



Universidade de Brasília

Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FERNANDA PAIXÃO ARAUJO PINTO

**CASA CAOS:
CRIAÇÃO LITERÁRIA E TRANSPOSIÇÃO INTERARTES**

Brasília/DF

2016



Universidade de Brasília

Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FERNANDA PAIXÃO ARAUJO PINTO

**CASA CAOS:
CRIAÇÃO LITERÁRIA E TRANSPOSIÇÃO INTERARTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Linha de pesquisa: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília/DF

2016



Universidade de Brasília

DEFESA DA DISSERTAÇÃO

Paixão, Fernanda P. A. *Casa Caos: criação literária e transposição interartes*. Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Dissertação de Mestrado em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luís Gomes (PosLIT/UnB)
Presidente

Prof^a. Dr^a. Rita de Almeida Castro (PPGCEN/UnB)
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Alice Maria de Araújo Ferreira (PosTRAD/UnB)
Membro Interno

Prof^a. Dr^a. Maria Glória Magalhães dos Reis (PosLIT/UnB)
Membro Suplente

Defesa realizada em 20 de setembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente me apoiaram na realização desta dissertação.

Em especial, meus agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Luís Gomes, por sua orientação generosa e precisa, por me ter confiado o desafio da escritura, pelo apoio de todas as horas e pela ousadia de conduzir as Quartas Dramáticas, iniciativa das mais ricas e surpreendentes;

Aos professores do PósLit, que de alguma forma me inspiraram a chegar até aqui;

Às minhas avaliadoras, que concordaram em ser as leitoras pioneiras desta pesquisa;

Aos colegas do grupo de pesquisa, por abraçar comigo o desafio caótico de compreender os labirintos interartes e, em particular, a Bárbara Figueira, por sua atuação talentosa e firme na leitura cênica;

Aos meus familiares e amigos, pela compreensão e paciência em minhas constantes ausências, em meus lapsos do cotidiano e pelo apoio e carinho que me permitiram desenvolver esse trabalho, especialmente André e meus filhos Paula, Vítor e Lucas, também por serem minhas fontes infinitas de devaneio;

Por fim, ao meu pai, *in memoriam*, meus profundos agradecimentos por ter me transmitido a paixão pelos livros e pela arte.

RESUMO

Os estudos sobre a criação autoral e as relações interartes, numa abordagem teórico-prática, compõem o lugar da pesquisa desta dissertação. O processo constitutivo do monólogo “**Casa Caos**” e a transposição do texto para a cena teatral são analisados com base em teorias sobre o processo criativo da autoria, sobre a significação da linguagem nos estudos interartes e intermídias, por meio de exercícios da estética comparada e pelos estudos das características intermidiais do teatro pós-dramático. A pesquisa resulta na criação do monólogo *Casa Caos* e, a partir desse processo criativo, investiga os efeitos do trânsito de um sistema textual para outro imagético-sensorial, com a premissa de que há resignificação do texto no processo de transcrição cênica-midiática do texto fonte.

PALAVRAS-CHAVE

Criação Literária. Transposição teatral. Relações interartes e intermídias. Teatro pós-dramático.

ABSTRACT

The main topic of research of this dissertation lies within the studies on the authorial creation and interarts relations in a theoretical and practical approach. The constitutive process of '**Casa Caos**' monologue and the text transposition into the theatrical scene are analyzed with the theoretical base of the author's creative process. In addition, it dwells on the language significance of interarts and intermedia studies through compared aesthetic exercises and studies of post-dramatic theater characteristics. The research results in the creation of the monologue *Casa Caos* and, from that creative process, investigates the effects of the transit of a textual system to another-sensory imagery, with the premise that there is text reframing in the process of resignification transcreation scenic-text media source.

KEY-WORDS

Literary Creation. Theatrical Transposition. Interarts and Intermedia Studies. Post-dramatic Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tela de Paul Klee, <i>Rose winds</i> , 1922	74
Figura 2 – Tela de Clarice Lispector, <i>Caos, Metamorfose sem sentido</i> , 1975	75
Figura 3 – <i>Still</i> do vídeo <i>The Passing</i> , de Bill Viola, 1991	78
Figura 4 – Montagem de imagens do vídeo <i>The Passing</i> , de Bill Viola, 1991	80

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....10

PRIMEIRO CAOS

1. COLOCAR-SE EM OBRA: O ATO DA
ESCRITURA.....15

1.1 ESPECULAÇÕES SOBRE A ORIGEM DA
VONTADE.....16

1.2 O PRAZER DO TEXTO E OS EFEITOS NA
ESCRITURA.....23

1.3 CAOS CRIATIVO.....27

1.4. **CASA CAOS**: A EXPERIÊNCIA AUTORAL.....30

1.5. **CASA CAOS**: O MONÓLOGO.....33

SEGUNDO CAOS

2. O DIALOGO INTERARTES..... 50

2.1 ESCRITURA E DIALOGISMO..... 51

2.2 LINGUAGEM POÉTICA E INTERTEXTUALIDADE..... 54

2.3 LINGUA, COMUNICAÇÃO E POÉTICA..... 56

2.4 ESTUDOS INTERARTES: MISCIGENAÇÃO DE DISCIPLINAS?59

2.4.1. LITERATURA E PINTURA: ARTES IRMÃS.....	59
2.4.2. OS ESTUDOS COMPARADOS E O PERCURSO DA INTERTEXTUALIDADE À INTERMIDIALIDADE.....	63
2.4.3. LISPECTOR: ENTRE O TEXTO E AS ARTES VISUAIS.....	69
2.4.4. LITERATURA E VIDEOARTE: UM DIÁLOGO POSSÍVEL.....	76

TERCEIRO CAOS

3. HIBRIDISMO E RESSIGNIFICAÇÃO: O POS-DRAMATICO E A LEITURA CENICA.....	86
3.1 RELAÇÕES INTERMÍDIAS NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	87
3.2. O TEXTO TRANSPOSTO PARA O PALCO: A LEITURA CÊNICA NAS QUARTAS DRAMÁTICAS....	93
3.2.1. CASA CAOS : O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO PARA A CENA....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS...	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS....	101

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1- DIVULGAÇÃO:	106
ANEXO 2 - ENTREVISTA COM A ATRIZ BÁRