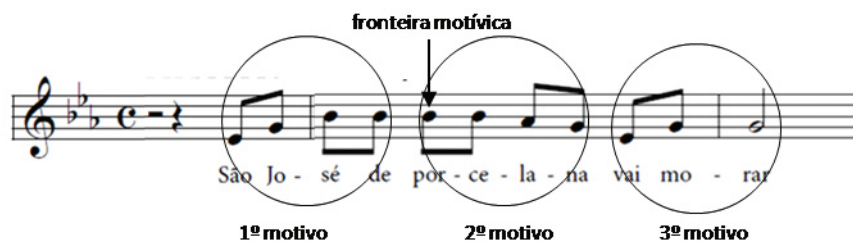


Figura 17: motivos da ideia básica

Os motivos compreendidos por uma ideia ou por uma frase apresentam a mesma extensão, na maioria das vezes. Embora o terceiro motivo registre por última nota uma mínima, o argumento da nota final prolongada – pouco antes da figura 12 – agora se faz mais re-

15. Por essa razão, não se deve abstrair a letra de sua canção, do mesmo modo como é preciso indicar quando seu plano de expressão não estabelece uma relação consequente com a forma musical. A letra também colabora para a forma de seu fenômeno. É claro que isso não exclui a possibilidade de interpretar uma canção de maneira instrumental, desde que se admita não se tratar mais de uma forma canção, nesse caso.

16. Essa é mais uma razão pela qual a música não se reduz a seus elementos componentes. A música não consiste de notas. No tempo musical, somente existem intervalos, ainda que de uníssonos. As notas musicais são abstrações posteriores aos intervalos.

levante. Não se trata apenas da última nota, mas da última sílaba tônica do verso, geralmente frisada por um prolongamento quando o verso seguinte não lhe vem emendado. Por essa razão, a diferença de tempo e o conseqüente prolongamento da extensão do motivo não são relevantes. Aqui, se compensa em extensão o que se perde em número de sílabas. Enquanto cada motivo conta com quatro, o último apresenta apenas três.

Mais relevante é a repetição das duas terças maiores na mesma posição. Embora a terça maior aconteça três vezes na ideia (cf. fig. 13), elas não são idênticas. A terça maior compreendida entre os fonemas “-la-na”, da palavra “porcelana”, configura-se por movimento descendente. Idênticas são as terças maiores compreendidas entre as sílabas “São Jo-”, de “São José”, e “vai mo-”, de “vai morar”. São muitas as coincidências entre elas. Conforme já dito, ambas são terças ascendentes. Elas se encontram na mesma região rítmica do compasso: o quarto tempo. Além disso, ambas são estabelecidas pelo mesmo salto frequencial entre mi bemol e sol, o que possibilita alcançarem pelo mesmo intervalo o ponto médio do relevo melódico. Por fim, ambas são iniciadas por um ditongo, conforme ilustra a figura 18.

The diagram consists of three horizontal layers. The top layer, labeled 'tempos do compasso', shows a sequence of beats: 4º t (fr.), 1º t (for.), 2º t (fr.), 3º t (for.), 4º t (fr.), and 1º t (for.). The middle layer, labeled 'notas', shows a musical staff with notes: 'mi' and 'sol' in the first phrase, and 'mi' and 'sol' in the second phrase. The bottom layer, labeled 'movimento ascendente', shows a line graph with two black dots representing the start of the phrases. Arrows point from the text '3ªM' to the first and second dots, indicating the ascending third interval between 'mi' and 'sol' in both phrases. The lyrics 'São Jo -' and 'vai mo -' are written below the notes.

*Figura 18: coincidência de aspectos entre terças*

Tal correspondência sugere a segunda 3ªM ascendente desempenhar um papel similar ao papel da primeira, considerando esse contexto relacional. Se a primeira 3ªM ascendente marca o início de um motivo, a segunda também marcará, enquanto alternativa à 2ªm

descendente, que marcava o início do motivo na primeira hipótese, conforme indicado na figura 11. Na divisão agora considerada, ao invés de dois, a ideia básica compreende três motivos, cada qual compreendendo dois tempos do compasso, caminhando do tempo mais fraco (4<sup>o</sup>t ou 2<sup>o</sup>t) ao seu relativo mais forte (1<sup>o</sup>t ou 3<sup>o</sup>t). Além disso, na repetição da ideia básica, a pequena diferença com relação à ideia original recai sobre o início do segundo motivo, cuja variação pode servir de traço distintivo para a sua unidade. A divisão apresentada é logicamente mais bem ordenada e demarcada, com cada motivo demarcado por um critério específico.

A demarcação do primeiro motivo se dá pelo início da ideia. Ele se fronteira com o segundo pela diferença identificada na repetição da ideia básica. O segundo se fronteira com o terceiro, por sua vez, pela retomada do intervalo do primeiro, voltando ao intervalo do motivo no qual a extensão teve início e reforçando o semissimbolismo da canção, pela identificação com o aspecto cíclico da procissão. Por essa razão é relevante identificar o ponto médio do contorno melódico nessa canção em particular. A partir desses critérios, os motivos vão indicados na figura 19.

1º motivo      2º motivo      3º motivo

ideia básica

São Jo - sé de por - ce - la - na vai mo - rar

única diferença

repetição da ideia

Na ma - triz da ma - cu - la - da Con - cei - ção

1º motivo      2º motivo variado      3º motivo

Figura 19: os três motivos da ideia básica

### A frase

Apesar de a ideia básica compreender três, ao invés de dois motivos, o restante segue mais em conformidade com as formas clássicas.

A ideia básica compreende e ordena os seus motivos. No caso desse tema, a ideia básica é repetida. Duas ideias correspondem à extensão de uma frase, conforme a figura 20. Nessa forma canção, uma frase compreende dois versos da estrofe.

The figure shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is divided into two phrases. The first phrase, labeled 'Ideia Básica', consists of three motives: '1º motivo' (quarter notes G4, A4, Bb4), '2º motivo' (quarter notes C5, Bb4, A4), and '3º motivo' (quarter notes G4, F4, E4). The second phrase, labeled 'Repetição da Ideia Básica', also consists of three motives: '1º motivo' (quarter notes G4, A4, Bb4), '2º motivo variado' (quarter notes C5, Bb4, A4), and '3º motivo' (quarter notes G4, F4, E4). The lyrics are: 'São Jo - sé de por - ce - la - na vai mo - rar' and 'Na ma - triz da I - ma - cu - la - da Con - cei - ção'.

*Figura 20: frase, compreendendo a ideia básica e sua repetição*

Conforme especificado na figura 6, a repetição da ideia apresenta uma sutil variação em relação à primeira, configurando uma repetição quase estrita. Mas ainda que ela fosse uma repetição quase estrita, toda repetição representa já um índice de variação: a variação mais próxima do modelo, cujo contraste estabelece as noções de começo e fim da ideia musical. A variação mais sutil e o contraste mais brando são suficientes para elaborar seu sentido. Não fosse isso verdade, o minimalismo não seria uma escola da música erudita contemporânea. Quando a ideia básica é imediatamente repetida, isso condiciona um tipo peculiar de frase: a frase de apresentação, segundo Caplin (1998: 10). A frase de apresentação é a primeira frase de um tema cujo tipo é a sentença (Caplin, 1998: 35-48). Ela é determinada pela repetição imediata da ideia básica. Condicionalmente, a frase seguinte à de apresentação é a de continuação. A frase de continuação representa um contraste com relação à tarefa da apresentação. Enquanto uma das tarefas da frase de apresentação é estabelecer a existência da ideia básica pelo processo de repetição, a tarefa da frase de continuação é diluir o que fora estabelecido. A seguir, na figura 21, a frase de continuação no tema sentença será considerada segundo esse critério.



A frase de continuação está liberada para descaracterizar a ideia básica da forma que achar conveniente. Por essa razão, ela não começa com uma ideia, mas jogando livremente com os motivos. As formas clássicas apresentam algumas frases de continuação que não guardam qualquer relação com a frase de apresentação, optando por uma ruptura abrupta com tudo o que se estabeleceu anteriormente. No limite do espectro da variação, a necessária relação entre esta e a repetição é ofuscada pelo contraste de uma ruptura abrupta. Mesmo assim, a ruptura abrupta rompe com algo que foi estabelecido. Ela não pode romper sem essa determinação. Desse modo, a relação formal entre as condições possibilitadas pela repetição e as consequências necessárias de seus atos de variação continua presente pela marca daquilo que se perde de maneira inconciliável.

A opção por uma ruptura abrupta deve ser contemplada em cada obra particular. De qualquer forma, quanto mais clara for estabelecida a determinação de um fenômeno musical ao início de sua extensão, mais alternativas de desenvolvimento e variação são garantidas. Uma vantagem de não se optar pela ruptura abrupta na frase de continuação é o de reservar o rompimento final para a cadência, coincidindo este com o término do tema clássico e contribuindo para sua delimitação. Ao mesmo tempo, diluir o que foi estabelecido por graus de variação pode elaborar desenvolvimentos cujos elementos são retomados na medida em que se perdem, conforme o bom uso da variação. Na figura 22, a comparação entre inícios das frases de apresentação e de continuação é um exemplo disso.

The diagram illustrates the relationship between the 'Ideia Básica' and its continuation. The 'Ideia Básica' consists of three motives: 1º motivo (mi sol), 2º motivo (si si), and 3º motivo (nor - nenhuma nota coincidente). The continuation starts with a 'nota anterior excedente' (mi) and features three motives: 1º motivo mais intensamente variado (mi mi sol), 2º motivo mais variado (la la), and 3º motivo (Pa - de a - go - ra des - per - tar). Annotations highlight variations: 'abertura parcial do 3º motivo com intervalo e grau diferente', 'menção ao 2º mot.', 'abertura do 3º motivo em 3ºm', and 'fusão dos motivos'. A 'Re' note is indicated above the staff.

Figura 22: comparação entre inícios das frases de apresentação e continuação

Ao se observar na figura 22, a frase de continuação sugere abrir com o primeiro motivo, mas ele vem intensamente variado. Enquanto os primeiros dois traços contínuos indicam notas e intervalos idênticos, isso se modifica no que é indicado pelos dois traços descontínuos que se seguem. Ao invés de duas notas si, a canção entoa duas lá, um grau mais baixo que na mesma posição da ideia básica. Além disso, embora o intervalo de terça maior inicial do motivo se encontre no mesmo lugar do compasso, todo o motivo se vê deslocado por iniciar uma colcheia antes, entoada pelo artigo “O” do verso “O bom José desalojado...”.

Em resumo, além de não corresponder aos mesmos intervalos de antes, o motivo inicial da frase de continuação traz uma nota a mais. Ainda assim, o início da frase de continuação é reconhecido enquanto variação da ideia básica porque seu relevo melódico geral não foi suficientemente alterado para não mencionar o original. Segue o segundo motivo ainda mais variado que o anterior, com nenhuma nota correspondente, mas também mantendo o relevo melódico original da ideia básica.

Em seguida, no lugar do terceiro motivo se apresenta uma fusão

dos motivos anteriores. Tal fusão se atualiza no verso “Pode agora des-  
pertar”. O início desse verso (Po-dea-go-) cumpre o papel de variar  
o terceiro motivo da ideia básica ao mesmo tempo em que funciona  
como variação novamente do primeiro, abrindo a porção da “fusão dos  
motivos” na frase de apresentação, conforme indicado na figura 22.  
Resulta esse motivo ir intercalado entre as duas extensões: entre a pri-  
meira, que encerra, e a segunda, que inicia. Isso mostra como o critério  
de contraste no início da frase de continuação parte de variações mais  
intensas, em comparação à repetição da ideia básica, para a predomi-  
nância do recurso da intercalação, conforme indicado na figura 23.



Figura 23: A ideia básica é variada desde o início da frase de continuação; mas tão logo alcança a variação do terceiro motivo, esse se vê intercalado pelo papel do primeiro, assim como o primeiro, pelo segundo, e este, pelo terceiro, em mais uma variação da ideia básica apresentada pela fusão dos motivos. Além disso, a intercalação entre a variação da ideia básica e a fusão dos motivos (uma intercalação na esfera das ideias) é também operada internamente à fusão dos motivos (uma intercalação na esfera dos motivos). O mesmo critério reproduzido entre essas duas esferas no início da frase de continuação reforça a sua unidade.

Ao início da “fusão dos motivos”, o intervalo que compreende as notas das sílabas “Po-dea-” confunde-se com o final da extensão anterior. Isso é possível pelo fato de o terceiro motivo na ideia básica, aquele assinalado pelo trecho “vai morar” no primeiro verso “São José de porcelana vai morar”, repete o primeiro intervalo expresso em “São Jo-”. No caso de uma repetição imediata da idéia, o contorno

melódico do fim permite ser sobreposto ao do início do seguinte. É justamente o que ocorre na sequência da frase de continuação, apesar da diferença de notas e intervalos.

A abertura do terceiro motivo, bastante alterada, menciona as repetições relativas ao primeiro, conforme se dá na ideia básica, mas nem notas nem intervalos correspondem, levando o contorno melódico a compreender uma quarta abaixo de seu desenho original. As repetições peculiares ao final do primeiro motivo, no “go-ra” do “Pode agora despertar”, já se confundem com as iniciais do segundo. Esse é um traço peculiar entre o primeiro e o segundo motivo. Enquanto o primeiro termina no intervalo de prima, o segundo começa com ele. Essa aparente inversão que estabelecia entre o final do primeiro motivo e do início do segundo três intervalos de prima, agora os reduz a dois, engatando o fim de um motivo ao início do outro por um de seus intervalos comuns. O mesmo é feito agora entre o segundo e o terceiro motivo, especificamente sobre o “per-” de “despertar”. A abertura do terceiro motivo parte da última nota do segundo, executando um intervalo de terça menor ao invés de terça maior. Em outras palavras, o final de um motivo é intercalado no início de outro, de modo que o contorno melódico resultante – ao manter o contorno da ideia básica, mas reduzindo sua extensão – funciona como síntese dos motivos anteriores, conforme pode ser observado na figura 24.

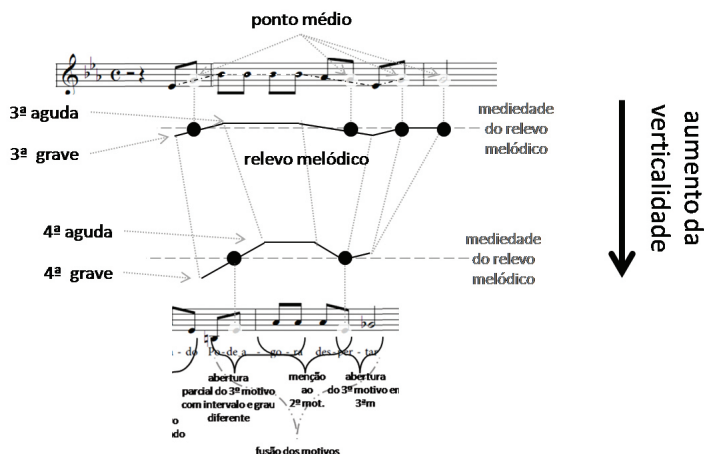


Figura 24: comparação entre os contornos melódicos da ideia básica e da fusão dos motivos

A realização dessa leitura é facilitada pela divisão da ideia básica em três motivos em vez de dois, o que corrobora a segunda hipótese de divisão sugerida. A leitura permite ver a maneira peculiar com que a frase de continuação varia a ideia básica, identificando seus motivos pelo processo de misturar uns aos outros. Trata-se de um processo racional, possibilitado pela forma peculiar da ideia básica, através do qual a unidade do tema é consolidada.

Como a variação dos motivos não altera os quatro vértices do contorno melódico, ele continua sendo reconhecido até na fusão dos motivos, em que se observa o aumento da presença de verticalidade em face da redução da horizontalidade, predominante no relevo melódico da ideia básica. Se o primeiro motivo da frase de continuação aumenta a extensão anterior pelo acréscimo de uma nota, conforme foi mostrado na figura 22, em seguida esse acréscimo é compensado pela intercalação dos motivos uns nos outros. Aquilo que foi expandido inicialmente logo encontra seu recolhimento, como se pode verificar na figura 25. Apesar de manter os vértices do contorno melódico, a ideia básica vai perdendo pouco a pouco, de variação em variação, outras características que outrora foram consolidadas na frase de apresentação.

The figure displays two musical staves. The upper staff is divided into three sections by brackets. The first section is labeled '1º motivo + int. var.' and contains the notes 'O bom Jo - sé de - sa - lo - ja - do'. The second section is labeled '2º motivo + var.' and contains the notes 'Po - de - a - go - ra des - per - tar'. The third section is labeled 'fusão dos motivos 3º m. interc.' and contains the notes 'Po - de - a - go - ra des - per - tar'. Below this staff, a box contains two labels: 'maior que a ideia básica' and 'menor que a ideia básica'. The lower staff shows a single melodic line with the notes 'São Jo - sé de por - ce - la - na vai mo - rar'.

*Figura 25: comparação entre as extensões dos motivos da frase de continuação e da idéia básica*

Diferentemente do início da frase de continuação, a teoria da prática comum orienta a ideia cadencial não corresponder às marcas anteriores. Seus motivos estão a serviço da cadência, não da

ideia básica e de sua configuração característica. Na ideia cadencial, a diluição que a ideia básica viu intensificada a partir da frase de continuação encontra seu ponto máximo junto ao fim do tema, encerrando não apenas suas possibilidades, mas toda a extensão que lhe conferia sentido. O tema sentença pode ser compreendido enquanto um percurso linear da invenção, o qual instaura o tema em sua forma peculiar, até a convenção, em que esta peculiaridade é diluída. A ideia cadencial nas formas clássicas frequentemente é convencional. As cadências costumam ser similares entre si. O que deve ser estabelecido com peculiaridade é a ideia básica. Por esse raciocínio, é possível compreender ideia básica e cadencial como o par opositor próprio aos temas clássicos, quando bem formados<sup>17</sup>. A ideia cadencial contrasta com a ideia básica pelo fato de aquela ser convencional, ao passo que, esta, inventiva. Formalmente, esse contraste é suficiente para coordená-las por oposição.

Sem romper com esse tipo de contraste relativo ao tema das formas clássicas, “A Permuta dos Santos” estabelece um contraste que é próprio ao seu semissimbolismo. Seu tema corporifica o contraste do tema clássico de uma maneira relevante a sua própria forma. É possível considerar que as variações tomam distância da ideia básica pelo aumento da presença de verticalidade sobre a da horizontalidade, representando a ideia cadencial aquela porção em que se verifica o maior predomínio de traços verticais no tema. O tema termina, por esse meio, uma oitava acima da nota inicial da ideia básica, em uma ideia cadencial que compreende a nota mais aguda da extensão. Sua diferença é de quase duas oitavas para com a nota mais grave, aquela que inicia a fusão dos motivos, conforme apresentado na figura 26.

---

17. Em seu trabalho, Caplin propõe distinguir temas bem formados, que ele chama de *tight-knit themes*, de extensões organizadas de maneira mais frouxa, que ele chama *loose* (Caplin, 1998: 3; 20; 33 ss). Um par opositor entre ideia e cadência é pertinente somente ao primeiro tipo.

relevo melódico em que predomina o traço de verticalidade do tema

tema termina na nota mi uma oitava acima da nota inicial da extensão

nota mais aguda do tema (la b) estabelece uma diferença de quase 2 oitavas em relação a nota mais grave do tema (si) na 1ª nota da fusão dos motivos

**Ideia Cadencial**

E, a - cu - dir - os seus fi - éis sem ter - ra, sem tra - ba - lho, e pão

D<sup>9</sup>

n

The image shows a musical score with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. The lyrics are: "E, a - cu - dir - os seus fi - éis sem ter - ra, sem tra - ba - lho, e pão". The score is annotated with several text boxes and lines. A large bracket on the left side of the staff is labeled "Ideia Cadencial". Three text boxes with dotted lines point to specific notes: the first points to the final note of the phrase, the second points to the first note of the phrase, and the third points to the first note of the phrase. A vertical line with an arrow at the top points to the overall melodic contour of the phrase.

Figura 26: ideia cadencial e a máxima expressão dos traços verticais do tema

Seguindo essa perspectiva, e particularmente no tema de “A Permuta dos Santos”, a repetição da ideia básica assume a tarefa de afirmar os traços horizontais da extensão. Essa tarefa não pertence a qualquer tema sentença. Ela é peculiar ao modo como o tema de “A Permuta dos Santos” ordena suas partes, segundo o semissimbolismo que articula. Da maneira conforme a ideia básica foi construída, a repetição da frase de apresentação acentua os traços horizontais do tema em oposição à frase de continuação. Esta última acentua os traços verticais. A variação dos motivos produz intervalos mais amplos com relação ao ponto médio do contorno melódico da ideia básica. Com isso, a frase de continuação compreende a nota mais grave e a nota mais aguda do tema.

Ao mesmo tempo, o plano do conteúdo dos dois primeiros versos designa o trajeto horizontal da permuta do santo de um templo para o outro<sup>18</sup>, coincidindo com a forma da extensão musical em que a horizontalidade é estabelecida pela ideia básica e sua repetição, em contraste com a frase de continuação. Nesta, o plano do conteúdo dos dois versos finais<sup>19</sup> destaca outra permuta: a permuta vertical em que o santo deve acudir seus fiéis, caso queira retornar a sua sede de origem. A nota inicial que o retira de sua sede ocorre na palavra “São”, no verso “São José de porcelana vai morar”. A nota final do tema rima com essa, sobre a palavra “pão”, no verso “E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão”.

Não se trata de uma rima funcional. Ela se dá entre a primeira e a última nota do tema, entre a primeira e a última sílaba da estrofe. Entretanto, nesse mais distante, ela pode sugerir uma proximidade, como se o percurso poético houvesse retornado ao seu ponto de origem, lembrando com isso o itinerário da procissão. A forma musical parece corroborar essa sugestão pelo fato de o tema se iniciar e se encerrar na nota de mi bemol, justamente a nota das sílabas da rima. Não se trata da mesma nota, todavia. A última nota está distante uma oitava da primeira. De fato, embora aparente harmonicamente,

---

18. “São José de porcelana vai morar / Na matriz da Imaculada Conceição”.

19. Os quais coincidem respectivamente com a variação dos motivos, sua fusão e a ideia cadencial: “O bom José desalojado / pode agora despertar. / E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão.”

ela não se dá no mesmo lugar. O intervalo não é o de unísono, o da prima justa, pelo qual os traços horizontais se expressavam na forma musical do contorno melódico, mas o da oitava justa, em que os motivos verticais predominam.

Considerando também sua distância no plano do conteúdo, o “São” é muito diferente do “pão”. Relativo a São José, “São” designa a santidade, mas, no contexto da estrofe, ele designa o sanado, aquele a quem nada falta em seus atributos e que nada necessita. Ele se estabelece, dessa forma, em oposição ao “pão”, o objeto central das necessidades imediatas dos fieis.

O pão é emergencial. Ele é necessário a cada dia. O seu tempo é breve, urgente, e por isso marca o instante da falta pela concretude da fome. Sua falta é consequência de outra: a falta de trabalho. O trabalho se opera por um tempo mais cotidiano e largo, mais estável e constante se comparado ao tempo da fome, marcado pela falta do pão. O tempo da fome não pode ser longo, porque ele leva rapidamente à morte. Mesmo o estado de fome “constante” é interdito por pequenas saciedades, ainda que parciais e muito insatisfatórias. O trabalho, por sua vez, é preciso ser encontrado frequentemente. Na falta de sua presença estável, sua ausência faz sua procura ser cotidiana a fim de acumular renda suficiente à aquisição do pão diário.

A razão pela qual não há trabalho é a falta de terra. A falta de terra representa uma ausência mais antiga e duradoura. Essa falta é ancestral. Ela funda a cultura que dá sentido à ladainha da canção, e por essa razão seu tempo não apenas é mais largo, senão que compreende todas as possibilidades do mundo que criou, como se esse tempo se transformasse no espaço circundante da realidade.

A ausência fundadora da terra foi outrora criadora do mundo da canção “A Permuta dos Santos”. Em sua ausência, o trabalho é ra-refeito. Ele não é suficiente para garantir o pão. Mas se o pão falta, conforme a maneira de faltar, o fiel pode morrer e, com ele, todo esse mundo agora considerado e suas condições. O plano do conteúdo indica pelo menos três formas existenciais e intercaladas de tempo: a emergência do pão, o cotidiano da busca pelo trabalho e a condição fundadora da falta de terra. Tal gradação pode ser compreendida

entre as polaridades de um tempo sequencial, emergencial e momentâneo, com um tempo enquanto condição do mundo que funda e do qual configura a trágica causa. O primeiro tempo é associado ao tempo do fiel, que busca e deve a cada instante garantir sua sobrevivência. O segundo tempo é associado ao divino, não sujeito às condições sequenciais do tempo, mas associado aos seus fundamentos e, por isso, capaz de operar milagres.

Na forma do plano do conteúdo, a peregrinação do fiel não se explicita horizontalmente apenas no espaço, mas também no tempo, enquanto tempo da urgência, um tempo que se guia pelas necessidades à frente sempre determinado pelas trágicas condições que lhe antecedem. O clamor endereçado ao divino por intermédio dos santos não é vertical apenas no espaço, senão que também no tempo, em razão da possibilidade do milagre residir na capacidade de transfigurar as condições danosas em que esse mundo foi gerado.

A oposição orientadora entre traços horizontais e verticais ordenam igualmente a forma do tema de “A Permuta dos Santos”. Em particular, a forma do conteúdo narrativo deixa ver sua imbricação com a forma musical pelo aspecto da verticalidade. A nota mais grave parte da possibilidade de ação do santo – da sílaba “Po”, do verso “Pode agora despertar” – e caminha até a nota mais aguda – quase duas oitavas acima dela, sobre a sílaba “tra”, da palavra “trabalho” –, em que assinala a ação do fiel almejada, desejada, caso a providência divina, por intermédio da ação do santo, decida atender ao clamor da procissão. Essas duas notas divisam as ações por quase duas oitavas de diferença: a ação do santo e a ação dos fiéis, o “poder despertar” e o “trabalho”. Por sua vez, as notas do início e do fim – separadas por uma oitava de diferença – conectam pela rima a ausência de necessidade do divino (“São”) com a ausência de recursos dos mortais (“pão”), aqueles que tudo necessitam. Resulta disso no tema de “A Permuta dos Santos”, a frase de apresentação expressar mais os traços horizontais do que a frase de continuação, com maior presença dos traços verticais, conforme mostra a figura 27.



Ao acumular progressivamente mais traços verticais, o tema vai ascendendo pelos graus musicais até terminar uma oitava acima de onde havia iniciado. O caráter formalmente ascensional do tema musical está em conformidade com o plano do conteúdo, que encaminha para os céus o clamor operado pela procissão. Entretanto, tanto no ponto mais alto do tema quanto ao final de sua ascensão, os elementos humanos do “trabalho” e do “pão” são encontrados em vez das referências aos santos, localizados nos graus mais graves. Ocorre assim uma espécie de permuta em que os elementos humanos do plano do conteúdo, atores do itinerário terreno horizontal, são verticalizados pela forma musical. Embora o plano do conteúdo almeje o favor divino, a forma ascensional musical alcança não o divino, mas os elementos humanos.

A posição protagonista que assume os elementos humanos é reforçada por outro aspecto da forma musical. As duas ascensões indicadas na figura 27, entre o início e o final do tema, da tessitura de uma oitava, e entre a sua nota mais grave e a mais aguda, de quase duas oitavas, cruzam-se entre si na sílaba tônica de “fiéis”, que encerra o quarto verso “E acudir os seus fiéis”, como mostra a figura 28.

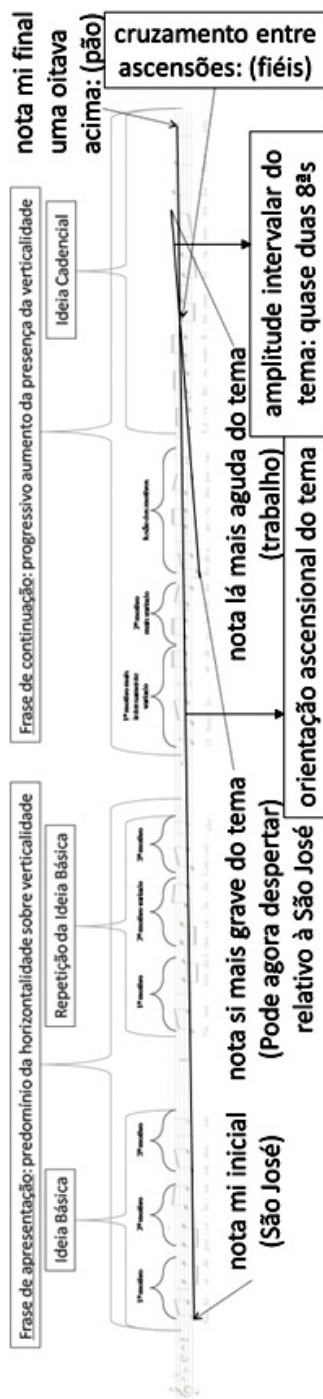


Figura 28: cruzamento das ascensões

Essa permuta entre os traços horizontais e verticais, inicialmente associados respectivamente aos mortais e ao divino, e que a progressão formal do tema inverte, atende de maneira ampla a ideia de permuta indicada no título da canção. A canção não indica em seu plano do conteúdo procissões costumeiras. Os dois primeiros versos das três primeiras estrofes indicam permutas, não simples procissões. “São José de porcelana vai morar na matriz da Imaculada Conceição”, enquanto esta “vai (...) na charola para a igreja do Bonfim”, e este, “pra capela de São Carlos Borromeu”. Essa permuta dos santos é uma ação poderosa dos fiéis a fim de torturá-los. Os santos são desalojados de suas residências para serem compelidos a atender pedidos anteriores. Os fiéis não clamam nem suplicam a partir de sua impotência. Ao contrário, exigem e obrigam. Tão estranho é esse procedimento com os santos que Chico Buarque sentiu a necessidade de se explicar no encarte do disco, antecedendo a letra pelo verbete do *Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo*, donde tirou sua inspiração.

[...] Outro recurso muito eficaz, o mais eficaz de todos eles, consiste em “contrariar” os santos [...]. Em 1779 as imagens de Nossa Senhora da Conceição do Apodi e Nossa Senhora dos Impossíveis foram permutadas, vindo as duas em procissão, num percurso onde houve sermão e cânticos. Caiu uma chuva tão forte que o padre vigário fez voltar a procissão para suas respectivas sedes, e ainda brotou uma fonte de água onde os dois andores defrontaram. [...] A permuta de imagens não é privativa da rogação pela chuva. Separar o santo de sua igreja, obrigando-o a fazer um milagre, é velha fórmula usual por onde o catolicismo mantém as formas mais doces e mais primitivas no espírito popular. (Cascudo apud Buarque, 1989).

Incomodar e contrariar o santo representa justamente o papel do terceiro verso das três primeiras estrofes, pelo qual se revela a finalidade da procissão – de fato, permuta – expressa nas duas primeiras estrofes. Isso faz também com que o clamor se torne uma exigência, permutando, ao se ouvir a canção, sua expectativa inicial, conforme se verifica na figura 29.

	1ª estrofe	2ª estrofe	3ª estrofe
<b>Permuta</b>	São José de porcelana vai morar Na matriz da Imaculada Conceição	Vai a Virgem de alabastro Conceição Na charola para a igreja do Bonfim	Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim Pra capela de São Carlos Borromeu
<b>Incômodo</b>	O bom José desalojado	A Conceição incomodada	O bom Jesus contrariado
<b>Exigência</b>	Pode agora despertar E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão	Vai ouvir nossa oração Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim	Deve se lembrar enfim De mandar o tempo de fartura que nos prometeu

Figura 29: a noção de “incômodo” do 3º verso propõe as noções de “permuta” e “exigência”

A estrutura é rompida na quarta estrofe. Nela, todos os versos indicam permutas, acelerando o ritmo das trocas. Considerando o todo das permutas, na primeira estrofe, São José é levado à matriz da Imaculada Conceição; esta é levada à igreja do Bonfim na segunda estrofe; e o Bonfim é levado, por sua vez, à capela de São Carlos Borromeu na terceira. Na quarta estrofe, esse último é conduzido ao altar da estrela-mãe de Nazaré em dois versos; esta, ao mosteiro de São Bento nos dois seguintes; e este, para o mosteiro de São João em que tudo começou, com o recurso apenas do último verso.

Tanto o verso relativo ao incômodo quanto os versos relativos à exigência são suprimidos da quarta estrofe. Em troca, ela realiza três permutas na extensão de uma única estrofe, o que havia requerido a extensão das três anteriormente para a mesma quantidade. Observe-se aqui a intercalação narrativa pela supressão do verso do incômodo e dos versos relativos à exigência, enquanto um processo semelhante ao utilizado na fusão dos motivos da frase de continuação do tema na forma musical, conforme já apresentado da figura 20 à figura 24. Se aqui o número de permutas realizadas pelas procissões se cumpre em um tempo mais reduzido, na forma musical a fusão dos motivos também possibilita que a ideia básica se cumpra em menor tempo.

O tema também caminha pelos graus musicais de uma estrofe para outra na canção. Na primeira e na segunda estrofe, o tema se inicia em mi bemol, na tonalidade de mi bemol maior; mas, na terceira, o verso “Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim” parte do fá, um tom acima, na tonalidade de fá maior; e, na estrofe seguinte, o verso “Borromeu pedra-sabão vai pro altar”, mais um tom, em sol, na tonalidade de sol maior, somente retornando para o mi bemol original, em sua tonalidade de direito, na última estrofe, em que a aflição impingida aos santos se revela, com a ameaça de que se os pedidos não forem atendidos, “santo que quiser voltar pra casa só se for a pé”. Se os clamores encaminhados ao divino não forem ouvidos pelos santos, estes estarão condenados às condições horizontais dos fiéis, e obrigados a retornarem às casas pelos próprios meios. As permutas fecham assim o seu círculo narrativo, juntamente com essa circularidade impressa na harmonia e na forma musical do tema, conforme já indicado na figura 12. A permuta se apresenta tanto na matéria do plano do conteúdo quanto no se-

missimbolismo entre os traços verticais e horizontais, permutados frequentemente nas relações entre o conteúdo narrado pela canção e a forma musical que o articula.

### Referências bibliográficas

- BUARQUE, C (1989). *Chico Buarque*. BMG Ariola, CD.
- CAPLIN, W. E (1998). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press, New York.
- CAPLIN, W. E (2013). *Analyzing classical form : an approach for the classroom*. Oxford University Press, New York.
- CASCUDO, L. C (1988). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª Ed. Edusp, São Paulo.
- DURÃO, F. A (2005). *Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33"*, pp. 429-441 in *Kriterion: Revista de Filosofia*, Kriterion vol.46 no.112, Belo Horizonte. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200023](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200023)>. Acessado em 4/08/2017.
- FIORIN, J. L (2014). *Elementos de Análise do Discurso*. 15ª Ed. Contexto, São Paulo.
- INGARDEN, R (1986). *The work of music and the problem of its identity*. Trad. A. Czerniawski. The Macmillan Press LTD, London.
- MAITLAND, J. A. F (1904). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. The MacMillan Company, London.
- PIETROFORTE, A. V. S (2008). *Tópicos de Semiótica. Modelos teóricos e Aplicações*. Annablume, São Paulo.
- PISTON, W (1959). *Harmony*. Lowe and Brydone LTD, London.
- SCHOENBERG, A (2012). *Fundamentos da composição musical*. Trad. E. Seincman. 3ª. Ed. Edusp, São Paulo.



# CONSIDERAÇÕES SOBRE A *PERFORMANCE ART*

Maria Vitória Siviero

## *A Performance Art: breve panorama histórico*

A linguagem artística que hoje é compreendida popularmente como *performance art* é caracterizada como uma manifestação híbrida, que une elementos típicos de outras linguagens como a poesia, a música, o teatro, a pintura, etc. A *performance* surgiu inicialmente como um meio no qual os vanguardistas testavam suas ideias. Dada a abertura da Europa para as culturas do Oriente no início do século XIX, a arte performática também recebeu certa influência dos rituais tribais, do teatro e da dança oriental. Tamanho fluxo intenso de experimentos, envolvendo diferentes linguagens e elementos culturais diversificados, apontou novas direções para a arte do século.

No ano de 2016, completaram-se cem anos desde a recitação do poema fonético de Hugo Ball no Cabaré Voltaire, em Zurique. A apresentação de Ball resultou no primeiro registro fotográfico daquilo que mais tarde veio a ser concebido como *performance art*. Desde os primeiros experimentos performáticos das vanguardas artísticas, até conquistar sua autonomia enquanto linguagem, o caminho percorrido

pela *performance* faz lembrar que o terreno de seu surgimento foi solidificado por uma pluralidade de discursos e pela transposição de uma tradição ocidental imperante para outra de “ruptura”.

No livro *Os filhos do barro* (Paz, 1974), Octávio Paz reflete sobre a necessidade da arte moderna de “romper com a tradição” e ressaltar as diferenças entre o passado e o presente. O autor explica que a relação entre passado-presente-futuro é distinta em cada civilização, de maneira que bastaria comparar a ideia de tempo do homem moderno com a de um antigo cristão do século XII para notar como tal conceito é mutável. A modernidade, no caso, se difere de outras épocas e sociedades pela imagem que o homem faz do transcorrer do tempo, da ideia de tradição e de sua consciência histórica.

Para ele, o movimento moderno teria começado com o próprio romantismo. A partir do imaginário mítico resgatado pelos românticos, o Ocidente reconhece a tradição, mas não uma tradição única, e sim, uma pluralidade de tradições. A modernidade trouxe o choque entre diferentes civilizações e uma diversidade de culturas, histórias, religiões e artes. A ideia de uma tradição múltipla rompeu com centralidade da tradição ocidental. Diante da pluralidade de discursos, percebe-se, inclusive, os diferentes ideais de beleza. Assim, o moderno é caracterizado pela sua heterogeneidade. A multiplicidade de textos subentende que não há um texto original, de maneira que a modernidade está condenada à pluralidade.

A consciência de pertencer a uma tradição já torna o ser humano diferente dela e a diferença há de fazê-lo questionar e criticar a tradição. Assim, a época moderna trouxe uma série de revoluções. Enquanto as antigas tradições postulam a unidade entre o passado e o “hoje”, a modernidade ressalta a diferença entre ambos e ainda afirma que este passado não é único, e sim, plural. Para os modernos, a perfeição seria alcançada pela mudança e não mais pelo ciclo incessante de repetições. Mudar deixava de ser um problema e se tornava sinônimo de progresso e melhoria. Por isso, a modernidade criticou a tradição e almejou romper com ela fundando – paradoxalmente – a tradição da ruptura.

A *performance art* teve seus primeiros contornos desenhados pelos movimentos de vanguarda durante o Modernismo. Produto da “tradição da ruptura” que se instaurava na virada para o século XX,

a linguagem performática é fruto da reformulação dos padrões tradicionais de se fazer e mostrar arte. A *performance* também reflete os múltiplos discursos de onde emergiu como gênero artístico. Ao longo do século, se tornou conhecida por chocar suas plateias com apresentações espontâneas e transgressoras, colocando em cheque a concepção daquilo que era compreendido como arte.

As origens da *performance* estão intimamente ligadas aos movimentos vanguardistas. Pode-se começar pelo futurismo, que resgatou a poesia declamada na primeira década do século XX. A partir daí, uma diversificada produção de arte performática emergiu sob as diferentes proposições das vanguardas em sua busca pela ruptura com a arte tradicional. A fim de compreender as múltiplas origens da *performance*, os próximos parágrafos descrevem um breve panorama histórico do surgimento da *performance*.

A agressividade do movimento futurista, vanguarda traçada inicialmente pelos jovens italianos Russolo, Carra, Marinetti, Boccioni e Severini, dentre outros, por volta do ano 1909, havia penetrado desde a poesia até a culinária, passando pelo balé, pelo rádio, pela música, pelo cinema e por outras linguagens. As violentas seratas futuristas, organizadas por esses artistas, haviam dado destaque a declamação de poesia. Tãmanha foi a agitação causada por estes eventos que chegou a gerar tumultos históricos e, não raramente, precediam intervenção policial.

No mesmo ano em que o manifesto futurista foi publicado por Marinetti na cidade de Paris, circulou também na Rússia, onde ecoava a reação dos artistas contra o regime czarista e os estilos importados de pintura. Em 1912, Burliúk, Maiakovski, Livshits e Chlebnikov, jovens poetas e pintores, publicaram também um manifesto, intitulado Um tapa na cara do gosto do público. Essa nova geração discursava e lia poesia futurista, propondo uma “arte do futuro”.

Outras linguagens, como a pintura e o teatro russo também se opuseram às preferências do público em geral. Diante da não necessidade de reproduzir no palco as cenas cotidianas, o teatro passou a desenvolver métodos de interpretação que estilizavam e transformavam os gestos ditos “naturais”. Essas novas ideias “romperam” com tradições clássicas e libertaram o corpo do compromisso de imitar o regime referencial, tido como verídico até então, possibilitando a exploração

das ações corporais. Os construtivistas russos passaram a organizar exposições e debates com suas ideias e suas declarações provocadoras resultavam em violentos tumultos de multidões raivosas, semelhantes àquelas que tumultuavam os encontros futuristas. Em uma oposição veemente ao czarismo, os artistas russos investiram cada vez mais em *performances* de cunho social e político, chegando a organizar enormes desfiles de rua que envolviam de orquestras a coros de bailarinos.

Já na Alemanha, a renovação artística seria logo interdita pelo regime nazista, que proibiu toda a produção de arte moderna no país. Muitos artistas e escritores, em sua maioria judeus e desertores do serviço militar, já haviam fugido para a Suíça, onde o poeta Hugo Ball e a dançarina Emmy Hennings abriram o célebre “Cabaré Voltaire”. Ali, um grupo muito jovem de refugiados do nazismo, se reuniu para criar um centro artístico que mais tarde viria ser lembrado pela história da arte como o berço do dadaísmo.

O dadaísmo nascia de uma revolta que era comum aos jovens daquela época. Diante da violência da guerra, revelava-se a insubordinação aos valores culturalmente estabelecidos como Honra, Pátria, Família, Religião e todas as demais estruturas que, diante da moral comum, sobrevivem esqueléticas e dispersas de seu conteúdo inicial (cf. Tzara, 1948:17). O dadá almejava ser a medida extrema contra tudo aquilo que, de alguma maneira, estava relacionado às tradições e costumes da sociedade, inclusive a própria arte.

O movimento tinha de ser antiartístico e antipoético, procurando se opor a todas as tendências que haviam se firmado até então. Assim, a revolta passou a ser conduzida pelo “gesto”, mais do que pela obra pronta. Desde que fossem provocativos, os gestos poderiam ser investidos em qualquer direção. Desta maneira, os artistas descobriram no escândalo, um forma de chocar a sociedade anestesiada.

Em oposição à seriedade do romantismo, o artista moderno convida o espectador a contemplar uma “piada”, um escárnio da própria arte. Em vez de rir de algo determinado, a arte ri dela própria. Ao fazer da arte um chiste, as obras modernas a ridicularizam. No livro *A desumanização da arte* Ortega y Gasset (2001: 75-8) relembra a ironia de tal gesto, uma vez que é nesse ataque contra si própria que a arte mostra seus dons. Pois ao tentar se

aniquilar, ela continua sendo arte e, assim, por tal dialética, sua negação é seu triunfo.

O problema da “sistematização do dadá”, querela que dissolveu o círculo dadaísta em Paris, não poderia ser mais frívola e disparatada. Longe das aspirações românticas dos vanguardistas, toda e qualquer comunicação humana produz signos, já que a linguagem humana é estruturada em sistemas de signos. Dentro desses sistemas, os signos são incapazes de se definir senão em relação aos demais: só há quente porque há frio, masculino porque há feminino, consoantes sonoras porque há surdas, etc. No momento em que a primeira ação dadaísta foi produzida, ela já se definia pela simples contraposição a uma ação realista, ou expressionista. Ou seja, é dadá porque não é futurista, como não é naturalista, ou cubista e nem surrealista.

Todos estes experimentos artísticos prepararam o terreno para o surgimento da linguagem que, mais tarde, viria a ser compreendida popularmente sob a designação de *performance art*. A fotografia a seguir, é datada de 1916 e mostra Hugo Ball, vestido como um “bispo mágico”, em um cilindro de papelão brilhante enquanto declama para o público do Cabaré Voltaire um estilo de poesia que chamou “poema fonético”, uma nova forma de versos que ele havia descoberto e no qual o equilíbrio entre as vogais é determinado e distribuído de acordo com o critério da ordenação.

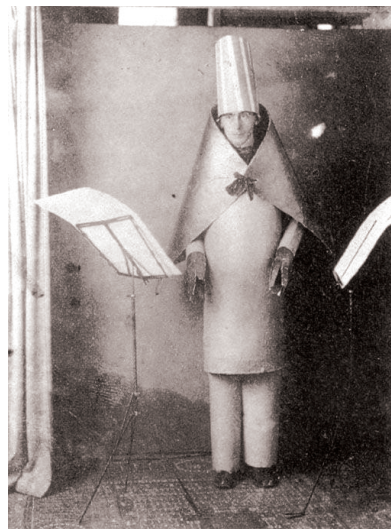


Fig. 1: Hugo Ball lendo seu primeiro poema fonético

Os experimentos da vanguarda europeia foram reafirmados pela utópica Bauhaus, escola fundada por Walter Gropius, que clamava pela unificação de todas as artes em uma cátedra socialista (Goldberg, 2006: 87). Na Bauhaus, a *performance* serviu como um meio de colaboração entre diferentes disciplinas até que a implantação do governo hitlerista colocou um fim às atividades da escola. Exilados em uma pequena comunidade rural dos EUA, um grupo de estudantes e docentes da antiga Bauhaus fundaram o Black Mountain College, mantendo-se unidos para escapar do regime nazista e levar consigo os princípios da arte da *performance*. Em seu novo espaço, encontraram as ideias que John Cage desenvolvia na música e as explorações de Merce Cunningham na dança.

Da mesma maneira que Cage via música nos sons cotidianos, Cunningham propunha a possibilidade de se considerar como dança os gestos ditos comuns. Ambos colaboraram junto da comunidade do Black Mountain College, em um experimento performático heterogêneo com preparativos mínimos e diferentes linguagens. Inspirado por estes desenvolvimentos, quatro anos mais tarde, Cage relataria sobre as ideias vanguardistas à sua turma de alunos do curso de composição da música experimental na New School for Social Research em Nova York. Dentre os estudantes, cineastas, músicos e poetas, estavam Allan Kaprow, Jackson McLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins, (cf. Goldberg, 2006: 117). Cada um, a sua maneira, acabou incorporando o conceito de “acaso” e “ações não intencionais” às suas próprias obras.

O pintor Jackson Pollock, referência no movimento do expressionismo abstrato nos EUA, também foi influenciado por tais ideias. Inspirada nos surrealistas, a arte de Pollock afirma o fluxo de consciência. Ele desenvolveu uma técnica de pintura chamada “dripping”, que havia sido utilizada anteriormente por artistas como Francis Picabia, André Masson e Max Ernst (Lanchner, 2009:25-33). Em vez de representar figuras em seus quadros, Pollock respingava a tinta sobre as telas imensas, permitindo que o acaso ordenasse as manchas e os rabiscos. Conforme Pietroforte explica em seu estudo sobre a *bodyart*<sup>1</sup>, diferentemente da pintura clássica, barroca, cubista ou de grande parte das tendências desenvolvidas na pintura, com a pre-

---

1. <http://pararraioscomics.com.br/body-art-i-parte-2/>

## *Considerações sobre a performance art*

tensão de representar corpos através de cores, formas e posições no espaço da tela, na obra de Pollock o corpo não aparece como uma representação. Em vez disso, deixa vestígios no ato de pintar.

Assim como a poesia fonética de Hugo Ball, a pintura de Pollock torna-se um bom exemplo de obra performática. Diferentemente de um soneto escrito em papel, o poema sonoro traz a recitação como parte inerente da obra. Da mesma maneira que para a obra de Ball a recitação determina o poema, na *action painting* de Jackson Pollock, o ato de pintar é tão determinante quanto a pintura em si.



*Fig. 2: Jackson Pollock trabalhando*



*Fig. 3: Nevoa Lavanda, 1950*

Posteriormente, a atitude de Pollock recebe desenvolvimentos na. Enquanto sua pintura ainda se vale dos pinceis como forma de mediação entre o corpo e a tela, o artista Yves Klein usará a própria modelo como instrumento de pintura em *As onomatopeias do período azul* (1958). O mesmo se deu com outros artistas, como Shigeo Kubota, que em uma afirmação feminista, pinta usando sua genitália em *Vagina Painting* (1965), ou Nam June Paik, que pinta usando a cabeça em sentido literal na obra *Zen for head* (1961). Ainda na década de sessenta o corpo se torna completamente presente, explorando outras formas de expressão além da pura exposição como, por exemplo, a *performance Eye body*, da artista plástica Carolee Schneemann, que pinta sobre a própria pele. O corpo deixa de ser um meio de pintura e torna-se o próprio suporte<sup>2</sup>.

Além dos desenvolvimentos na *body art*, artistas como Alan Kaprow viram nas instalações a representação espacial de uma atitude plurivalente diante da pintura. Observando os visitantes de suas exposições, Kaprow imaginou que deveria aumentar a responsabilidade do público. Assim, os espectadores passaram a interagir com as instalações junto de outros performers.

Ao longo das décadas de sessenta e setenta, o espírito coletivo era de uma crescente irritação diante dos valores e das estruturas predominantes. A galeria foi atacada como uma instituição de comercialismo e os artistas recorriam a novas formas de se comunicar com público. A *performance*, como uma obra impossível de ser comercializada, tornou-se uma extensão do desdém pelo mercado de arte, uma forma de afrontar as estruturas econômicas às quais a obra de arte se submetia. As novas *performances* implicavam também em uma nova relação com o espaço. Oldenburg observa que “o lugar onde a obra acontece, esse grande objeto, é a parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante dos fatores a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais e o terceiro, os atores)” (Oldenburg, 1973 apud Roselee, 2006, p.124).

A *performance art*, portanto se tornava independente da pintura ou da poesia, definindo-se como uma linguagem autônoma, que se vale de uma vasta gama de objetos e espaços. Performers da Áustria, Holanda, Cuba, Alemanha, Quênia, México, Brasil, Chipre, Japão, Romênia, Eslováquia

---

2. <http://pararraioscomics.com.br/body-art-i-parte-2/>

e outras tantas diferentes localidades, trouxeram reconhecimento internacional a essa linguagem artística. O passar dos anos não desgastou o gênero, mas incorporou novos espaços e novos materiais. Com o avanço tecnológico, tais recursos também passaram a ser cada vez mais utilizados, incluindo desde recursos audiovisuais, construção de equipamentos robóticos agregados ao corpo, até *performances* via internet. Dessa maneira, manifestações de arte performática, longe de se esgotarem, aumentam a cada dia, dando vida a novas e diversas manifestações artísticas.

Ainda no livro *Os filhos do Barro*, ao tratar da pluralidade de discursos, Paz vai além da tradição que difere culturas e povos, quando se refere ao poema como uma leitura cifrada do universo: para o autor, o poema é uma tradução do universo produzida pelo poeta, mas que em contato com o leitor, há de ser traduzida como uma nova obra do próprio leitor. Tem-se, portanto, a criação literária concebida como uma tradução múltipla que apresenta uma pluralidade de autores e esta mesma analogia cabe às demais linguagens artísticas, como a própria *performance art*. Diante da pluralidade de discursos, o verdadeiro autor não é o artista, nem o espectador, mas a linguagem. Autor e espectador são apenas dois momentos existenciais da linguagem.

A dificuldade em compreender as características da *performance* enquanto linguagem, se deve, em parte, ao fato de que estas reflexões se multiplicam quase sempre situadas na instância do autor ou do espectador e raramente se empenham em compreender as características da linguagem performática em si. Incutidas por paixões, as reflexões se confundem, diversas vezes, com o processo de produção e de apreciação da obra performática, como se pode observar através do depoimento de célebres artistas e estudiosos, tais como a performer Marina Abramovic:

Para ser um artista de *performance*, você tem que odiar teatro (...). O teatro é falso ...a faca não é real, o sangue não é real e as emoções não são reais. A *performance* é exatamente o oposto: a faca é real, o sangue é real e as emoções são reais<sup>3</sup>

---

3. "To be a *performance* artist, you have to hate theatre," she replied. "Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.". Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> – acesso em dezembro de 2016

No que diz respeito à *performance* enquanto linguagem, acontece algo muito diferente do que foi dito pela artista em seu depoimento, uma vez que não há uma pretensa “realidade de fato”, capaz de se opor a dita “artificialidade do teatro”. Ambas as mídias, como ocorre em qualquer tipo de linguagem, constroem seus discursos a partir da articulação deliberada de temas e figuras. A *performance* não escapa disso, pois fazê-lo seria se desvencilhar do básico estatuto da comunicação humana: a rede de significações a partir da qual um mundo de sentido pode ser construído. Ainda que, em muitas manifestações performáticas, se faça uso de objetos e ações ditos “reais”, estes, ao vislumbre do espectador, são mitificados e convertidos em seus sentidos específicos, conforme articulados pela obra. A definição de Abramovic passa ao largo da questão da fruição e da produção da obra de arte, e se foca, egoisticamente, numa leitura romantizada do próprio performer.

Embora cada artista consiga definir a *performance* a partir do ponto de vista subjetivo, que diz respeito à sua experiência e a singularidade de sua relação com o trabalho performático, ao situar o fenômeno artístico apenas na esfera do artista é como se este produzisse sua obra em cisma com o público espectador, ignora-se o paradigma de comunicação, característica inerente à existência de qualquer discurso. A *performance*, assim como a música, a poesia e a pintura, diz algo a alguém, e, ao fazê-lo, estabelece um modo específico de atuação, que por consequência insere as manifestações individuais num gênero específico de produção artística (literatura, teatro, cinema, etc).

Como visto anteriormente, a linguagem da *performance* é produto de uma pluralidade de discursos e este mesmo contexto fez floresceram as mais diversas considerações a respeito do tema. Imbuídas de romantismo, as vanguardas artísticas da modernidade ansiavam a “indefinição”, como forma de ruptura com a tradição artística vigente e paradoxalmente, definiram-se como uma nova tradição. Movimentos artísticos como o dadaísmo, idealizavam a “não sistematização”, e no entanto, já estava sistematizado desde sua primeira *performance*, afinal, toda e qualquer ação humana é passível de definição, simplesmente porque já é parte de um sistema de signos. Embora a *performance* tenha se consolidado mais tardiamente, passou pelo mesmo processo, em que o discurso das teorias sobre estes novos fenômenos muitas vezes se identifica com o discurso dos próprios movimentos. Privadas

de abstração, estas manifestações prosseguiram idealizadas como uma linguagem “ilimitada” e “indefinível”, capaz de “fundir arte e vida”.

O estudo que segue, portanto, é uma tentativa de observar o fenômeno da *performance* de ponto de vista externo ao seu contexto histórico. Reconhece-se aqui a existência de uma história, porém esta investigação almeja transcender os aspectos sociais e políticos em torno desta linguagem artística. Intenta-se, portanto, abstrair algumas relações fundamentais, a fim de distanciar o fenômeno do fluxo de sua história e compreender quaisquer características próprias à *performance* enquanto linguagem autônoma com sua capacidade de criação e transformação.

#### Por uma tipologia dos regimes de manifestação da *Performance Art*

Dado que o paradigma de comunicação é inerente à qualquer discurso, a *performance*, assim como as demais linguagens artísticas, diz algo a alguém, e ao fazê-lo estabelece um modo específico de atuação que permite inserir determinadas manifestações artísticas na categoria *performance art*. Ao propor uma organização geral para o fenômeno da *performance* é possível levantar dispositivos discursivos comuns dentro da diversidade dos atos performáticos.

Da mesma maneira que uma pintura trabalha com a relação entre as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas, a *performance* trabalha com a relação entre a ação e o espaço. Certos mecanismos pelos quais a *performance* opera, podem ser identificados ao observar a relação que é estabelecida no contexto do ato, entre a ação executada por performer e público e o espaço de sua manifestação.

A fim de examinar tais parâmetros, tomaremos como primeiro exemplo a *performance Rhythm 0*<sup>4</sup>, de Marina Abramovic. A *performance* foi realizada dentro de uma galeria de arte contemporânea na Itália (1974). Durante esta ação, Abramovic permaneceu completamente passiva ao lado de uma mesa com 72 objetos variados, ao longo de seis horas. Seu público estava autorizado a fazer o que bem desejasse com seu corpo utilizando os objetos sobre a mesa.

---

4. <https://vimeo.com/71952791>

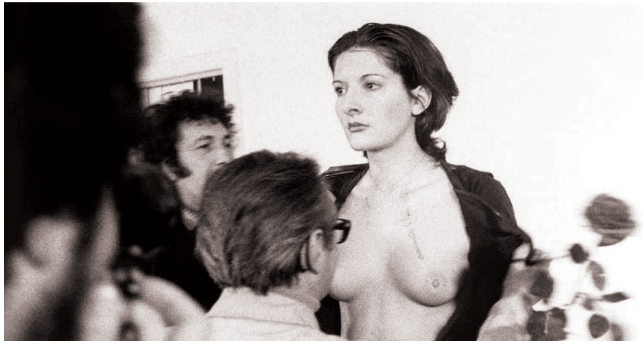


Fig. 4: Marina Abramovic em Rhythm 0



Fig. 5: Publico da galeria de arte em Rhythm 0

Segundo a própria Abramovic, a *performance* empurrou seu corpo até o limite<sup>5</sup>. Suas roupas foram rasgadas com navalhas, sua pele foi lacerada, enfiaram-lhe espinhos na barriga, infligiram-lhe vários tipos de agressões, incluindo uma tentativa de estupro e o revólver carregado foi apontado para sua cabeça, criando uma atmosfera agressiva. Isto culminou em uma disputa entre os visitantes da galeria, alguns decididos a preservar a integridade física da artista, enquanto outros desejavam seguir com o ato até esgotar as consequências.

A artista e seu público permaneceram na mesma sala ao longo de toda a *performance*. Quando foi anunciado o término da ação, a performer que estava nua e sagrando, encarou os indivíduos ali pre-

---

5. (00:04) <https://vimeo.com/71952791>

sentes, os quais desviaram seus olhos da cena. Abramovic, então, caminhou na direção do público e todos os presentes saíram correndo, segundo a artista, fugindo para evitar um confronto real.

Esta *performance* não se define apenas pela ação do público sobre o corpo de Abramovic, mas o incidente ao final é também parte da obra. O ato se inicia no momento em que tanto Abramovic quanto os visitantes são estabelecidos como performer e espectador, e só termina quando essa relação chega ao fim. No caso, quando já pertencem a espaços distintos.

O público da *performance* não percebeu que ao aceitar o convite da performer para atuar sobre seu corpo, passaram de espectadores de arte a sujeitos actantes de uma narrativa, protagonizada não mais por Abramovic, mas por eles próprios em um percurso transformador. Portanto, o ato é atribuído ao público e não à artista.

No nível fundamental deste discurso, aparece a categoria semântica identidade x alteridade. Ao longo da noite, o sujeito (público) realiza um percurso alteridade => não alteridade => identidade. Pois ao aceitar participar da *performance*, os visitantes, sem saber, negam a alteridade antes afirmada. Ao final de seis horas, quando Abramovic finalmente abandona o estado de apatia, ela encara os presentes e caminha na direção deles. Nesse momento, os visitantes a percebem novamente como seres humanos, e por consequência percebem a si mesmos como torturadores, abusadores, possíveis estupradores e assassinos, comportamentos condenáveis pela moral e pela lei da civilização. Ao identificar o desfecho de suas paixões e desmesuras, o público se vê diante das dimensões de sua condição humana, entrando em conjunção com o valor de identidade.

O principal fator que motiva as ações dos visitantes é a maneira como esta ação se relaciona com o espaço, no caso, a galeria de arte. Uma vez que as galerias são comumente conhecidas como espaços destinados a exposição de obras de arte, entende-se que o que é exposto dentro delas, ao público, faz parte de seu acervo. Assim, a artista se relaciona com o espaço por meio da identificação. Ao identificar-se com o cenário da galeria, a performer converte-se na própria obra de arte. Dessa maneira, permite que

o público atue sobre seu corpo experienciando uma sucessão de paixões que culminam em uma catarse precisamente correspondente à descrição de Aristóteles, em sua *Arte Poética* (Aristóteles, 2005: 30-01).

A *performance Rhythm 0* se vale da identificação com o espaço como um dispositivo discursivo por meio do qual a artista se desumaniza e se converte em objeto diante público; é sua reumanização, figurativizada no movimento brusco em direção à saída ao término do ato, que permite a entrada em conjunção do espectador/actante com os valores da identidade.

Na *performance Rhythm 0*, há um sujeito performer que é confirmado pelo espaço. A data e horário da *performance* foram estabelecidos previamente, o público foi até lá consciente de que apreciaria arte, portanto o que aconteceu no espaço “galeria de arte” tem-se por consenso que se trata de uma obra em exposição e como já foi dito aqui. É precisamente essa identificação com o espaço que destaca ou borra nele a humanidade da performer.

Assim como *Rhythm 0*, as demais *performances* realizadas em galerias, reunidas normalmente sob a égide da *Body Art*, podem ser consideradas atos que se pautam pelo regime da identificação. O corpo de performer, tal e qual a tela está na galeria de arte como suporte para a pintura, serve como suporte da obra de arte em si. É o artista, e não simplesmente seu trabalho, que se expõe para o público.

Dentre inúmeras *performances* de galeria dos séculos XX e XXI, vale a pena mencionar duas: a primeira, *Meat Joy* (1964), de Carolee Schneemann, e a segunda, *Judas Cradle* (2006), por Ron Athey. Em *Meat Joy*, Carolee Schneemann e um grupo de artistas se divertiram, dançaram e se refestelaram com pedaços sangüinolentos de carne numa galeria de Paris. O objetivo da autora era realizar uma celebração dos prazeres da carne e da transgressão de tabus. Ao fazê-lo, a artista emprega a carne, em seu sentido literal, por seu sentido metafórico. Ela borra os limites da cultura, representada aqui pela galeria de arte, e instaura um ambiente dominado visceralmente pela natureza, com aromas e imagens que remetem ao lado animalesco da humanidade. O público não

participava, aqui, mas assistia a celebração à distância, com plena consciência do ato que se desenrolava perante seus olhos.



Fig. 6: Meat Joy, de Carolee Schneemann

Em Judas Cradle, Ron Athey, artista soropositivo, toma parte voluntariamente na tortura medieval homônima (o Berço de Judas): ele introduz seu ânus em uma pirâmide de madeira e paira sobre ele sem poder tocar os pés no chão. A *performance* tem por objetivo questionar a vida do próprio artista, e revelar, de maneira chocante, sua condição enquanto portador do vírus da AIDS. A figura do ânus, como zona erógena principal da relação homossexual masculina, é subvertida e revertida por valores da negação da vida; ela se torna a causa mortis, para o autor, que se reconhece em sua própria mortalidade. O papel do público, aqui, é similar aos dois casos estudados anteriormente: ele assiste perplexo à auto-tortura de Athey, consciente de que o performer faz, de seus dilemas mais radicais, obra de arte.



*Fig. 7: Judas Cradle,  
instrumento de tortura  
medieval*



*Fig. 8: Judas Cradle,  
performance de Ron Athey*

Todas as três *performances* mencionadas foram originalmente apresentadas em galerias de arte, de modo que a figura do performer se confundisse com aquela da obra exposta. O público que as vislumbra, embora não conhecendo de antemão o conteúdo dos atos desempenhados pelos performers, espera encontrar aquilo que se pode definir por obra de arte dentro do espaço da galeria. O espectador sabe que verá um ato performático de Marina Abramovic, de Ron Athey, ou de Carolee Schneeman. Ele se encontra fenomenicamente engajado na contemplação de algo, e espera e anseia por ser arrebatado por manifestações artísticas.

O performer, nesse caso, independentemente do quão chocante ou revolucionário, não abandona seu papel temático de artista, tampouco é confundido com algo outro que não sua condição básica delimitada pelo espaço da galeria de arte. Pode-se dizer, portanto, que nesses casos o performer se identifica com o espaço de realização de sua *performance*: tanto ele quanto seu público identificam-se, referencialmente, como artista e espectadores de obras arte.

Em sentido oposto, em atos como, *Barbed Hula* (2000) da artista israelense Singalit Landau, existe um claro cisma entre o artista e o espaço de realização da *performance*. *Barbed Hula* foi uma ação performática que aconteceu ao nascer do sol, em uma praia de Tel-Aviv. A artista nua, de costas para o mar, gira, ao redor de sua cintura, um bambolê de arame farpado. Seus movimentos são acompanhados apenas pelos sons das ondas do mar, criando um fluxo contínuo, tal qual o bambolê farpado, que gira enquanto, pouco a pouco, lacera sua pele.

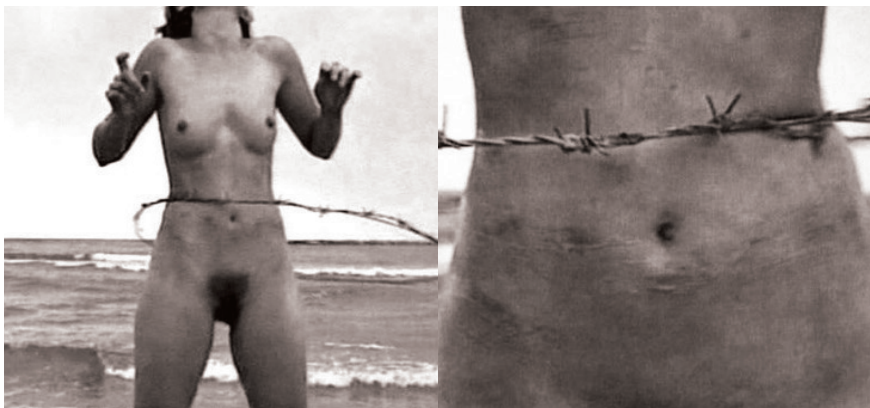


Figura 9: Singalit Landau em *Barbed Hula*

A ação de Landau, foi realizada em uma praia ao sul de Tel-Aviv, uma fronteira natural de Israel. Assim, para melhor compreender o espaço qual está inserida a ação de Barbed Hula, é necessário fazer algumas observações sobre contexto político e geográfico no qual a *performance* está inserida. O Estado de Israel foi criado logo após a segunda guerra, em 1948, como uma decisão da ONU, perante o holocausto e as atrocidades cometidas contra o povo judeu durante o regime nazista, na Alemanha. Desde então, Israel vive um conflito geopolítico com seus vizinhos árabes e ao longo de todos esses anos, diversos acordos e tentativas de paz fracassaram. De um lado, grupos judaicos extremistas se recusam a aceitar um estado palestino livre e, de outro, segmentos árabes não reconhecem a existência do Estado de Israel. Enquanto os judeus vivem sobre ameaça de atentado e sofrem ataques terroristas de militantes palestinos radicais, os palestinos convivem com as ações do exército israelense que segrega a população e restringe a liberdade.

Ao longo das disputas por território, Israel começou a construir barreiras físicas para separar-se de seus vizinhos. Longe das regiões sitiadas e zonas de conflito, a praia é a única fronteira natural e calma que Israel possui. Entre cercas sofisticadas, arames e muros, a praia é uma fronteira conhecida por sua placidez em relação a estas demais. Segundo Landau, é um ambiente de lazer, as atividades ali realizadas tem o intuito de promover saúde e bem-estar à comunidade local, especialmente aos idosos que frequentam a praia pela manhã. Nesse mesmo ambiente, os pescadores estão se preparando para partir a fim de trazer alimento para população. Todos esses elementos caracterizam as manhãs à orla do mar de Tel-Aviv como um cenário comumente pacífico, onde /vida/ se difunde como um sema cotidiano.



Fig.10: Fronteira do Estado de Israel

Fig. 11: Cidade de Gaza sitiada



Certa manhã, essa praia se viu perturbada pela ação de uma artista que, nua diante do mar, flagelava o próprio corpo com um brinquedo. O *hula-hoop* ou bambolê, como é conhecido em português, é um brinquedo moderno utilizado para recreação e atividade física. Landau transformou a popular brincadeira saudável em flagelação, rompendo a placidez local, evocando figuras relativas à morte, como a dor e o sangue. Dessa maneira, a ação buscou diferenciar-se do espaço onde foi realizada, desestabilizando o cotidiano local por meio de uma reprodução delicada da violência imposta às cidades sitiadas em estado calamitoso.

Em termos semióticos, no nível fundamental, a *performance* gera um objeto complexo de /vida/ x /morte/. Estas categorias, por sua vez, são revestidas por elementos do plano figurativo: a praia de Tel-Aviv é considerada uma das dez melhores praias do mundo, associada à tranquilidade, é lembrada como um excelente destino para viagens. Portanto, o espaço é caracterizado por figuras associadas à paz.

Enquanto isso, o arame farpado circundante junto dos ferimentos e do sangue são figuras relacionadas ao conflito entre fronteiras. A *performance* diferencia a ação do espaço onde ela se sucede, irrompendo a única fonteira natural e pacífica com figuras associadas à guerra, figuras culturalmente impostas às demais fronteiras. Por meio da diferenciação, a ação provoca uma reflexão sobre as fronteiras antinaturais e sobre a incapacidade do corpo humano de se ajustar à violência imposta por elas. O arame farpado do bambolê é o mesmo arame que cerceia a população de Gaza e das demais regiões sitiadas do Oriente Médio.

A artista converte uma brincadeira e prática relacionada à saúde em uma ação de mortificação, trazendo ao espaço plácido da orla marítima, figuras características da guerra, como o arame farpado, comumente associado à separação de fronteiras. Ainda que a praia seja vendida como um espaço pacífico, a ação de Landau, denuncia que ela é também parte da zona do conflito que assola o oriente médio. O ferimento causado pela “brincadeira” mostra o quão frágil é o corpo diante da agressividade do arame, e alude ao horror da guerra, cotidiano vivenciado pela população do oriente médio. Assim, o jogo do bambolê farpado, torna-se metonímia da violência que as fronteiras impõem sobre o corpo humano. O sangue muitas vezes é o preço a ser pago pela demarcação circundante.

Na *performance Rhythm 0*, analisada anteriormente, Marina Abramovic se identifica com o espaço da galeria, e por meio dele, converte-se em obra de arte. Em sentido oposto, *Barbed Hula* opera pela diferenciação do espaço, ou seja, sua ação central procura se distanciar do local onde é realizada. A *performance* irrompe um espaço caracterizado por figuras de paz, com figuras associadas à guerra.



Fig. 12: Günther Brus em Kunst Revolution

Como visto anteriormente, os atos performáticos inseridos no regime da diferenciação, uma vez que se instauram de maneira abrupta e transgridem os papéis temáticos esperados em determinado espaço, têm o choque e a surpresa como elementos-chave em sua relação com o público. As *performances* de diferenciação explodem como uma bomba de sentido: o público é tomado de assalto por sua manifestação, uma vez que este tipo de ação performática vai radicalmente de encontro em relação aos papéis temáticos esperados dentro de seu espaço.

Nesse sentido, podemos lembrar de diversas outras *performances*, que operam pela diferenciação do espaço. Dentre elas, *Kunst Revolution*, dos vienenses Günther Brus, Otto Muehl, Peter Weibel e Oswald Wiener, é exemplar: os artistas, convidados a palestrar numa universidade sobre seu modo de composição artística, demonstram-no de maneira empírica, com Brus defecando e bebendo a própria urina perante a plateia. O artista aniquila o decoro que impõe a universidade, e subverte o formato esperado de apresentação exigido por ela, em nome da arte.

Enquanto Singalit traz à praia, espaço de lazer e descontração, o horror da guerra e da mutilação, Günther Brus e os artistas vienenses trazem à universidade, espaço de pesquisa acadêmica e sisudez, a transgressão, o animal e o grotesco. Nos dois casos, o público não espera engajar-se na *performance*, ele se surpreende com ela; os espaços para a realização de tal sorte de *performance* são impróprios, e o artista subverte os papéis temáticos e figurativos assumidos nestes pelos sujeitos que os frequentam.

Num polo, a espera do enunciatário e a conformidade com o espaço, no outro, a surpresa do enunciatário e a desconformidade com o espaço: abstraindo estas relações em categorias semânticas abrangentes, pode-se dizer que atos performáticos se dão ou em relação de identificação, ou de diferenciação em relação à enunciação e ao espaço de sua manifestação, perfazendo o seguinte par mínimo semântico: Identificação vs. Diferenciação

Conforme nos orienta Pietroforte (2008, 2012 e 2015), os pares semânticos, unidades mínimas do sentido, dado seu poder de abstração, podem ser utilizados para a criação de tipologias de regimes semióticos do comportamento de determinado sistema de signos. O autor

também nos demonstra que, por decorrência lógica do estabelecimento de qualquer categoria fundamental de oposição, há que se levar em conta os polos intermediários representados pela negação da primeira categoria em relação ao processo de afirmação da segunda: para cada sentido do vetor da afirmação, ou seja, quer partamos da identificação em direção à diferenciação, ou o contrário, haverá uma instância em que a categoria assume não seu valor oposto, mas negativo.

Ao negarmos a identificação, portanto, afirmaríamos logicamente o valor da singularização, em que a relação entre o performer, o público e o espaço não corresponderia em sua completude, mas elegeria determinado aspecto contextual e o particularizaria em detrimento de outros. Nesse sentido, a *performance* coletiva de Aleksandra Mir, *First Woman on the Moon* é exemplar. A *performance* foi um projeto concebido pela artista sueca Aleksandra Mir para celebrar o 30º aniversário do pouso da nave espacial Apollo 11, comandada por Neil Armstrong na superfície lunar em 20 de julho de 1969.

Neil Armstrong, junto de Buzz Aldrin tornou-se conhecido por ser o primeiro homem a fincar no solo lunar a bandeira americana e uma placa com a inscrição “Here, men from planet Earth first set foot upon the moon. July, 1969. A. D. We Came In Peace for All Mankind”<sup>6</sup>. Uma estimativa de 530 milhões de pessoas assistiram pela televisão o momento no qual um homem pisou pela primeira vez a superfície da Lua; e escutaram a voz de Armstrong dizer a frase que se tornaria mundialmente famosa: “one small step for man, one giant leap for mankind”<sup>7</sup>. A imagem da águia, símbolo dos EUA, pousando na Lua enquanto segura um ramo de oliveira, foi desenhada por Collins e ganhou prestígio ao se tornar conhecida no mundo todo como símbolo da Missão Apollo 11. Durante a Guerra Fria, essa não era apenas uma vitória na corrida espacial, mas também era símbolo do triunfo do capitalismo. Depois disso, Apollos 12, 14, 15, 16 e 17, seguiram aterrissando homens na Lua.

Três anos antes, a russa Valentina Tereshkova<sup>8</sup> realizou um voo

---

6. <http://history.nasa.gov/apollo/apo11.html> acesso em 07/2016

7. <https://www.youtube.com/watch?v=csO9VTtrg5A> – acesso em 07/2016

8. <http://www.space.com/21571-valentina-tereshkova.html> acesso em 07/2016

solo pelo espaço, dando à União Soviética o mérito de colocar a primeira mulher no espaço. Depois dela, a Rússia teria rejeitado durante muito tempo a inclusão de mulheres em missões espaciais, segundo o editor-chefe da revista *Novosti Kosmionavotiki* (“Notícias do Espaço”), Igor Marinin: “No espaço, é trabalho de homens,” ele disse “a liderança então era militar, eles decidiram não mais levar mulheres como cosmonautas”<sup>9</sup>.

Inspirada pela promessa de John F. Kennedy, de levar um homem à Lua até o final da década de sessenta<sup>10</sup>, a artista plástica Aleksandra Mir se desafiou a colocar uma mulher na Lua antes do final do milênio. O projeto economicamente ousado, teria um orçamento de apenas dois mil euros e apoio da comunidade local, moradores dos municípios de Belsen e Beverwijk, no Norte da Holanda. Os voluntários do projeto trabalharam durante todo o verão, fornecendo hospedagem à “tripulação” e uma banda, cujas batidas que faria a trilha sonora para o “pouso histórico”.



Fig. 13

9. "In space, it's men's work (...) the leadership then were military, they decided not to take women as cosmonauts any more".

10. <https://www.youtube.com/watch?v=9WfU10Ay7C8> – acesso em 07/2016

Ao longo de dez horas, o público interagiu com o cenário lunar, trabalhando para sua elaboração e brincando entre as escavações. Ao pôr do sol, a tripulação espacial dirigiu-se ao ponto mais alto, onde fincaram a bandeira americana e estouraram champanhe em celebração ao feito histórico.

O projeto foi elaborado pela artista a partir de uma estrutura comunitária dentro da qual a população local se organizou para a elaboração da *performance*. O grande aparato tecnológico usado pelos programas espaciais foi substituído por tratores dirigidos por trabalhadores voluntários que improvisaram na praia o cenário Lunar. A “tripulação” completa consistia em crianças, banhistas, turistas e moradores locais que trabalharam e brincaram na praia durante as 10 horas; além de 50 voluntários que se dedicaram ao projeto ao longo do verão. Todos contribuíram na construção da paisagem lunar, com um objetivo em comum: colocar a primeira mulher na Lua.

A *performance* buscou reproduzir um evento histórico, mundialmente reconhecido como símbolo da vitória do capitalismo, em circunstâncias totalmente opostas às daquele. Foi criada uma oposição clara /individual/ x /coletivo/ em relação ao pouso lunar original, figurativizada na *performance* por uma genuína manifestação socialista resistindo ao sistema no qual está inserida: ao passo que o pouso original foi realizado por um único homem, em projeto pela supremacia de uma ideologia e de um sistema econômico, o pouso de Aleksandra Mir foi construído em conjunto, por uma micro sociedade, com a finalidade de integrá-la ludicamente.

Quando ação se inicia, o espaço amplo de 300m<sup>2</sup> começa a ganhar um novo significado, mas não se trata de uma simulação do cenário lunar, e sim da praia sendo convertida em Lua pelo próprio público. Não há nenhuma tentativa de “esconder” a praia, pelo contrário, ela é admitida enquanto parte da obra. Dessa maneira, pode-se assumir que a sua remodelagem e transformação são artificiais, e que a Lua, na qual a praia foi transformada, faz parte de um discurso artístico e, portanto, “irreal”.

Ao admitir a irrealidade do cenário lunar, admite-se também que o pouso de uma mulher na Lua nunca aconteceu, e que todos os participantes da *performance* não participavam do feito que marca-

ria a história mundial, mas de uma atividade lúdica. Dessa forma, a obra desencadeia a ironia, causando um alargamento semântico, uma inversão de um significado, que faz com que ele abarque também o seu sentido oposto (Fiorin, 2014:69). Assumir a artificialidade do cenário lunar é assumir também que as mulheres jamais pisaram na Lua. Por simples preceitos morais do discurso patriarcal, foram restringidas a elas funções secundárias, à margem do protagonismo masculino na história do mundo.

A crítica social nessa obra foi gerada pela relação entre a ação e o espaço onde a ação foi realizada. Essa obra opera por um processo de singularização do espaço, a ação foi realizada em uma praia, pois, devido a sua área extensa e recoberta por areia, possibilitaria sua remodelagem e transformação. A obra singulariza o espaço dentro do qual se desenvolve, enfatizando detalhes semânticos da superfície da Lua, como a areia monocromática e a amplitude uniforme, para que através deles seja construído o cenário da *performance*.

Nessa *performance*, o espaço é convertido em metáfora particularizando suas isotopias figurativas. Operando por mecanismos similares, a *performance City Scale*, de Ken Dewey (1963) (cf. Goldberg, 2006:125), levou um grupo de pessoas a pontos específicos da cidade de Nova York, em que se desenrolavam cenas pitorescas e curiosas: uma modelo se trocando, um cantor num restaurante, um ballet de automóveis, etc. A cidade, em *City Scale*, é convertida em cenário de cinema, e o público se transforma em seu figurante. Nova York deixa de ser a Nova York em sentido referencial, mas converte-se em seu sentido mítico: torna-se a Big Apple dos filmes de Hollywood.

Em sentido contrário, ao partir da diferenciação em direção à identificação, produzimos também seu valor negativo: a assimilação. Nesse regime, o público e o espaço seriam incorporados ao ato performático, que produziria seu sentido a partir destes; diferentemente do regime da singularização, no entanto, o público assimilado não seria capaz de se reconhecer prontamente enquanto tal nesse quarto regime: ele não é surpreendido por e tampouco conhece de fato os eventos que se desenrolam, mas acredita ser algo outro, quando na verdade está diante de uma obra de arte, na condição de espectador ou partícipe. Nesse sentido, a *performance The Couple in a Cage: A Guatinaui Odyssey*,

realizada em museus da América e da Europa por Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña, é muito elucidadora. O casal se instalou numa jaula dourada dentro dos museus, vestindo adereços estereotipados de povos indígenas e ao mesmo tempo brincando com laptops e dançando break, fingindo ser membros da tribo fictícia Guatinaui, recém-descoberta em uma ilha do golfo do México.



Fig. 14: Visitantes posam com Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña durante performance

A *performance* em questão trabalha com estereótipos que o Ocidente construiu ao longo dos anos. Para o pensamento colonialista, o zoológico humano se justifica pelas características “primitivas” e “estranhas” de seus exemplares. O visitante ocidental tem a oportunidade de interagir com uma cultura ancestral e exótica, que aparece engaiolada no museu (justamente por sua estranheza), mas, ao fazê-lo, está diante de um “show” de ações comuns a sua própria cultura.

A obra revisita o zoo humano, uma instituição hoje repudiada pela humanidade, para trazê-la à tona de forma crítica, valendo-se de uma figura retórica: a ironia, dispositivo no qual admite-se uma tese oposta para que, por meio de suas incompatibilidades, possa chegar à

tese que se defende (Fiorin, 2004:69). O espectador ocidental é distanciado de sua própria cultura quando se depara com suas atividades diárias realizadas por “aborígenes” de uma terra recém-tocada pela civilização ocidental.

A *performance* aborda de maneira irônica o olhar eurocêntrico que é lançado sobre as culturas indígenas e africanas, resquício da ideia colonialista que, incapaz de compreender que outras culturas se desenvolvem sob estruturas de pensamento distintas, presumiu que era preciso levar o “progresso” aos povos ditos bárbaros e primitivos e empregar violência, na medida em que oferecessem resistência à dominação.

Tanto os performers quanto o público fazem parte da ação performática. Os espectadores procuravam informar-se sobre os índios guatinuais como faziam com os demais objetos em exposição, além de tirarem fotos e poderem pagar por uma dança, interagindo diretamente com a obra. Mesmo diante de uma narrativa preestabelecida, o desenrolar das ações era decisão direta do público, que junto da gaiola, havia se tornado a metonímia do colonizador. A *performance* não constrói um universo “irreal”, mas consegue inserir-se em um cenário cotidiano. Dada a arbitrariedade do signo, conforme definida pelo linguista Ferdinand de Saussure (1995:101), ela se aproveita de elementos do discurso dado como “real”.

A obra não construiu um novo universo, mas assumiu o museu enquanto parte da *performance*. Assim, procede por assimilação; reaproveitando elementos de um discurso dado como “realidade”. Utiliza-se do ethos de autoridade e educatividade que é próprio desse tipo de museu e, por meio desse dispositivo retórico, os artistas constroem uma imagem literal da maneira como a própria etnia foi inserida na história do mundo.

Operando no mesmo regime que *The Couple in a Cage*, Ana Mendieta compõe sua *performance* intitulada *Rape Scene* (1973), em seu dormitório universitário na cidade de Iowa, EUA. A performer revirou seu apartamento, quebrou utensílios e móveis, e se deitou com os braços amarrados na mesa da cozinha, com as pernas e genitais cobertos de sangue falso. Chamara, de antemão, seus colegas para um encontro, que deram com a figura fúnebre e inquietante de Ana como recém-vítima de violência sexual. A artista objetivava, com sua

*performance*, chamar a atenção para os casos de abuso serial em sua universidade, encarados levemente pela administração desta. Ela converte seu dormitório em cena do crime, aproveitando da verossimilhança e redobrando a gravidade de seu sentido a partir do contexto de crimes de abuso sexual que assolava o campus universitário. O público, como na *performance* de Peña e Fusco, é arrebatado pela cena e a toma em sentido referencial: testemunhas de um crime, num caso, e visitantes de uma exposição de museu, no outro, o público crê pertencer a tal papel temático quando são, de fato, espectadores de um trabalho artístico e profundamente crítico.

Durante as duas *performances*, o público é iludido pelos artistas e chega a acreditar, que está diante de uma cena referencial. Nesse caso, espaço confere aos artistas o ethos necessário para a construção verossímil de sua farsa. Diferentemente da *performance* que converte um espaço em outro, a da singularização, a *performance* assimiladora usa o espaço em seu proveito; uma opera por metáfora, a outra, por ironia.

Concluída esta breve investigação sobre a *performance art* e as coerções de gênero que caracterizam o fenômeno encontra-se a relação performática estabelecida entre uma ação e um espaço – como visto anteriormente, é nessa relação que a obra performática gera seu significado –. Tais relações, porém, podem ser organizadas a partir das oposições fundamentais identificação vs diferenciação, como no exemplo da *performance* de Abramovic, onde a artista se identifica com o espaço da galeria e na ação de Landau, onde a artista transgri-de o espaço da praia, se diferenciando dele.

Uma vez que nenhum fenômeno procede apenas por extremos, há categorias intermediárias capazes de negar tanto diferenciação quanto a identificação, chamadas de assimilação, onde a ação recorre ao espaço como parte da obra, como na *performance* de Fusco e Gomez-Peña, onde os artistas se valem do museu para compor um zoológico humano moderno, e a singularização, como na *performance* de Mir, onde a praia é singularizada e transformada em Lua pela ação performática.

As categorias são indicadas pela utilização do espaço no texto performático observadas a partir da oposição ou negação umas das outras. Apresentadas de tal maneira, podem ser estruturas na base aristotélica do quadrado semiótico, conforme o esquema a seguir.



PAZ, Octavio (1984). *Os filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira.  
PIETROFORTE, Antônio Vicente (2007). *Análise do texto visual*.  
Contexto: São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2004). *Semiótica visual: os percursos do olhar*, Contexto: São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2008). *Tópicos de Semiótica*, Anablume: São Paulo.

WARD, Frazer (2012). *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, University Press of New England: New England.

SCHECHNER, Richard (2006). “*What is Performance*”, in *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge.

## Referências em outras mídias

### Videos

ABRAMOVIC, Marina (1974). Rhythm 0. Disponível em: <<https://vimeo.com/71952791>>. Último acesso em 06/08/201

MIR, Aleksandra (1999). First Woman on the Moon. 13:28 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/105254949>>. Último acesso em 06/08/2018

<https://vimeo.com/79363320>

LANDAU, Sigalit (2000). *Barbed Hula*. 18s. Disponível em: <<https://vimeo.com/19805440>>. Último acesso em 06/08/2018

### Sites

<http://history.nasa.gov/apollo/apo11.html> - acesso em 07/2016

<http://www.space.com/21571-valentina-tereshkova.html> - acesso em 07/2016

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2771075/First-Russian-woman-InternationalSpace-Station-gets-angry-pre-flight-press->

*Considerações sobre a performance art*

conference-asked-hair-make-up.html - acesso em 07/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=9WrU10Ay7C8> – acesso em 07/2016

<http://www.history.nasa.gov/Apollomon/Apollo.html> – acesso em 07/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=csO9VTtrg5A> – acesso em 07/2016

<http://www.aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/>  
- acesso em 07/2016

[http://www.ces.uc.pt/formacao/materiais\\_racismo\\_pos\\_racismo/  
From\\_human\\_zoos\\_to](http://www.ces.uc.pt/formacao/materiais_racismo_pos_racismo/From_human_zoos_to)

[\\_coloni al\\_apotheoses\\_the\\_era\\_of\\_exhibiting\\_the\\_Other.htm](#) -  
acessado em outubro de 2015



# A POESIA DE MARCELO TÁPIA E O ADENSAMENTO DA LITERATURA

Rodrigo Bravo e Josuel Santos

Movimentos literários, tal como concebidos na história da literatura, não podem ser estudados como categorias estanques, perfeitas, imutáveis e circunscritas ao tempo de sua idealização. Malgrado os discursos de militância poética, que se valem de bordões e frases de efeito, cujo valor prático se restringe meramente ao da autoafirmação e das coerções semióticas do gênero do manifesto (por exemplo: é declarada a morte do verso!; é o fim da poesia do ontem!), as vanguardas, após seu primeiro fôlego, subsistem como acréscimos à tecnologia da arte do verbo. Tornam-se tendências outras do pensamento humano e das regras do jogo do pensar. Adicionam, portanto, ao idioma em que são concebidos, formas inéditas de articular as ideias antigas, além das novas que introduzem.

Nada obsta o ímpeto criativo do poeta, senão tendências e modismos que pouco interessam à essência da poesia, de tecer epopeias ao modo de Homero em pleno terceiro milênio da era comum, ou quadrados mágicos à moda barroca medieval. Os berros de críticos que acusam exímios artistas de “beletrismo desnecessário”, “pedantismo” ou “anacronismo” soam cochichos quando confrontados com a inabalável natureza livre

dos caminhos do pensar; pode-se, consciente dos limites do intelecto humano e do projeto estético de cada um, cantar sobre qualquer assunto de qualquer forma possível. Tampouco são os inventores dos modos de composição poética proprietários destes ou seus tiranos absolutistas: uma vez lançados ao mundo, os sonetos de Shakespeare e Petrarca ou os haikai de Chiyo-ni são de propriedade de toda a espécie humana; podem ser traduzidos, reinterpretados, aumentados e, até mesmo, subvertidos e transformados em seus opostos absolutos. Autores e leitores, portanto, emprestando o arrazoado a Roland Barthes (2012: 29), interpelam-se uns aos outros, negam-se, afirmam-se e transfiguram-se imersos em “uma forma simbólica que [os] constitui antes de [seu] nascimento, em suma, [n]esse imenso espaço cultural de que [a] pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem”.

A ideia contemporânea de Autor esconde muito de seu verdadeiro significado. Esquece-se ser ela irrevogavelmente fundida à ideia mercantilista introduzida no Renascimento europeu, acrescida de seus sabores capitalistas na era hodierna, de propriedade intelectual (cf. Barthes, 2012: 71-2). Consome-se literatura (locução que já denuncia muito da postura do leitor médio contemporâneo), destarte, não porque esta atende à necessidade religiosa ou social x ou y, como era na Grécia Arcaica (cf. Torrano, 2011), por exemplo, mas, sobretudo, porque é proveniente de autores referendados por cânones literários que mais atendem aos desígnios do mercado editorial que os da própria arte poética. Gera-se, desse modo, cenário nocivo em que o poetizar – faculdade livre da mente racional que deveria ser incentivada em todo ser pensante e autoconsciente –, guiado agora pela supremacia do ego, torna-se coisa misteriosa de poucos eleitos inspirados pela “voz das Musas”, pela “conjuntura política de resistência”, ou por qualquer outro dogma que o valha. Não se lê e se desautoriza a poesia do próximo em favor de poemas de drummonds, gilkas, hildas, oswalds e augustos já há muito distorcidos por cursos de ensino médio de língua portuguesa e listas de livros obrigatórios de concursos vestibulares, só porque receberam, à moda dos “selos de qualidade padrão ISO 9000”, a chancela dos tais. O conceito de autoria – do qual depende essencialmente a literatura, concebida aqui como jogo entre um compositor e um fruidor que se misturam entre si no espaço do texto –, confunde-se com a banalidade da rubrica.

Ao questionar-se o conceito contemporâneo de autoria e denun-

ciar-se sua historicidade inerente, faz-se necessário confrontá-lo com suas outras enformações delineadas pelas sociedades humanas ao longo do tempo. Objetiva-se, com isso, não apenas propor paradigmas outros de interpretação dele próprio e, conseqüentemente, da poesia, mas evidenciá-lo, por meio da precisa ferramenta do contraste filológico, em sua conformação atual. Como parâmetros de comparação, portanto, serão analisados dois casos aparentemente díspares e desconexos entre si, mas que se espera revelarem-se suficientemente ilustrativos para este trabalho: o do epigrama grego da Antiguidade tardia e o da prática Medieval japonesa de *haikai no renga*.

Pouco conhecida hoje fora dos círculos de estudos da filologia latina e helênica, a poesia epigramática encontra sua gênese no período clássico da sociedade grega Antiga (sécs. V e IV a.e.c.). Nascido das inscrições tumulares (em louvor da honra do falecido) ou votivas (na forma de contrapartida e agradecimento à prece atendida), o gênero se modifica radicalmente com o advento do período helenístico (sécs. III e II a.e.c) e da escola de poesia dos filólogos da biblioteca de Alexandria. Transportados das lápides e dos objetos religiosos de outrora aos rolos de papiro, o epigrama rapidamente conquistou novas temáticas e subgêneros, podendo então trabalhar com matérias sapienciais, jocosas e eróticas e, até mesmo, mesclá-las em poemas híbridos. Sendo, portanto, molde de composição guiado sobretudo por seu caráter conciso e engenhoso (cf. Laurens, 1989; Bravo, 2018), de extensão brevíssima (há epigramas de somente um verso!), os poetas que nele moldavam seus dizeres precisavam dispor de todos os meios possíveis para dotá-los de múltiplas camadas de significado: trocadilhos, sintaxe coagida, paronomásias, homofonias, etimologias poéticas e duplos sentidos; todos comparecem em peso nesta modalidade de arte verbal predominantemente metalinguística que é a epigramática. Os exemplos que se seguem, ambos retirados da *Antologia Grega* (cf. Oliva Neto, 2018), porém, se valem de ferramenta ainda mais arrojada para perfazerem-se.

[*Antologia Grega* 5.80 – Platão]

Maçã sou: quem te ama me lança. Consinta,  
Xantipa: tanto tu quanto eu murçamos.

[*Antologia Grega* 9.577 – Cláudio Ptolomeu]

Sei ser efêmero e mortal, mas se procuro  
a órbita precisa das estrelas,  
não piso mais a terra e, par do próprio Zeus,  
os deuses me saciam de ambrosia.

(trad. Rodrigo Bravo)

Ambos os poemas acima podem levar o leitor à feliz surpresa da descoberta da face poética do filósofo e do astrônomo, respectivamente. Mal sabe, porém, que tal surpresa se manifesta nas regras ditadas pelo limitado conceito de autoria enquanto chancela e propriedade intelectual. Platão e Cláudio Ptolomeu até podem ter composto poemas que nunca nos alcançaram ou que nunca foram publicados, mas muito provavelmente não os expostos. O recurso da autoria, aqui, serve ao poema como um de seus elementos significantes. Ao atribuir os poemas aos renomados autores, o(s) poeta(s) que os escreveu(-ram), despojado(s) de ego, gera(m) dois resultados interessantíssimos. No caso do poema de Cláudio, o ato de atribuí-lo ao famoso astrônomo faz dele personagem principal da cena de sua própria elevação aos céus por meio da ciência: o epigrama torna-se a fala de um drama-minuto que concentra, em suas poucas linhas, a consagração heroica do cientista. No caso do suposto poema de Platão, a atribuição tem como objetivo fazer o leitor espionar, ludicamente, o que bem poderia ser uma conversa de alcova perdida nas voltas da história: a amada do filósofo, no poema, a que recebe a maçã como convite aos amores, é Xantipa, nome atribuído a esposa de Sócrates, seu mestre; o humor advém do absurdo da relação entre os dois (Xantipa era muito mais velha que Platão, casada – ou seja, traem, discípulo e cônjuge, o pobre Sócrates – e sabida ser de gênio forte, características cômicas para a época) e é destinado a público erudito versado nos temas que articula.

Duas questões se levantam a partir das conclusões anteriores: a do porquê, de fato, da eleição desses “autores” para esses poemas; e a da existência de provas filológicas que possam justificar as atribuições autorais serem dispositivos do discurso e não mero indicador de filiação. Para a primeira, se ainda resta dúvidas, são sanadas quando se

considera a cronologia da prática epigramática: escritos entre o quarto século antes da era comum até meados da Renascença, os epigramas compreendem um milênio de produção ativa; Platão e Cláudio Ptolomeu são figuras famosas em sua e nas épocas subsequentes; tê-los, portanto, como figuras conhecidíssimas pela consciência coletiva do mundo Ocidental é mais do que indício para que poetas se valham de seus nomes como signos, articulados aos poemas, para completar seu sentido. Para a segunda, considerar as peculiaridades do formato de veiculação do epigrama, a antologia, em termos Antigos, pode ser de valia no aclará-la: antologias de poemas, palavra que significa, em tradução audaz do grego Antigo, “falar de flores”, não eram meras coleções temáticas ou cronológicas, eram objetos poéticos; um novo poema que despontava a partir do arranjo deliberado de cada epigrama individual. A primeira registrada pela história, datando provavelmente do séc. I a.e.c., chama-se não acidentalmente *Guirlanda*, composta pelo poeta Meléagro de Gadara, e traz em seu prefácio a metáfora dos epigramas individuais como flores e da antologia como buquê composto destes; uma beleza maior, portanto, nascida do entrelaçar sistemático de belezas singulares. Poema-objeto avant la lettre, tudo vale, destarte, como elemento significante no texto complexo da guirlanda: epigramas sequenciais são dispostos em intervalos regulares, como se estes simulassem o passar do tempo entre aqueles (cf. Oliva Neto, 2018: 27-8), bem como há aqueles que introduzem uma ideia para depois desenvolvê-la, concluí-la ou subvertê-la no seguinte (cf. Bravo, 2018: 72-3); elementos gráficos da página, como o espaço negativo do papiro ou as próprias letras que compõem o poema, são também empregados consciente e significativamente em alguns epigramas.

Espera-se, com tais dados, ter-se sustentado de maneira suficiente, de um ponto de vista linguístico e filológico, não apenas a relatividade histórica do conceito de autoria contemporâneo postulado acima, reduzido à chancela e rubrica e fazendo do poeta mero proprietário do discurso, mas também a possibilidade da atribuição de autoria de manifestar-se como ato poético, como parte constante e inseparável do texto; de transformar o nome do autor, engenhosamente, no primeiro verso do poema.

Diferentemente do epigrama, o *haikai* é gênero de poesia que, embora pertencente a outra tradição diferente da Ocidental, é mais reconhecido entre o público brasileiro. O que não significa que seja

compreendido por ele, necessariamente: tão conciso quanto complexo e dotado de lógica própria, o verdadeiro *haikai* vai muito além de “[poesia de] três versos curtos, com vaga inspiração esotérica” (Pietroforte, 2017: 92). O objetivo aqui, no entanto, não é o de conduzir análise detalhada sobre os elementos essenciais do gênero – tal tarefa já foi realizada em outro estudo deste volume –, mas o de demonstrar de que maneira o conceito de autoria foi redimensionado por ele ao longo de seus anos formativos, durante o período da história japonesa conhecida como Shogunato Tokugawa (1542-1616).

O *haikai* tem sua origem na corte feudal japonesa, mais especificamente como individualização da prática coletiva conhecida por *haikai no renga*. Similar aos embates trovadorescos da Idade Média Ocidental, ou ao repentismo do nordeste brasileiro, o *haikai no renga* consistia na composição alternada de poemas, que se desenvolviam, completavam e contradiziam, até que um dos dois poetas combatentes não conseguisse mais apresentar continuação satisfatória à última linha entoada. As regras e prescrições do jogo, ou seja, as coerções genéricas básicas do próprio *haikai*, foram fixadas, malgrado normativa e dogmaticamente, pelo poeta Teitoku (1571-1654), fundador da escola Teimon (predominante no início do século XVII). À época, o *haikai* precisava, dentre suas várias prescrições, obrigatoriamente possuir dezessete sílabas, dispostas em linhas de cinco, sete e cinco linhas, empregar o kigo (“palavra da estação”, em tradução livre, frase que situava o período do ano em que se desenrolava a cena do poema por meio de elementos da natureza) e possuir somente palavras de origem estritamente japonesa.

A dogmatização cega e o normativismo, porém, são convite à sua própria destruição. Em resposta à fixidez imposta pela escola Teimon, Nishiyama Soin (1605-1682) e seus aprendizes fundaram a escola Danrin de *haikai*. Guiados pela “espontaneidade e liberdade das formas e do movimento” (Shirane, 1998: 58), “em vez de colocar amarras na linguagem do *haikai* (...) [os] poetas da escola Danrin, incluindo Bashō, exploraram a miríade de aspectos de [sua] cultura contemporânea” (idem). Ihara Saikaku (1642-1693), por exemplo, compunha versos tão desconectados da tradição que seu estilo foi apelidado Oranda-ryu (estilo holandês), ou seja, identificado com o estrangeiro e com o exótico (Keene, 1999:47). Expulsos dos círculos nobres, Soin e seus aprendizes se isolaram em suas escolas, de modo

que o *haikai* só voltaria a gozar de prestígio com a reforma de suas corções e programa poético empreendida pelo célebre Matsuo Bashō (1644-1694). Os motivos que levaram os poetas Danrin – os, grosso modo, dadaístas do *haikai* –, à infâmia, busca-se demonstrar pelo exemplo abaixo, composto por Takamasa:

*shiroi ame  
noki no kadoya ni  
tama nashite*

*kaze ni oto aru  
inu no shouben*

Chuva esbranquiçada,  
no alpendre de uma casa  
caindo em gotinhas...

há um barulho no vento:  
é um cachorro que mija.

(trad. Rodrigo Bravo)

De saída, o *haikai* de Takamasa chama a atenção por sua forma não convencional: cinco versos divididos em duas seções, a primeira com três versos, obedecendo à métrica e às convenções do *haikai* Teimon, e a segunda com dois, possuindo sete sílabas cada (assemelhando-se a um *tanka*). A segunda seção conclui o poema de maneira bem-humorada, porquanto rasteira, no que tange tanto conteúdo quanto expressão: a cena idílica e melancólica de um observador distante contemplando o gotejar da garoa das calhas do telhado é retorcida e subvertida, torna-se metáfora para descrever a micção de um cachorro; a isso soma-se o fato de que o último verso do poema, o que contém o elemento desestabilizador do sentido, é hipémetro – fossem seguidas as regras de progressão rítmica estabelecidas por Teimon, dever-se-ia interpor outro verso de cinco ao de sete, e assim sucessivamente –; a violência da quebra com os moldes anteriores e

o desrespeito para com o normativismo Teimon, representada pelo desfecho bufo ao poema inicialmente sério, é intensificada pela quebra, estranha ao ouvido do espectador da época, do ritmo padrão esperado nas disputas de *haikai no renga*.

Ainda que interessantes por seu próprio mérito, as particularidades do poema de Takamasa expostas até aqui não se relacionam diretamente com o objetivo de sua escolha como exemplo de relativização do conceito de autoria, mas preparam o terreno para sua compreensão. Takamasa, muito provavelmente, poeta da escola Danrin, não é autor, em termos Contemporâneos, da primeira seção do *haikai* apresentado: roubou-o de outro poeta, famoso em sua época mas esquecido nos dias hoje; se não o roubou de maneira propriamente dita, “respeitou” as prescrições formais e conteudísticas da escola Teimon, compondo à sua moda e, finalmente, subverteu-as. Considerando as duas possibilidades, Takamasa ou se apropria, no nomear-se autor do *haikai* desconjuntado, de um poema alheio e faz dele seu, ou de uma escola de composição inteira, a qual acaba por demolir a despeito dos reclames de seus antigos “donos”. O poeta Danrin não faz simplesmente *haikai* de deboche, ele acena para um futuro em que o *haikai* não se prenderá mais a cartilhas fixas e imutáveis, mas a lógicas particulares e plurais de invenção.

Tal e qual no epigrama, o conceito de autoria no programa estético da escola Danrin, exemplificado pelo poema de Takamasa, perfaz-se também enquanto ato poético. Age, no entanto, no sentido contrário de sua contraparte grega: ao passo que no epigrama a autoria é atribuída a uma voz respeitada do passado, outorgando ao poema autoridade e intensificando seu sentido, no *haikai* o poeta se apropria de uma obra ou de prática de uma voz adversária, subvertendo-lhe o sentido e silenciando-a. A autoria, destarte, em ambos os casos, longe de indicar o “genitor” do poema, é estratégia de composição, ferramenta de transtextualidade; ora apaga o “escritor” propriamente dito em prol da tradição, evidenciando a face recursiva e perene da poesia, ora a tradição em prol do escritor (o qual, necessariamente, se reconhece como um dentre muitos outros), evidenciando à arte do verso sua face mutável e incapturável.

A partir da análise dos exemplos anteriores e perante sua demonstrável pluralidade de manifestações, parece mais seguro avançar o

argumento da relatividade do conceito de autoria e da fragilidade de seu sentido hodierno. Não apenas isso: nota-se também que a compreensão do significado assumido pela autoria em cada configuração cultural humana vai além dos interesses da ciência filológica propriamente dita, no que tange a tarefa de situar dado texto em seu momento histórico; é essencial também para a crítica literária e para a semiologia, uma vez que revela dimensões mais profundas do sentido de ambos texto e sua fruição, permitindo, para além do ponto de vista sincrônico do estudo de sua expressão e de seu conteúdo, o encaminhamento de uma perspectiva diacrônica capaz de contrastar seu contexto de produção com seus múltiplos contextos de recepção, ao concebê-lo não como obra estanque da qual se suspeita de maneira vaga ter influenciado estas ou aquelas outras, mas como um dos muitos elos da rede de significados em constante expansão de determinada linguagem verbal e sua respectiva arte poética, elo no qual ambas se dão, enquanto estrutura latente, em sua totalidade.

Haver múltiplas concepções de autoria dentro de uma mesma tradição literária implica, por decorrência lógica, a relação que existe entre estas. Uma se define em relação à outra, quer seja por complementação ou ruptura; o diálogo resultante desses movimentos sucessivos, tanto sincrônico quanto diacrônico, permite que o conceito e, por consequência, o próprio sistema em que se insere, seja depurado e complexificado. Disso decorre também não apenas a autoria gozar de múltiplas formas de manifestar-se, mas também a recepção, os próprios enunciados e, portanto, a enunciação em si. Ao propor novos paradigmas de composição e autoria, quer rompendo com os anteriores ou complementando-os, o escritor se confunde com o leitor: recebe, interpreta e reorganiza signos, (re)produzindo-os em nova articulação das regras do jogo. O que diz, – seu texto, aquilo que cria –, não é nódoa fechada em si mesma, cindida do contínuo da linguagem, mas ponto em sua trama, perfazendo-se a enunciação sempre o espaço do diálogo, de vozes ocultas e explícitas que se chocam, e inter cruzam no seio da cultura.

Do final do séc. XIX ao começo do XXI, na época atual, esforços foram empreendidos nas artes poéticas para questionar a concepção de autoria como mera expressão de uma subjetividade e reforçar sua historicidade, ainda que nem sempre de maneira programaticamente ex-

plícita: Fernando Pessoa, com sua centena de heterônimos, esfacela as amarras do ego e faz da consciência humana ato poético; James Joyce, valendo-se da emulação Antiga em moldes Modernos, furta a *Odisseia* de Homero e faz dela seu *Ulysses*, conjuga miríade de vozes, idiomas e textos na composição de *Finnegan's Wake*; e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, idealizadores do Concretismo brasileiro, dão à tradução de poesia lugar de destaque dentre as artes da palavra, recriando as obras de vários autores estrangeiros em língua portuguesa. A literatura Moderna explicita a natureza dialógica da língua e do texto e denuncia sua perenidade; faz ruir a ilusão da originalidade, dando lugar à lógica da rearticulação. Mesmo as vanguardas poéticas – reiterando o primeiro parágrafo deste estudo –, com seu discurso de ruptura e novidade, falham em abolir a continuidade perene do diálogo: na sintaxe dos desdobramentos literários ao longo da história, funcionam de oração adversativa às afirmações anteriores (Barroco, mas Arcadismo; Parnasianismo, porém Modernismo...); podem até negar, semanticamente, o enunciado anterior, mas o fazem somente ao reconhecê-lo como unidade do código com a qual devem contrair relação, ainda que de oposição; pertencem e se reconhecem pertencentes, portanto, ao mesmo código. O autor Moderno e Contemporâneo reencontra-se, destarte, graças às contribuições da arte poética, das ciências da linguagem e da filosofia do pluralismo lógico (cf. Cassirer, 1972), com sua face mais originária: deixa de se esconder atrás da ilusão do partejador de novas ideias, revela-se e aceita-se como imitador e reordenador; não se imagina mais como próximo portador da tocha na escada linear do progresso, apresentador de novas ideias, mas vê-se articulador de mais um ponto de vista na malha em expansão do discurso, cujo crescimento não pressupõe mais um único sentido. Centro da encruzilhada, atravessado por múltiplas vias que se prolongam em direções opostas, esse conceito de autoria, ciente de sua natureza dialógica, reconhece a língua como sistema cuja transformação por diferenciação implica seu desenvolvimento. Esse ato de diferir, ou seja, de produzir mais discurso (uma vez que é impensável logicamente subtrair atos de linguagem com mais atos de linguagem), é o que Vilém Flusser chamou de adensamento (*Gedichtung*) da linguagem (cf. Flusser, 2009): ao produzir mais discurso, i.e., reorganizar as possibilidades associativas do código, o enunciador expande, conseqüentemente, seus meios e dispositivos de

significação. Adensador (tradução do performativo alemão “*dichter*”, do verbo *dichten*, que significa adensar) da linguagem, o conceito de autor se aproxima de sua raiz etimológica: torna-se auctor, performativo do verbo latino *augere* (aumentar); aumentador, portanto. Filologiza-se, assim, o adágio: quem conta um conto, aumenta um ponto.

Como se pode deprender dos exemplos fornecidos ao longo desta introdução, ainda que a natureza dialógica da enunciação tenha sido tematizada e evidenciada de maneira contundente pela literatura apenas a partir da Modernidade, ela, por ser da natureza do próprio signo, configura-se, em realidade, mais como tendência de composição, manifesta a seu modo à cada iteração no paradigma cultural, que traço definidor de uma única escola e/ou movimento. Desde a concepção da paródia no mundo grego, passando pela literatura helenística, augustana, barroca... à PO:EX portuguesa, fez-se poesia que apontasse, por meio da reorganização poética de seus próprios dispositivos e funções textuais, à sua inevitável artificialidade. Conclui-se, portanto, que o discurso da arte verbal se manifesta em função da oposição entre seu referente e seu sistema: ele ora aponta para o conotativo da linguagem (seu aspecto referencial), esquece-se de sua natureza ficta, e abundam romantismos, poéticas politicamente engajadas e o teatro brechtiano, por exemplo; ora aponta para o denotativo, evidenciando o código e suas regras (seu aspecto sistemático), e vicejam a poesia calimaquiana, o *haikai* da escola de Bashō, e o Concretismo brasileiro. Um, porém, não existe sem o outro; a oposição referente v. sistema não é categoria fixa, na qual se encaixam os exemplos citados acima de maneira completa e inequívoca, mas função, em termos jakobsonianos, em que os objetos analisados, embora predominantemente regidos pelos aspectos de um dos polos do par, incorporam e atualizam os do outro em segunda instância: ainda que declarem a necessidade da simplificação da linguagem em prol da mensagem política, cada um a seu modo, Ferreira Gullar e Bertold Brecht criam, por meio de sua infusão da prosa na linguagem poética e da concepção da quebra dramática, respectivamente, novos modos de composição – relativizam, portanto, as regras do sistema –; já no caso do *haikai* de Bashō e do Concretismo brasileiro, por sua vez, embora chamassem a atenção primeiramente para uma nova sistematização do código, fixando novas regras de composição poéti-

ca, também foram capazes de dar nova dimensão de significado aos referentes imediatos de seu universo cultural.

Não é de interesse deste estudo declarar-se pioneiro ao levantar o problema da relativização dos conceitos de autoria, recepção e texto, bem como da literatura dita “experimental” ser tendência de composição e não prática circunscrita a uma única escola literária, dotada de suas próprias ferramentas de sentido. Outros autores, ainda que por vias metodológicas distintas, também tangenciaram a questão em seus estudos (Roland Barthes, citado neste próprio trabalho, principalmente). Um destes, cujos dispositivos teóricos se revelarão de muita eficácia adiante, é Gérard Genette, que se lançou, em sua obra *Palimpsestos* (1982), ao estudo disto que chamou de *literatura de segunda mão* (esta que aqui se caracterizou por sua reorganização do código literário) e definiu alguns de seus procedimentos composicionais, permitindo maior compreensão de seus dispositivos discursivos. Para Genette, há no mínimo cinco procedimentos distintos de trans textualidade (segundo o autor, “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, i.e., o que se chamou aqui de aspecto dialógico dos textos) (cf. Genette, 2010: 13) que podem ser identificados nessa sorte de literatura (bem como em outras, em função latente), sendo estes: (1) a *intertextualidade*, a presença efetiva, integral ou parcial, de um texto em outro, como a citação a alusão e o plágio; (2) a *paratextualidade*, aparato que ancora o sentido contextual do texto, expresso em dispositivos como a nota de rodapé, o título e a declaração de autoria, por exemplo; (3) a *metatextualidade*, a relação que une um texto a outro sem menção explícita, melhor traduzido, como se verá adiante, na forma da crítica; (4) a *hipertextualidade*, o “brotamento” de um texto a partir de outro que lhe serve, por sua vez, de hipotexto; e (5) a *arquitextualidade*, relação de pertença de determinado texto a um determinado gênero textual, marcada pela presença e pela ausência de coerções de sentido específicas a cada sistema. Retomando alguns dos exemplos dados anteriormente, pode-se dizer que o *haikai* de Takamasa poetiza a própria intertextualidade: rouba o *haikai* Teimon clássico e modifica seu sentido; os epigramas de “Cláudio Ptolomeu” e de “Platão” transformam a paratextualidade em artifício: fazem do nome do autor, como já dito, o primeiro verso do poema; o *Ulysses*, de James Joyce, brota como

variação a partir da *Odisseia* de Homero, exemplo perfeito de hipertextualidade; a *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, por fim, faz arte arquitextual quando subverte as convenções da épica homérica em seu narrar dos feitos de Jasão a bordo da nau homônima.

O leitor atento deve ter notado a falta de um exemplo que contemplasse a metatextualidade, bem como os termos abstratos com que o conceito fora definido. O próprio Genette afirma não acreditar que “se tenha considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual” (2010: 17). Pouco diz além da natureza crítica do dispositivo transtextual, citando como exemplo a presença implícita e silenciosa de *O Sobrinho de Rameau* na *Fenomenologia* do Espírito de Hegel (ibid.), mas não a justifica. Aliada, porém, à noção de autor como aumentador (*auctor*) desenvolvida em detalhe na primeira seção deste trabalho, a metatextualidade pode ser ferramenta eficaz, cumprindo dois papéis distintos: ora se definirá melhor ao ser ilustrada por um texto concreto, ora revelará novas perspectivas de análise e leituras para o objeto sobre o qual é aplicada. Nesse sentido – e é este o objetivo principal deste estudo –, busca-se ampliar o conceito introduzido por Genette e justificar a pertinência da abordagem metodológica aqui defendida por meio da análise e da interpretação de duas composições concretistas do poeta Contemporâneo Marcelo Tápia, “Come-lume” e “Cacos”, de *Primitipo* (1982), em relação ao gênero literário a que pertencem e ao diálogo que realizam com tanto com seus Contemporâneos quanto com o cânone da literatura ocidental. Pretende-se, com isso, não apenas demonstrar a aplicabilidade dos dispositivos desenvolvidos pelas ciências do discurso à crítica literária e à análise filológica e sua eficácia na abertura de novas perspectivas de pesquisa, mas também dedicar a devida atenção à crítica da poesia brasileira Contemporânea que, embora repleta de vozes distintamente engenhosas, carece do comentário acadêmico apropriado de que é, sem dúvidas, merecedora.

### A Poesia de Marcelo Tápia e o Concretismo

O ano de 2017 foi de muita importância para a literatura brasileira. Foi publicada, pela editora Perspectiva, a “obra até então” de Marcelo

Tápia, em antologia chamada *Refusões*, acrescida de seu mais novo volume, o inédito *Expirais* (2017). Além do texto integral dos livros do autor, o volume também conta com estudos críticos e comentários à sua obra. Motivo de contentamento no meio literário, a edição possibilitou ao leitor contemporâneo novo contato com a poesia de Tápia, que há muito só se encontrava em volumes de tiragem limitadíssima, até então nunca reeditados. Autor e tradutor versátil, Tápia compôs tanto poesia verbal quanto concreta, não somente dando nova leitura a temas clássicos da literatura, mas também explorando novos paradigmas de escritura poética ao aplicar, por exemplo, padrões de versificação baseados na métrica grega Antiga e no Serialismo musical ao verso português. Consciente do lugar que ocupa no eixo da tradição literária ocidental, sua arte se declara explicitamente em débito com ela, além de se engajar ativamente com as demais vozes que lhe foram e são contemporâneas, sendo mais do que propício, portanto, analisá-la a partir de perspectivas que lhe evidenciem seu caráter transtextual e dialógico, como se almeja neste estudo. As análises seguintes, do contexto de publicação de seu primeiro livro, *Primitipo* (1982), e de dois de seus poemas, intentam cumprir esse procedimento.

Publicado no início da década de oitenta, *Primitipo* é obra que se insere na continuidade do programa poético criado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari (grupo Noigandres) há trinta anos (1952), à época, o da Poesia Concreta. Desde sua concepção, o movimento não foi mero ensaio ou proposta de vanguardismo passageira, contando com volume constante de produções e vários autores a acrescentar-lhe novas dimensões de sentido, estendendo-se até os dias de hoje e totalizando mais de sessenta anos de vida. A título de exemplificação, considerando o período entre a fundação do grupo e a publicação de *Primitipo*, pode-se citar as seguintes obras importantes, em ordem cronológica e de autor, sem esgotar o número de títulos: de Augusto de Campos, *Poetamenos* (1955), *Ovonovelo* (1954-1960), *Greve* (1961), *Poemóbiles* (com Júlio Plaza) (1968) e *Viva-Vaia* (antologia poética de 1949 a 1979); de Pedro Xisto, *Haikais e Concretos* (1960), e *Caminho* (1978); de Haroldo de Campos, seus poemas concretos nos volumes da revista *Noigandres* (1952-1962) e *Xadrez de Estrelas* (1976); e de Décio Pignatari, a célebre plaquete *Organismo* (1960) e sua coletânea *Poesia Pois É Poesia* (poemas de 1950 a 1975). Não se está diante, destarte, de produto do acaso

ou obra isolada, mas de parte do desenvolvimento de uma escola poética específica; além disso, emulando os já citados *Poemóbiles* de Campos e Plaza (reeditados em 1978, próximos, portanto, do livro de Tápia), o livro se insere em outra tradição literária significativa, que remonta sua origem à *Guirlanda* de Meléagro, a do *poema-objeto* ou *livro-objeto*: *Primitipo* não é um livro de poemas propriamente dito, mas uma pasta em cor preta de tamanho A4 que abriga vinte e duas lâminas de papel, cada uma com um único poema. Os poemas, desse modo, podem ser mantidos dentro da caixa original, ou, dada sua natureza concreta, (se se atrever o leitor a corromper a integridade da obra e a diminuir seu valor no mercado de raridades literárias), emoldurados e reapresentados em novas configurações, como se peças de uma galeria portátil.



Há, também, um terceiro nível de diálogo estabelecido pela obra: além de constituir sentido poético já no próprio suporte material da publicação, ao perfazer-se poema-objeto, *Primitipo* se reconhece enquanto obra de arte editorial, evidencia-se como momento da história do livro, artefato da cultura humana, e adiciona novos paradigmas de composição à sua linguagem particular (esta a da editoração). Tal

afirmação não decorre de interpretações ou deduções, mas podem ser corroboradas a partir de, pelo menos, dois elementos constantes da obra: (1) seu próprio título, neologismo cunhado pelo autor, que faz ressoar em si a palavra primitivo (de originário, primeiro; trata-se do livro inaugural da carreira poética de Tápia), evoca etimologicamente *premo* (do latim, apertar, daí palavras como comprimir, deprimir e reprimir em português) e *týpos* (do grego, palavra derivada do verbo *týpto* – golpear, que significa marca ou impressão); o livro, portanto, faz-se reconhecer por sua natureza mais básica, a de suporte em que se imprime (*premit*) marcas (*týpoi*) dotadas de significado; e (2) a folha de rosto que serve de proteção à resma de poemas, em que se vê gravura que retrata dois garotos operando uma prensa editorial antiga; os meninos, aqui, brincando de editores, são metáforas para o próprio poeta, alusão ao *ludus* (jogo) poético, que em *Primitipo* se estende para além da composição da poesia em si e atinge a técnica editorial.



(dos dizerres que o poeta aprendiz:)

Os poemas de *Primitipo*, particularmente, merecem estudo próprio, que os examine em detalhe; neste trabalho, porém, em que se objetiva observar de maneira específica dois fenômenos da literatura (a metatextualidade e a dialogia) através das ciências do discurso, concentrar-se-á apenas em duas composições, os já mencionados “Come-lume” e “Cacos”, uma vez que se revelaram, em pesquisa preliminar, instâncias de manifestação dos tais. Passa-se, portanto, à análise de “Come-lume”, em que se tentará demonstrar, por meio de comparação com outro poema contemporâneo, o *Quasar* de Augusto dos Anjos, como estes estabelecem entre si a relação crítica de metatextualidade avançada por Genette.

### “Come-lume” e a poesia sapiencial Contemporânea

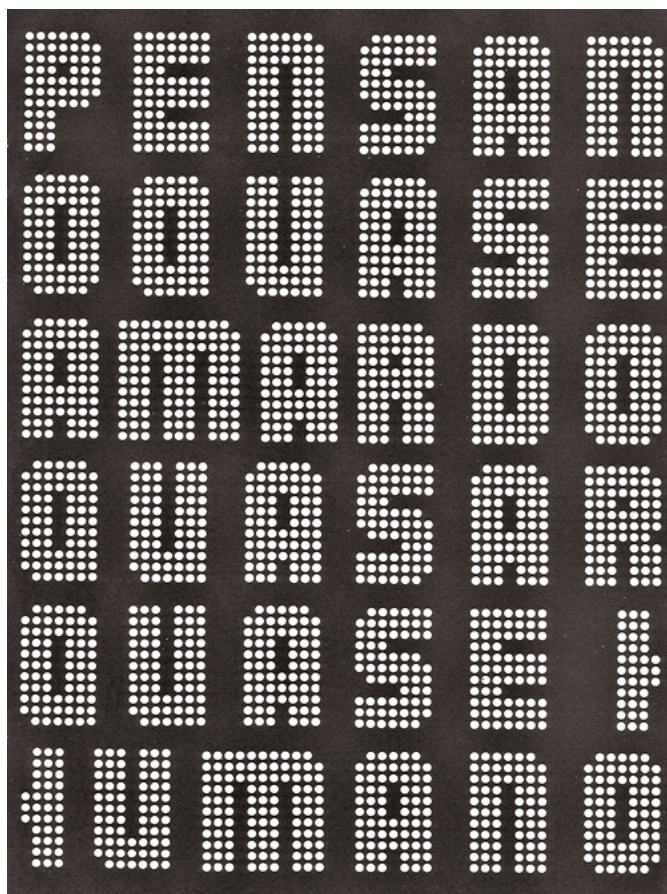
Em tempos Antigos, não dominados pelo subjetivismo Moderno, pelo positivismo das ciências naturais e pelo “neonominalismo” das ciências humanas contemporâneas, o papel de instrução de uma sociedade e de seus membros, bem como o de produzir novos saberes (produzir a realidade), era legado ao poeta. Era o inspirado pela voz das Musas que detinha a tarefa de introduzir mulheres e homens nos caminhos de conhecimentos importantes que concerniam à vida na tribo ou na cidade-estado, seu desenvolvimento posterior. Para citar alguns exemplos, Pitágoras e Xenófanes (séc VI a.e.c), estudados hoje pela área da filosofia pré-socrática, eram antes poetas; Hesíodo (sec. VII a.e.c.), segundo poeta registrado da tradição grega, é autor de dois poemas dessa natureza: a *Teogonia*, em que narra a origem dos deuses e seu papel na estruturação do mundo, e *Os Trabalhos e os Dias*, em que ensina, dentre outros, os fundamentos da agricultura e da justiça, aspectos basilares da vida na pólis; no mundo romano, do lado latino, Lucrécio (séc. I a.e.c), com seu poema *De Rerum Natura* (Sobre a natureza das coisas), explica filosofia epicurista aos cidadãos da urbe de César e Manílio (séc. I e.c.), por sua vez, em sua *Astronomica*, dedica cinco livros à poetização didática dos fenômenos celestes; do lado grego do império, por fim, Nono de Alexandria (séc. IV-V e.c.), ainda que não declaradamente obra didática, compõe sua épica *Dionisiaca*, em que explora as múltiplas origens do deus do vinho e da loucura, compilando-as ao mundo bizantino. O mundo Renascentista, ao fim da Idade Média, reavivou,

como parte de sua recuperação dos valores da Antiguidade, o interesse pela poesia didática/sapiencial. Guiado, porém, por ideias que se tornariam, posteriormente, os empirismos e positivismos contemporâneos, o movimento intelectual deu a essa sorte de poética valor subsidiário: o discurso poético tornou-se a joia da coroa da razão, passando a servir-lhe de adereço e perdendo seu status de veículo de aquisição de novos conhecimentos; se antes era a partir da poetização de dispositivos da língua natural que se produzia desenvolvimento autêntico dos saberes, agora a poesia tinha a função de tornar belo, elogiar e explicar, em termos alheios aos da metalinguagem técnica da ciência, os novos conhecimentos articulados por ela. Dessa época, pode-se citar o poema *Daghtwerck* (O Trabalho do Dia – a relação com Hesíodo e a tradição da poesia didática não é mera coincidência –), de Constantijn Huygens (1596-1687) composto durante a efervescência do Renascimento Holandês (1630), que traduz em termos poéticos os avanços das ciências de sua época (cf. Alpers, 1999: 61-2).

Consolidada, na época Contemporânea, a hegemonia das ciências naturais como produtoras de conhecimento e, conseqüentemente, da própria realidade, a poesia muda novamente de função e perde o posto que conquistara com o Renascimento: ora se volta para o sujeito egoico da Modernidade, repleto de culpa e angústia, e sua pequena circunstância burguesa, desembocando nas poéticas sentimentais e panfletárias, escravas de dogmas políticos e do amálgama de mágoas de um “coração” que postularam como oposto da vilã “razão” (concebida aqui como força castradora da “liberdade do pensamento”, representada frequentemente pelo avatar medonho da dita “poesia metrificada”); ora se volta para si mesma, discute seu próprio estatuto como arte e seu papel nas transformações da linguagem, sua matéria-prima, e disso resultam as poéticas experimentais e de vanguarda. A função didática e epidítica do discurso científico passa a se cumprir por meio de mídias alternativas, sobretudo a prosa e o drama, reunidos sob o gênero do sci-fi, como as séries *Star Trek* (1966), de Gene Roddenberry, Michael Piller e Rick Berman, a trilogia *Fundação* (1942) de Issac Asimov e *Duna* (1965), de Frank Herbert, e o variety-show da televisão, como o aclamado programa educativo *Cosmos* (1980), de Carl Sagan, reprisado nesta década pelo físico e divulgador científico Neil DeGrasse Tyson.

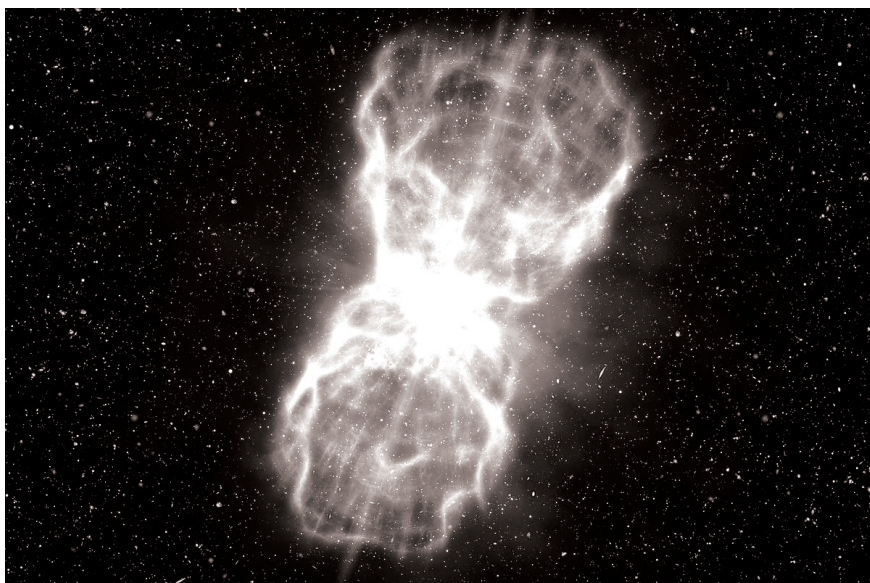
Retomando a questão dos caminhos da poesia Contemporânea introduzida anteriormente, não se deseja somente apontar os problemas concernentes às poéticas sentimentais e panfletárias, como se as vanguardas, por conscientizarem-se da artificialidade do signo verbal e de sua recursividade quase infinita, fossem isentas de incorrer em imprecisões e reduções indevidas. Muito pelo contrário. A separação radical entre poesia, ciências naturais e novas tecnologias, acrescida à violenta compartimentação dos conhecimentos na época atual, também levou a poesia experimental e de vanguarda a trilhar guia perigosa: degradou-se na sopa de letrinhas do Surrealismo, vanguarda que aposta no mero delírio figurativo do nível lexical, ignorando as múltiplas camadas de sentido da linguagem; entregou-se irrestritamente a esoterismos e misticismos, sem discutir as implicações históricas e políticas de seus postulados, como se viu, conforme assinalado por outro estudo deste mesmo volume, no trato do gênero haikai desde sua introdução no Brasil; e deu abrigo sem críticas a poetas concretistas desconhecedores das convenções e dos avanços introduzidos pelo design e pelas artes visuais, permitindo o uso de ferramentas rudimentares e amadoras em sua confecção (sem que estas fossem discutidas ou ironizadas pela obra, à maneira dos *Poemas Conceptovisuais* (2017), de E M de Melo e Castro), como o *MS Paint* ou o *WordArt*. Não se pode deixar de dar crédito, porém, à poesia de vanguarda e experimental, dado seu caráter metalinguístico e autoconsciente, por seu papel no reatar gradativo do diálogo entre os discursos científico e poético. Tal processo pode ser evidenciado em obras contemporâneas como *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), de Haroldo de Campos, em que tece à moda de Dante um poema cosmológico a incluir os novos conhecimentos da física contemporânea e confrontá-los com a tradição literária; *Eu Índice N* (2012), também de E M de Melo e Castro, livro experimental que explora a possibilidade de uma inteligência artificial compor poesia a partir de seu cérebro positrônico, fundindo poesia à engenharia robótica e à computação; e *Divino Gibi – Crítica da Razão Sapiencial* (2017), de Jaa Torrano, que aplica o modo de pensar da Antiguidade à questões sociais, teológicas e filosóficas do mundo Contemporâneo, expondo-as em poemas breves e concisos, semelhantes a epigramas, em que o discurso dos Antigos se mistura ao dos Contemporâneos.

Dentre as obras mais importantes da poesia em que se pode constatar o diálogo em nível profundo com as novas teorias da física e das ciências naturais, sem dúvidas, encontra-se o célebre poema concreto *O Quasar* (1975), de Augusto de Campos, reeditado pela editora Ateliê em 2014 em sua edição mais recente de *Viva Vaia* (1979):



Composto por um verso alexandrino perfeito (doze sílabas poéticas com acentuação na sexta e na décima segunda sílabas – pen/sa/no/qua/sea/MAR/do/qua/sar/qua/schu/MA/no –), *O Quasar* compara a alma humana, em sua busca por sentido em meio ao absurdo, com o brilhar intenso do fenômeno espacial homônimo. Quasares, descobertos em 1963 pelo astrônomo Maarten Schmidt, são núcleos galácticos ativos de altíssima luminosidade, abundantes nos períodos mais antigos da

expansão do universo, cujas proporções gigantícas ofuscam até mesmo o brilho das maiores galáxias já identificadas. A título de exemplo, o maior quasar já registrado, nomeado SDSS J1106+1939, situado a onze bilhões de anos-luz (aproximadamente 104 sextilhões de quilômetros) na direção da constelação de Leão, brilha trilhões (sim, a cifra não é exagero) de vezes mais intensamente que o Sol local.



Ao fazer o leitor refletir (o poema se abre com o imperativo pensa) sobre sua própria grandeza em relação a do quasar – o qual, embora brilhe monstruosamente, não alcança o paradoxal “lampejo infinito” da criatividade –, Augusto faz engenhoso elogio à racionalidade e seu ímpeto poético humano de seguir expandindo a complexidade do real. Se o quasar é quase estrela por predatá-las na linha do tempo da evolução do cosmo, o quasar é quase humano porque o brilho monumental que lança sobre o universo se mantém estável desde seu principio e finalmente desaparecerá com a evaporação inevitável dos corpos celestes (cf. Hawking, 1974), ao passo que o esforço humano de superar suas limitações e continuar a lançar luz sobre o incompreensível por meio da arte e da ciência (o amar o saber – da philosophía –, como nos ensina Diotima, no *Banquete* de Platão) aumentará indefinidamente, tendendo ao infinito. Ao ser capaz de enxergar o próprio quasar com

seus telescópios e racionalizá-lo por meio das ciências e da poesia, bem como todo o universo que a circunda, a humanidade, malgrado mínima no panorama cósmico, supera-os em complexidade.

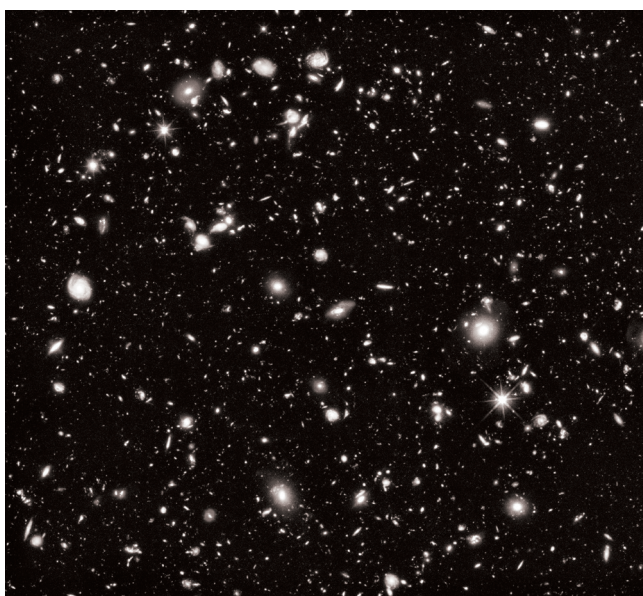
A análise do plano de expressão dO *Quasar*, em decorrência de sua natureza concreta, faz-se de extrema importância, pois permite evidenciar outros elementos de sentido importantes que somam à análise do plano de conteúdo e corroboram seus argumentos. No nível fonológico, oito das doze sílabas do poema incluem a abertura vocálica [a], sendo quatro destas tônicas: a boca do leitor pulsa, portanto, na maior abertura vocálica quando articula as sílabas do poema, imitando a amplitude da pulsação do brilho estelar. Esticologicamente, o verso alexandrino de Augusto não é tão perfeito quanto parece depois de análise detida: embora acentue corretamente a sexta e a décima segunda sílabas, quebra o ritmo ascendente da primeira metade do verso na exata posição em que a palavra “quasar” encontra o advérbio “quase”, fazendo com que duas sílabas tônicas se choquem; separa-os, destarte, na récita, simbolizando a inatingibilidade do humano pelo quasar no plano de conteúdo. No que tange a sintaxe, o enunciador abre o poema por meio de um imperativo, pressupondo o diálogo com seu enunciatário; o quasar é capturado como objeto da conversa entre dois humanos. Visualmente, o poema desenha, a partir do tipo empregado e da disposição das letras, a figura do próprio quasar (cf. Pietroforte, 2012: 80): cada ponto individual representa uma estrela, cada letra uma constelação ou galáxia, e o conjunto total do poema o próprio quasar, cujo brilho supera o de seus constituintes menores; a primeira palavra do poema, “pensa”, e a última, “humano”, situam a espécie e sua faculdade cognitiva como horizontes do quasar, que existe somente porque observado pelo olho do homo sapiens. O número de letras do poema, por fim, revela outra camada de sentido, cuja sutileza esconde engenhosíssima referência à filosofia Antiga: o verso dO *Quasar* é disposto em 36 espaços, perfazendo quadrado de 6x6; o número 6 é considerado pela tradição bíblica como número do homem (Adão e Eva são criados por Deus no sexto dia, segundo o texto da Gênese); o quadrado de seis unidades de lado se faz, portanto, espaço da humanidade, o qual o quasar, representado por seu verso disposto na página, não consegue ocupar completamente sem cortar ao meio uma de suas letras (não coincidentemente, o “H” de humano), por só possuir 35 destas; ele não alcança, por mais que se alongue, a totalidade

do Homem. A quase humanidade do quasar, como se pode ver, pulsa não só no conteúdo do poema, mas transborda para praticamente todos os níveis que constituem seu sentido.

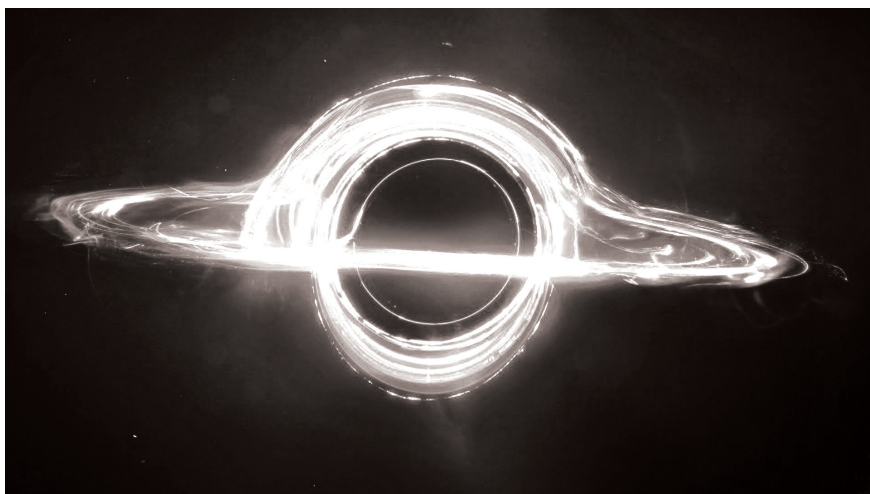
É inegável a posição de destaque de *O Quasar* não apenas na tradição do Concretismo, mas também na da literatura brasileira em geral. Dominada antes quase que exclusivamente por regionalismos e nacionalismos paternalistas, que teimam em perdurar até hoje como cabrestos à cultura, a literatura brasileira Moderna iniciou, a partir de *O Quasar* (e também com *O Pulsar*, do mesmo autor), seu diálogo com as estrelas e com o espaço sideral. O poema, no entanto, simplesmente porque tematiza conceito descoberto pelas ciências, não pode ser classificado como parte do gênero sapiencial propriamente dito: nele, o quasar é metáfora; o conhecimento sobre sua natureza não é exposto e ensinado, mas referenciado e requisitado de seu leitor para sua compreensão. A arte da poesia sapiencial reside no manipular engenhoso da retórica didática; sua beleza advém da eficácia da exposição e da apreensão dos conceitos complexos que encaminha. Augusto, de maneira contrária, coloca, em seu poema, mais uma camada de mistério sobre o quasar; dá-lhe trato poético qual o dos românticos à Lua, diferindo destes, nesse quesito, somente no alcance dos telescópios. O poema de Marcelo Tápia, “Come-lume”, como se verá adiante, embora evoque a presença de *O Quasar*, canta sua beleza não por meio de sua parecência eufórica com o ímpeto evolutivo da humanidade, mas do paradoxo assombroso que se encerra em seu âmago; poetiza as descrições da física e adverte ao leitor para o enorme potencial destrutivo das trevas que se ocultam no mar de luminosidade absoluta do titânico corpo celeste.

Estrelas, quasares e galáxias, bem como qualquer outro corpo luminoso do universo, não produzem seu brilho ex nihilo; a cosmologia Moderna nos mostra que toda luz estelar é, na verdade, resultado da enorme quantidade de energia produzida pelo atrito de partículas, que se dirigem em direção a um único centro gravitacional. Quanto maior uma estrela, portanto, mais densamente compactada está a matéria em seu núcleo, e maior é seu consumo e dispersão de energia – estrelas como a UY Scuti (trigésima oitava da constelação de Escudo), cinco bilhões de vezes maior do que o Sol, gastam em poucos minutos mais energia que o Astro-Rei gastará em toda sua vida –. Quando o combustível nuclear de uma estrela acaba, as forças gravitacionais – gigan-

tescas, dada sua quantidade de matéria – comprimem a estrela, fazendo com que imploda violenta e rapidamente; se a estrela extinta possuir vinte ou mais massas solares (ou seja, o peso do Sol local), há chance que se transforme, após sua “morte”, em um buraco negro. Buracos negros são regiões do contínuo espaçotemporal em que a gravidade o distorce com forças praticamente infinitas, de modo que nem mesmo partículas de luz (fótons) podem escapar à sua atração. Diferentemente do que se pode inferir de seu nome, buracos negros, observados do espaço, não são abismos de escuridão absoluta, mas, paradoxalmente, os objetos mais luminosos de todo o universo. Além dos buracos negros estelares (os produzidos a partir do processo acima), há também os chamados buracos negros supermassivos, formados na gênese do cosmo, que habitam o núcleo de galáxias e quasares, ainda maiores que os primeiros; no centro da Via Láctea, o buraco negro Sagittarius A\*, é quatro milhões de vezes maior do que o Sol; o maior de todos os buracos negros já descobertos, o núcleo da galáxia NGC 4889, possui 21 bilhões de massas solares. Na imagem abaixo, a título de exemplo, capturada pelo telescópio Hubble Ultra-Deep Field, cada ponto luminoso é uma galáxia inteira ou quasar; no centro de cada ponto, produzindo-lhe grande parte da luminosidade, jaz um buraco negro supermassivo a devorar quantidades absurdas de matéria.



A luminosidade do buraco negro é proveniente de sua quase absurda força gravitacional. As partículas de matéria e de luz a circundar o horizonte do evento (região de fato escura do corpo celeste, de onde a matéria não pode mais escapar, uma vez atravessada) são submetidas a atrito descomunal, o que resulta em aumento de temperatura e subsequente ignição destas partículas. O filme *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, ao retratar o buraco negro ficcional Gargântua, oferece uma boa representação de como seria o vislumbre do fenômeno.



O buraco negro tem por motor sua região de trevas infinitas, seu ponto central em que espaço e tempo se misturam e a gravidade tem poder quase ilimitado, chamado *singularidade* pela Física. Seu brilho é produto da destruição e da fragmentação violenta de partículas que se perdem para sempre quando são finalmente tragadas pelas Caribdes do cosmo. Destruidores em última instância, os buracos negros e quasares se revelam, invertendo a metáfora de Augusto, anti-humanos: a direção de seu brilho é interna, tende para o desaparecimento ao contato com o horizonte do evento, ao passo que o “brilho” da humanidade é expansivo, resultante do acréscimo de conhecimentos e de novas camadas de realidade. Consciente dessa outra perspectiva possível para o corpo celeste, Tápia conduz o leitor, em “Come-lume”, a penetrar a superfície luminosa do *Quasar* e observar, a partir de dentro, seu horizonte intransponível.



Uma leitura atenta de elementos significativos de “Come-lume”, tanto provenientes do plano de expressão quanto do de conteúdo, permite evidenciar que o poema de Tápia não faz a inversão do *Quasar* de Augusto apenas em nível conceitual, mas também em sua própria enunciação e em seus significantes. Considerando-os, portanto, em relação à inversão que fazem das mesmas categorias do poema originário, pode-se elencar os seguintes níveis de construção do sentido e seus respectivos efeitos na composição de “Come-lume”:

(1) Diferentemente do *Quasar*, em que enunciador estabelece diálogo com o enunciatário, por meio do imperativo pensa, o verso de “Come-lume” é uma oração descritiva em período simples, em terceira pessoa, o que lhe aumenta a objetividade e a afasta dos sujeitos da enunciação. “O gume do negrume traga todo lume” é oração de concisão e engenho admiráveis para descrever o funcionamento do buraco negro, funcionando-lhe como síntese: o misterioso corpo celeste, antes de considerado em qualquer outro nível de sentido, define-se (em seu próprio nome!) por sua oposição destrutiva à luminosidade e, portanto, em termos da Física, da realidade apreensível pelos sentidos. O gume a tragar todo o lume aqui nomeado é o próprio elemento do buraco negro cuja porção visual do poema busca representar graficamente, seu horizonte do evento; limite (qual o finíssimo gume de uma faca), a apartar o universo de sua intocável singularidade quântica (região em que tempo e espaço convergem, devido à força gravitacional extrema), em direção à qual toda matéria é arrastada sem escape.

(2) O tragar do lume, característica principal dos buracos negros, não é descrito somente no plano do conteúdo do poema. Em “Come-lume”, o verso alexandrino do *Quasar* é repetido, mas com andamento diferente: onde se via, no poema de Augusto, a quebra do andamento ascendente com a interposição da paroxítona “quase” após a oxítona “quasar”, vê-se aqui sequência inquebrável da mesma célula rítmica: o/GU/me/DO/ne/GRU/me/TRA/ga/TO/do/LU/me (considerando o peso particular do monossílabo “do”, naturalmente átono, para a esticologia) perfaz alexandrino hexâmetro jâmbico, ou seja, composto por seis unidades de pés jâmbicos, de uma sílaba átona seguida por uma sílaba tônica. O

movimento alternado de sílabas átonas e tônicas, qual o abrir e fechar de uma boca, simula, desse modo, o buraco negro tragando o lume. Da fonologia do poema depreende-se outra oposição em relação a *O Quasar*: onde se via, neste, sequência de sílabas abertas a imitar o pulsar da luminosidade, vê-se, em “Come-lume”, três iterações da vogal mais fechada e grave da língua portuguesa, [u], em posição tônica, além de [e]s e [o]s, também em sílabas fechadas, evocando a natureza escura e enigmática do fenômeno cosmológico; a vogal aberta do poema, o [a], aparece em contrastante posição tônica na sexta sílaba do verso, sua cesura, e coincide com a palavra “traga”, composta por clusters consonantais surdos e pela gutural [g], simbolizando a violência e a voracidade do processo de deglutição da luz pelo buraco negro; os dois núcleos nominais do poema, por fim, “o gume do negrume” e “o lume”, perfazem malha de rimas internas ao longo do verso, o que acaba por irmanar, pelo plano da expressão, palavras cujo conteúdo é semanticamente oposto; atravessado o horizonte de evento, portanto, já tragado o lume, torna-se ele parte do negrume.

(3) No plano visual do poema, há oposições significativas em relação a *O Quasar* que reforçam os efeitos de sentido desencadeados por sua leitura: “Come-lume” deve ser lido, tendo em mente o layout original da publicação de *Primitipo*, de maneira circular, seu leitor deve segurar a folha de papel nas mãos e girá-la conforme chega ao término do verso e centro da página; ele se movimenta, dessa maneira, acompanhando o movimento centrípeto da matéria engolida pela singularidade do buraco negro, como se também fosse engolido por ele ao término da leitura do poema; *O Quasar*, por sua vez, malgrado a prescrição Concretista de subversão dos padrões convencionais de leitura, acompanha a clássica disposição “da esquerda para a direita, de cima para baixo” em sua composição; no que tange o tipo empregado, ao passo que *O Quasar* faz uso de fonte fragmentada, com o objetivo de gerar o efeito do brilho das estrelas (conforme se observou acima), “Come-lume” usa fonte maciça e inteiriça, buscando representar a homogeneidade das trevas absolutas do horizonte do evento; além disso, o esquema de cores de ambos os poemas é também igualmente invertido, possuindo *O Quasar* tipos brancos impressos sobre fundo negro,

enquanto “Come-lume” dispõe tipos negros sobre a página branca; essa alvura, por sua vez, não carece de significado, uma vez que representa a própria luz agrupada em torno do limite final antes da singularidade; a zona mais escura do poema, finalmente, seu centro, é na verdade composta pelo amálgama das letras da palavra “lume”, aludindo ao próprio despedaçar e aniquilar da luz no centro do corpo celeste; assim como no vislumbre de um buraco negro real, portanto, é impossível identificar a luz que se perdeu em seu núcleo.

Diante da análise conduzida, pode-se afirmar com mais segurança que o poema de Tápia constrói, a partir da articulação de elementos das linguagens verbal e visual, para seu enunciatório, a experiência de ser tragado para as entranhas de um buraco negro, cujo vislumbre, dada sua natureza toda oposta e diferente, tanto fascina a humanidade desde sua descoberta. Diferentemente de *O Quasar*, destarte, poema em que se viu igualmente engenhoso e interessante processo de metaforização do fenômeno cósmico, “Come-lume” é composição cuja arte reside na transformação poética dos conceitos desenvolvidos pela ciência, com o objetivo de concretizá-los e explicitá-los. Ao aproximar conceito difuso e complexo do leitor e descrever seus mecanismos e propriedades por meio da poesia, “Come-lume” se vincula arquitetualmente, valendo-se dos termos de Genette, da poesia do gênero didático/sapiencial. Essa vinculação a uma tradição poética, por sua vez, não ocorre, como visto, sem que o poeta se engaje em diálogo com seus contemporâneos: na inversão crítica do poema de Augusto, Tápia não o elege como hipertexto de “Come-lume”, mas como metatexto, colocando-os lado a lado, em relação de espelhamento, qual fossem perspectivas diferentes do mesmo fenômeno; complementando-o com sua antítese, portanto, “Come-lume” intensifica os significados de *O Quasar*, seu metatexto, enquanto tem os seus intensificados por ele.

Interessante notar, a título de conclusão, ainda outra consequência das análises anteriores, dessa vez para a ciência do discurso: o fenômeno descrito entre os dois poemas estudados corresponde com a definição proposta de Genette de metatextualidade – união de um texto a outro, sem que haja necessariamente citação explícita deste;

relação crítica –, permitindo a compreensão mais profunda de conceito que, nas palavras do próprio Genette, ainda não se considerou com a devida atenção. Por meio do estudo conduzido pode-se perceber que os textos, quando organizados sob a égide da metatextualidade, não permitem que se lhes atribua caráter de mera complementação de um pensamento, mas o de resposta ou oposição. Essa oposição, por sua vez, não pode ser lida com os olhares desnecessariamente belicosos da contemporaneidade, é calimaquiana, antes de tudo, experimentalismo com a linguagem, e forma de expandir as fronteiras do pensamento por meio do diálogo; ao inverter *O Quasar*, camada por camada, “Come-lume” lhe acrescenta outra camada de sentido, seu espelhamento, adensando a complexidade dos sistemas que os compõem. O autor, destarte, revela-se novamente aumentador tanto da linguagem quanto da realidade: constrói aos leitores, a cada vez que lhes oferta nova perspectiva de perceber fenômenos do mundo e da mente, peça a peça, o mosaico sempre fragmentar da significação.

### A poética da concisão em “Cacos”

A comparação dos diferentes modos de composição da arte poética ao longo das voltas da História permite dividi-los entre aqueles que são extensos e grandiloquos, como a épica, a elegia e a ode, e aqueles que são breves e concisos, como o soneto, o epigrama e o *haikai*. Divisão por vezes ampla e abstrata demais, mas que se revelará, para os objetivos visados, de grande valia (tal como em Bravo (2018), em que se desenvolveu parte das considerações aqui encaminhadas), pois permite traçar características gerais que regem os gêneros dessa natureza, dentre os quais não se exclui a poesia Concreta. As poéticas concisas, além de se irmanarem por sua brevidade, igualam-se também pelo peso do conteúdo que encerram: ciente, talvez, do poder da natureza de conter a árvore inteira na ínfima semente, a humanidade se deixou encantar pela busca de fazer caber muito em muito pouco, criando estéticas complexas regidas pela recursividade e tendo o poder de síntese sempre por virtude.

A afirmação anterior, ainda que contraditória (como poderia uma

poética da brevidade ser densa?), pode ser corroborada sem muitos percalços, a partir da leitura de escritores como Matsuo Bashō, cujos *haikai* podem ser tidos por “simples” somente se o leitor se detiver em seu nível mais superficial de análise (reproduzido nas famigeradas traduções do poeta às quais se tem acesso no Brasil, que apagam sua complexidade). Tecendo relações significativas em todos os níveis da língua japonesa, Bashō compõe, em seus *haikai*, verdadeiros monumentos à forma que encaminham, por sua vez, o *zen* e o *satori* budistas. É por meio do labor ascético do poeta, que lapida seus escritos à perfeição, que se atinge a verdadeira elevação religiosa; seu trabalho não é o de simplesmente capturar a natureza com suas palavras, mas de fazer com que o fenômeno descrito vibre também na estrutura que o manifesta. No seguinte poema de Bashō, por exemplo, lê-se:

*samazama no  
koto omoidasu  
sakura kana*

Ah! Mas quantas, tantas,  
coisas que me faz lembrar,  
flor de cerejeira...

(trad. Rodrigo Bravo)

Há, no *haikai*, tendência para que se componha sentenças paratáticas, independentes entre si, mas que podem ser também lidas em conjunto. Tal prescrição tem por objetivo a afixação do kigo na primeira ou na última frase do poema, sentença formulaica que indica a estação do ano em que a cena descrita se passa, o que significa, em termos de *haikai*, seu tema. O poema de Bashō, acima, como se pode ver (e como tentou se reproduzir na tradução), rompe esta prescrição, mas com o objetivo de dar novo significado a um dos kigo mais célebres da tradição haikaísta, “*sakura kana*” (a locução “flor de cerejeira”, seguida de um expletivo de maravilhamento extático – traduzido pelo “ah!”, no início do poema, dada a posição de palavras dessa sorte na sintaxe do português –). Ao narrar o

momento em que revê a cerejeira, no início de uma nova primavera, e pensa sobre as já passadas, lembra-se o poeta dos eventos que se sucederam ao longo de sua vida, em intervalos que agora se marcam pela singela iteração dos ciclos de florescimento da árvore; as coisas de que se lembra, “*samazama no koto*” (lit. muitas, muitas coisas), são cortadas pelo verso, escapam para a frase seguinte, concluída somente com a interposição do *kigo* “*sakura kana*” como sujeito da oração ou vocativo: a liberdade sintática aqui, ao encaminhar longa oração fragmentada somente pelo ritmo, repete, no plano da expressão, o discurso do pequeno tornar-se continente do grande; a frase enunciada, porquanto extensa, cabe nos limites do *haikai*, tal como a totalidade do ciclo da vida cabe nas flores da cerejeira. O autor ainda junta as “coisas lembradas” (metáfora despojada que constrói para a própria existência) à flor de cerejeira em outra instância da linguagem, a fonológica, quando faz predominar a vogal aberta [a] na primeira e na última frase do *haikai* e na tônica de “*omoidasu*”, e opor-se ela aos [o]s fechados da frase intermediária: as palavras marcadas pela vogal em questão, *samazama* (espécie de advérbio com valor de “muitos”), “*sakura*” (a flor de cerejeira), “*omoidasu*” (verbo “lembrar-se”, literalmente composto dos verbos “sentir”, “pensar” – *omou* – e “sair” – *dasu* –) e “*kana*” (como já dito, expletivo de maravilhamento), apontam, respectivamente, na direção das reflexões do poeta, do objeto vislumbrado e do próprio enunciador e suas reações, perfazendo todas engenhosa malha de rimas internas. Diante de tais recorrências, que não se esgotam aqui, é seguro dizer não somente que a poética do *haikai* vai muito além do apreço pelo simplório, mas que se define, tal como outras estéticas da brevidade, exatamente no sentido oposto: ocupa-se, na verdade, de construir múltiplos níveis de leitura ocultos por detrás da aparente singeleza dos objetos que descreve.

Regida pelo ímpeto de sempre se superar em sua busca de fazer caber universos de conteúdo em migalhas de matéria, a poética da concisão, muitas vezes caso de experimentalismo com a linguagem, quase sempre é acompanhada pelo tema do desafio, que se desdobra em outra interessante modalidade de prélio nos jogos poéticos, o da poesia competitiva. Na época augustana, por exemplo, motivados pelos experimentos poéticos da arte helenística, os poetas compunham

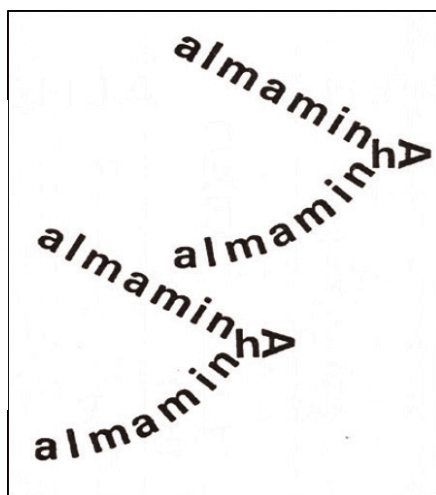
tendo em vista a superação de seus pares e modelos; é possível ainda sentir o calor das fagulhas produzidas pelo conflito de autores em poemas como o 16, de Catulo, em que injúria vulgarmente seus críticos, e o 36, do mesmo autor, em que chama os extensos poemas de um tal Volúcio de “papéis cagados” (“*caccata carta*” – v.1); do mesmo modo, vê-se também, ao modo de Calímaco no *Prólogo aos Telquines*, poetas a declarar seu programa poético com metáforas intrincadas, oriundas da rearticulação de fórmulas e estruturas antigas; esse é o caso de poemas como o 4, também do livro de Catulo, em que o autor compara sua poesia a um pequeno barco (*phasellus ille* – v.1), leve e lépido, rasgando o mar do incerto, e a Ode 3.30, *Exegi Monumentum*, de Horácio, em que diz sua poesia ser “[monumento] mais perene que o bronze, mais alto que as nobres pirâmides” (“*aere perennius, regali-que situ pyramidum altius*” – vv. 1-2) e se gaba de ter sido o primeiro a ter traduzido o verso Eólio (grego) aos metros italianos (“*princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*” – vv. 13-4). Mais de um milênio após a queda de Roma, divertiam-se os poetas barrocos com joguetes como o proposto por D. Francisco Manoel, em seu *Soneto Truncado à Academia* (cf. Hansen, 2002: 158), em que pedia a seus pares que completassem-lhe as lacunas de um poema dedicado às lágrimas, por não ter conseguido terminá-lo; a graça do jogo consistia na necessidade de corresponder às quantidades silábicas e rítmicas definidas pelo autor original em cada verso, bem como de superar os desafios rítmicos lançados por ele. Na época Contemporânea, por fim, Ana Hatherly, compondo trinta e uma variações sobre o famoso vilancete em que Camões canta a amada Leonor, escreve *Leonorana* (1970), em que realiza exercícios de rearticulação do conteúdo e das coerções formais do poema original, ora condensando-o, ora diluindo-o; nas variações em que reduz a extensão do vilancete (dignas de estudo próprio), Hatherly realiza procedimento similar ao de Bashō: a pouca matéria que emprega sempre acessa rede muito mais ampla de significado. A título de ilustração, a variação XVIII, traduzindo Camões em poesia concreta, representa a insegurança e o caminhar vacilante de Leonor, descrito em detalhe no original (vai formosa e não segura...), por meio da figura do labirinto, tecido a partir das letras que compõem seu nome:

VARIAÇÃO XVIII



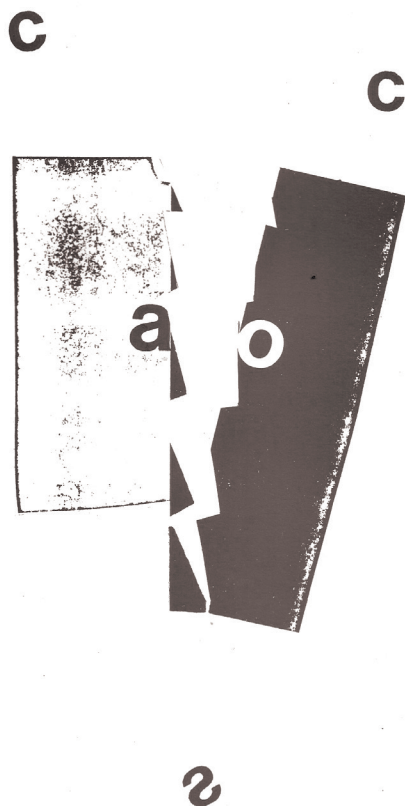
Como se pode ver a partir do exemplo de Ana Hatherly, e indiretamente a partir do exemplo de Augusto de Campos citado na seção anterior deste estudo, a poesia Concreta e a PO:EX portuguesa também tendem a ser regidas pelos mesmos motores que movem as poéticas da concisão. Ao valer-se de todos os aspectos relativos à escritura e à editoração para criar arte, ou seja, ao dispor de mais mecanismos da ordem da expressão para a construção do sentido, os poetas da PO:EX e do concretismo foram capazes de dizer mais conteúdo com menos palavras. Nesse sentido, os poemas *Almaminha*, de E M de Melo e Castro, que resume todo o erotismo latente de Camões ao dispor a locução que abre seu soneto mais famoso no formato de seios, e *Rever*, de Augusto de Campos, em que o poeta adverte o leitor à necessidade da releitura da poesia e da tradição em apenas uma única palavra, invertendo-lhe as letras, são exemplos suficientes.

**REVER**



Consciente dos desafios lançados pela estética da concisão no paradigma das poéticas experimentais, e de seu papel, enquanto poeta, de mais um dentre os participantes desse jogo milenar, Tápia compõe o poema “Cacos”, em que opera, como se verá adiante, a síntese da cultura em relação à natureza. A análise que se segue busca demonstrar como o poeta traduz, em poesia concreta, o conceito de ruptura, elemento em comum da cena da criação do cosmo para diversos sistemas míticos e religiosos, bem como para as teorias mais recentes da

Física cosmológica, denunciando não somente a tensa proximidade entre ambos, aparentemente inconciliáveis, mas também a origem comum que a humanidade, separada em milhares de feudos, pode encontrar na poesia, na arte e na linguagem, potências criadoras da razão e da consciência.



À primeira leitura, “Cacos” parece apenas representar a cena que descreve: a palavra que dá nome ao poema, desorganizada sobre a página, jaz sobre duas porções rompidas de uma forma irregular, composta de um retângulo branco e outro, na cor preta. Seu estudo em detalhe, no entanto, revela-lhe engenhosíssimas camadas de significado. Dada a complexidade do poema, em vez de se guiarem as análises pelos níveis de manifestação do sentido, como se empreendeu até aqui,

será necessário priorizar, nesse caso, descrever os múltiplos desdobramentos interpretativos desencadeados pelo poema a partir de quatro possibilidades de leitura distintas para os elementos que o constituem.

(1) Suprimida a segunda letra C, no canto superior direito da página, e relido o poema imitando o leitor com os olhos o formato estilizado de uma rachadura, vê-se ecoar, dos “cacos”, a palavra “caos”. O poeta invoca, nesse movimento, a divindade homônima do panteão helênico, mencionada na *Teogonia* de Hesíodo como primeiro dentre todos os imortais (v. 116). Caos, em grego, como nos aponta Jaa Torrano (2011:42), “está para o verbo *kháino* ou sua variante *khásko* (‘abrir-se, entreabrir-se’ e ainda: ‘abrir a boca, as fauces ou o bico’) (...), é a potência que preside a procriação por cissiparidade”. Ao presenciar a condição de rebento dos seres engendrados, tanto do reino animal quanto vegetal (o feto rompe a bolsa uterina, tal como o broto rompe a semente), conceberam os gregos Antigos, portanto, o início do universo como ruptura primordial, da qual emana, como seu desdobramento direto, a força atrativa que gera a procriação por acasalamento, Eros. É nessa matriz erótica, da hierogamia dos deuses, que se concebe os próximos desdobramentos do caos primordial, Céu (Urano) e Terra (Gaia), que se unem em matrimônio, rompidos somente pelo ceifar de Crono. A partir dessa chave de leitura, o poema de Tápia se torna a representação gráfica, ao mesmo tempo, destes dois episódios da mitologia grega: significa tanto o primeiro abrir da boca, o grito surdo de Caos que dá início ao desenvolvimento do cosmo, representado pela figura irregular rachada, quanto o momento da ruptura da hierogamia entre Céu e Terra, pelas mãos de Crono. Em ambos os casos, os retângulos, como já dito, representam a totalidade do cosmo; a oposição de cores tem por objetivo abstrair a função de dualidade que rege a lógica mítica: derivam-se dela, além do par *céu x terra*, os pares *masculino x feminino*, *vida x morte*, *dia x noite*; nesse sentido, a presença da letra a, dentro do retângulo branco, e da letra o, no retângulo preto, é também significativa, pois marca novamente o tema da dualidade: são, respectivamente, o indicador de gênero feminino e masculino, na língua portuguesa.

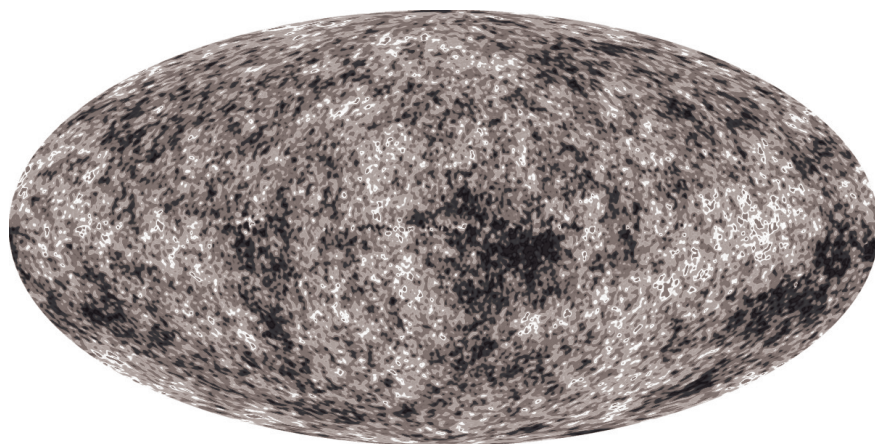
(2) Considerando, agora, somente a porção central do poema, ou seja, excluindo-lhe as consoantes, e aproveitando o significado dos morfemas indicadores de gênero que suas vogais passaram a assumir dentro da figura, é possível redimensioná-lo em perspectiva Taoísta/Budista: convertida agora em análogo do Yin-Yang, cujo objetivo enquanto símbolo é também significar a totalidade do cosmo sob a égide da dualidade, a imagem fraturada passa a ser a representação do momento em que a alma purificada, livre do ruído das discordâncias do mundo profano, estraçalha o samsara em cacos e atinge, finalmente, o nirvana, demarcado pela alvura impassível do espaço negativo da página.

(3) Retomando o poema integralmente, e de posse das análises anteriores, depreende-se da palavra “cacos”, espalhada sobre a figura estilhaçada, seu diálogo com o texto da Torá e com a mística judaica. De acordo com a Cabala de Isaac Luria, rabino sefardita do século XVI, Deus, no momento da Gênese, concentrou-se em nove emanções distintas, contidas cada uma por um receptáculo próprio; incapazes de reter a força da luz divina, esses vasos se romperam e o produto de seu estilhaçamento passou a ser o plano que a humanidade habita no complexo da Criação. Essa nova interpretação do texto bíblico alargou o conceito concebido na era Mishnaica (10 a 220 d.e.c.) de *tikkun olam* (“reparar o mundo”, em hebraico), que evoluiu da simples busca pela purgação da idolatria, conforme prescrita na oração *Aleinu*, e passou a significar a restauração do estado perfeito da Criação por meio do cumprimento integral das seiscentas e treze *mitzvot* (mandamentos) da lei judaica e da condução de uma vida guiada pela ética. Lançada em meio aos fragmentos da presença divina, portanto, a humanidade deve, para os cabalistas, se empenhar em recolar a Criação caco a caco, até que seja, finalmente, restabelecida. Há, ainda, outra célebre ruptura na literatura judaica que é evocada pelo poema: no primeiro livro da Torá, o *Be’reshit* (*Gênese*), após a criação do céu e da terra (Gen. 1:1) e o imperativo “seja luz” (*yehi or*, em hebraico) (Gen. 1:3), são separações os próximos atos empreendidos pelo Divino; primeiro Ele crava os limites entre dia e noite, separando a luz recém-criada das trevas sobre as quais Se movia (Gen. 1:5), depois causa expansão entre as águas inferiores e superiores, dando origem a oposição con-

traída pelo mar em relação ao par céu e terra. Antes da interposição das expansões (raqia, em hebraico), ou seja, das rupturas primordiais, destarte, era a Criação mistura difusa, remodelada agora no todo cósmico, cujas partes são divisíveis e discerníveis. Nesse eixo de interpretação, “Cacos” captura os momentos iniciais da Gênese e os traduz em poesia concreta: o todo de sentido composto pela figura e pelas letras passa a significar, aqui, a emanção do Uno outrora indiscernível se repartindo e se desdobrando nas primeiras parcelas da totalidade do sistema cósmico.

(4) Similarmente a “Come-lume”, “Cacos” também possui dimensão didática/sapiencial de leitura e dialoga com as teorias Contemporâneas da Física cosmológica, desta vez como demonstração, à rainha das ciências naturais, que esta é, ainda que se considere sua eficácia e poder de explicação e síntese, mais um dentre outros mitos, outro discurso súdito no reino da linguagem. O modelo cosmológico aceito como consenso pela Física atual postula o início do universo como a expansão violenta e massiva de uma singularidade quântica, a “semente do cosmo”, donde diferenciaram-se e desenvolveram as estruturas reconhecidas hoje no tecido do espaço-tempo (galáxias, estrelas, planetas,...), guiadas por forças (gravidade, eletromagnetismo, forças nucleares do átomo...) que ditam sua coreografia há bilhões de anos; decorre da análise e do estudo de seus movimentos, portanto, conceber a “linha do tempo” da expansão cósmica, desde o Big-Bang até os dias de hoje, como recortada por “fases” distintas de desenvolvimento: tal como, com o passar dos segundos, a temperatura do gelo, em local ameno, iguala-se à do ambiente e ele de sólido passa a água líquida, o universo também mudou a configuração de seu estado, conforme se expandia e esfriava. Até  $10^{-43}$  segundos depois do momento da explosão inicial, o intervalo da abertura do bico de Caos, chamado pela cosmologia de Época Planck, espaço, tempo, matéria e energia se confundiam com uma única força organizadora; desse todo indiscernível, dando início à Época da Grande Unificação, a gravidade, força de atração, o Eros da *Teogonia* hesiódica, destaca-se, primeiro caco de um novo sistema incapaz de reter sua singularidade diante da força avassaladora da expansão; após  $10^{-32}$  segundos, as forças nucleares e o eletromagnetismo

se distinguem, e se inicia o período da inflação cósmica, em que o universo aumentou rapidamente de tamanho e sua temperatura diminuiu, permitindo que os primeiros átomos de matéria pudessem se formar; assemelha-se esse movimento ao da terra, princípio fixo e material, a se separar dos céus, princípio etéreo e incapturável, na gênese judaica, ou Gaia de Urano, na mitologia grega; após aproximadamente 377.000 anos de contínuas separações e de resfriamento do universo, as partículas subatômicas que se formaram, guiadas pela gravidade, voltaram a se reagrupar, dando início à Época da Recombinação; é nessa época que o cosmo, outrora puro plasma homogêneo, distingue, por meio dos agrupamentos de matéria e energia recém formados, zonas quentes – ou seja, repletas de partículas em constante agitação, emissoras de luminosidade – de zonas frias – esvaziadas de matéria e, portanto, escuras –, apartando, desse modo, a futura luz das galáxias e das estrelas das trevas totais do vazio do espaço; a fotografia deste fenômeno, o momento do “*yehi or*”, foi captada por telescópios humanos na forma da radiação cósmica de fundo: frequência traduzida em imagem em que se registra, em escala cromática, as zonas quentes que dariam, no futuro, origem aos clusters galácticos contemporâneos, e as zonas frias, resultantes hoje em grandes vazios espaciais.





-religiosos das tradições europeia, semítica e asiática (metonímias para o todo da cultura humana), coloca em maus lençóis todos os outros poetas que tentaram e tentarão ensaiar um lance na acirrada e milenar disputa pela concisão. Haveria maneira mais sucinta que a apresentada por “Cacos” de dar conta de tamanho conteúdo? Que se dê por lançado o desafio às mentes criativas...

Ao participar deliberadamente da competição pela concisão de maneira declarada, por meio da rearticulação intencional das tradições literárias e dos elementos de sentido analisados, o poeta se mostra consciente da natureza essencialmente dialógica dos signos e das linguagens. Não se vê como autor, portanto, nos termos compreendidos pelo mundo Moderno e capitalista, indivíduo escravizado pela ficção da originalidade que expressa tola e parcialmente seu sujeito e sua circunstância, mas como um dentre muitos outros como ele, leitor e intérprete de uma tradição e de um código, os quais rearticula e adensa com objetivo de dar mais camadas à realidade. Adquirindo a compreensão de seu papel na extensa malha entrelaçada de textos que compõe a cultura humana, tanto em seu aspecto sincrônico quanto diacrônico, finalmente, pode-se dizer que a ampliação da linguagem realizada por Tápia em “Cacos” se dá em duas dimensões distintas: a de seu sistema, uma vez que apresenta novas possibilidades lógicas dentro de uma estética de composição particular, o da poesia Concreta, expandindo-a para além das fronteiras traçadas por seus idealizadores; e a de sua história, uma vez que coloca em evidência o pertencimento dessa mesma estética de composição a uma tradição maior que a engloba, a das artes concisas, ao adotá-la como ferramenta capaz de elevar o longo projeto da concisão a seu máximo potencial.

Conclusão: por uma crítica integral do discurso literário

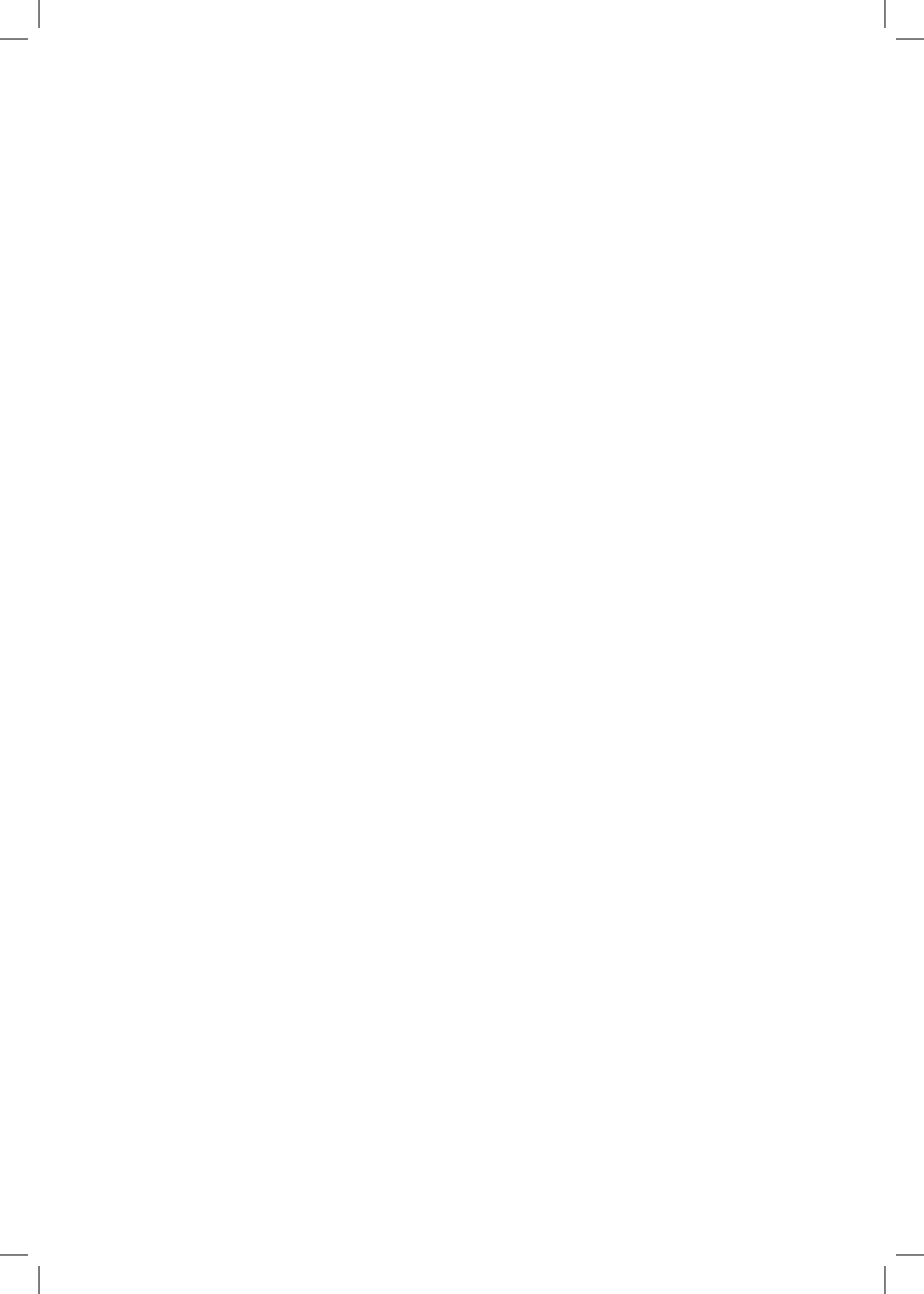
Em seus textos *A morte do Autor* e *Da Obra ao Texto*, constantes da segunda parte da coletânea *O Rumor da Língua*, Roland Barthes desenha a situação da pesquisa de crítica literária e de ciências do discurso no contexto da França dos anos 60 e 70. Quilômetros e décadas depois, não parece ela ter se alterado muito: departamentos

se dobram dogmaticamente à modelos teóricos bastante criticáveis, postulando ficções retóricas como leituras aparentemente matemáticas e empíricas de fenômenos da linguagem e alegando serem capazes de vislumbrar a face imanente das “coisas em si” quando na verdade retrocedem, no máximo, à sombra de uma espécie paradoxal de “psicologismo pré-kantiano”; o discurso sobre as artes se torna, portanto, ferramenta de redução do fenômeno estético às perspectivas encaminhadas pelas diversas linhas de pesquisa e frentes metodológicas: a poesia, nesse sentido, reduz-se, por exemplo, ao discurso parcial tecido sobre ela em cada feudo da crítica literária e das ciências dos discurso, ignorando-se seu aspecto material – a linguagem em que se expressa – e histórico – seu diálogo interno ao longo das eras –. Tendo isso em vista, apenas a partir de uma abordagem eclética, que inclua o outrora negligenciado por cada ponto de vista particular ao combiná-los adequadamente, ou seja, ao permitir-se o crítico ser interpelado de ouvidos abertos pelo discurso que analisa em vez de atacá-lo com navalhas dogmáticas e reconhecer-se enquanto leitor de um texto, a crítica literária poderá oferecer não somente comentário relevante sobre a arte verbal do passado, mas também sobre a nova literatura da contemporaneidade, cada vez mais consciente de seu papel todo diverso em relação ao do individualismo Moderno: construir uma rede cada vez mais densa de referências de sentido e explicitar a função dialógica que opera os inúmeros códigos do intelecto humano em seu nível mais essencial.

Com este breve estudo dos procedimentos composicionais de dois poemas de Marcelo Tápia, escritor, como se viu, consciente da crise contemporânea dos discursos científicos e artísticos, tentou-se dar mais um passo na direção desta nova concepção de linguagem e, conseqüentemente, de literatura. Jamais esgotados, no entanto, os desdobramentos possíveis das análises e interpretações encaminhadas, pede-se ao leitor e crítico que reflita sobre suas implicações para que possam ser desenvolvidas em estudos posteriores ou, caso se verifique sua improcedência, abandonadas enquanto perspectiva válida de pesquisa.

Referências bibliográficas

- ALPERS, Svetlana (1999). *A Arte de Descrever*. EDUSP, São Paulo
- BARTHES, Roland (2012). *O Rumor da Língua*. Martins Fontes, São Paulo
- BRAVO, Rodrigo (2018). *A tradução do epigrama*. In: Bravo, Rodrigo. Um Livro para Rufino. Córrego, São Paulo
- CASSIRER, Ernst (1972). *Essay On Man*. Yale University Press, New Haven
- FLUSSER, Vilém (2009). *Língua e Realidade*. Annablume, São Paulo
- KEENE, Donald (1999). *World within walls – Japanese Literature of the pre-Modern era*. Columbia University Press, Nova Iorque
- GENETTE, Gérard (2010). *Palimpsestos*. Viva Voz, Belo Horizonte
- HAWKING, Stephen (1974). *Black hole explosions?*. In: Nature. nº 248. pp. 30-1
- LAURENS, Pierre (1989). *L'Abeille dans L'Ambre*. Les Belles Lettres, Paris
- OLIVA NETO, João Ângelo (2018). *Um roteiro para Rufino, poeta da Antologia Grega*. In: Bravo, Rodrigo. *Um Livro para Rufino*. Córrego, São Paulo
- SHIRANE, Haruo (1998). *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō*. Stanford University Press, Stanford.
- TORRANO, Jaa (2011). *Teogonia – a origem dos deuses*. Iluminuras, São Paulo
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (2009). *O Discurso da Poesia Concreta*. Annablume, São Paulo
- \_\_\_\_\_ (2017). *Versos Mínimos, Poesia Maximalista*. In: Bravo, Rodrigo. *Polígonia do Haikai*. Córrego, São Paulo



## SOBRE OS MEMBROS DO GRUPO DE ESTUDOS DE POÉTICAS EXPERIMENTAIS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (GEOPEX)

**Antonio Vicente S. Pietroforte**, formado em Português e Linguística pela FFLCH – USP, a mesma faculdade em que leciona desde 2002, atuando na graduação em Letras e em dois cursos de pós-graduação: Semiótica e Linguística Geral; Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa. É autor de 10 livros de ensaios semióticos, 6 livros de poesia, 3 romances, 1 volume de contos – a maioria disponível em pdf no site <http://seraphimpietroforte.com.br/> –; fez os roteiros de duas novelas gráficas e organizou 4 antologias. É um dos organizadores, na FFLCH-USP, da linha de pós-graduação em Escrita Criativa; participa do Grupo de Estudos de Poéticas Experimentais (GePoEx); escreve nos sites *Pararraios Comics*, *Musa Rara* e *Carta Maior*.

**Clarissa F. Monteiro**, bacharela em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e mestra em Semiótica pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente faz doutorado em semiótica também pela FFLCH-USP, com pesquisa em semiótica aplicada a quadri-nhos. É também ilustradora e colaboradora do site *Minas Nerds* (<http://minasnerds.com.br/>).

**Josuel Santos**, educador licenciado pela Faculdade de Educação da USP, bacharel em Linguística e Língua Portuguesa pela FFLCH-USP, especialista em Educação pelas Faculdades Integradas Campos Salles. Atualmente, sua pesquisa na pós-graduação do Departamento de Linguística da FFLCH-USP se engaja com a Educação Linguística nas unidades educacionais da Secretaria Municipal de São Paulo (SME-PMSP). No Instituto Social Brincar e Aprender, desenvolve, ainda, jogos linguísticos e tarefas experimentais com a linguagem, ludicidade e o ensino desde 2008, quando iniciou sua militância por um ensino de Língua Portuguesa com jogos e atividades lúdicas.

**Laís Akemi**, bacharela em Linguística pela Universidade de São Paulo e atual mestranda do programa de semiótica e linguística geral pela mesma instituição. Sua pesquisa trata do experimentalismo na poética do português Alberto Pimenta. Além disso, se detêm na semiótica visual e outras linguagens artísticas.

**Maria Vitória Siviero**, atriz, graduada em Teatro (2013), mestra (2017) e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral na Universidade de São Paulo. Pesquisadora de linguística e semiótica com ênfase em artes cênicas. Desenvolve pesquisa junto ao Departamento de Linguística da FFLCH-USP. Dramaturga na companhia de teatro Trupe Trio.

**Rodrigo Bravo**, mestrando em Linguística (2017), Bacharel (2016) em Letras Clássicas e Bacharelado (2017) em Letras - Hebraico pela Universidade de São Paulo. Professor, tradutor e pesquisador em linguística com ênfase em tradução do discurso poético, literatura comparada e esticologia. Desenvolve pesquisa junto ao Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo. Curador e Organizador do Recital Forme de Forma e da exposição “TransFormações”, na Casa das Rosas (SP) (2017). Membro do conselho editorial e co-criador da série literária Neûron, na editora Córrego. Co-criador e editor da revista eletrônica de poesia brasileira contemporânea traduzida para o inglês “Saccades/Sacadas” (2018). Autor dos livros “Ernesto na Torre de Babel” (2016 - com Ernesto Manuel de Melo e Castro e Antonio Vicente Seraphim Pietroforte), “Poligonia do Haikai” (2017) e “Um Livro para Rufino” (2018).

**Silvio Moreira**, doutorando em estética pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Lecionou na USJT, na pós-graduação da Mozarteum e da Faculdade Souza Lima & Berklee. Pesquisa filosofia da arte e teoria da cultura, contribuindo no Grupo de Pesquisa de Poéticas Experimentais (GEPOEX), de Pesquisas Analíticas para a Música de Villa-Lobos (PAMVILLA) e no Granrock. Tem publicações nas áreas de filosofia e música, nas quais organiza diversos eventos acadêmicos.

**Tatiana Carlotti**, doutoranda em Semiótica e Linguística Geral (2016), bacharel em História (2001) pela Universidade de São Paulo e mestra em Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2014). Atualmente escreve para o site *Carta Maior* (<https://www.carta-maior.com.br/>) cobrindo as áreas de política, sociedade e cultura.

**Valéria Nassif**, bacharela em Letras com dupla titulação em Português/Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente faz mestrado em semiótica, pelo programa de Linguística e Semiótica Geral da FFLCH-USP. Desenvolve pesquisa em poesia experimental portuguesa com foco na obra poética de Ana Hatherly.

Outras publicações da série Neuron

*Poligonia do Haikai*, de Rodrigo Bravo

*Polititica*, de Glauco Mattoso

*Pureza da Pauta*, de Antonio Vicente S. Pietroforte

*Ouvi!*, de Matheus Bueno

*Um livro para Rufino*, de Rodrigo Bravo

*Ensaio de Arte Experimental* é uma realização  
da série Neûron, produzida e organizada pelo

Grupo de Estudos de Poéticas Experimentais - GePoEx  
e  
Grupo Neûron de Literaturas Experimentais

**Fontes utilizadas:**

Adobe Caslon Pro

Open Sans Condensed

Jost\* (desenvolvida por indestructible type\*)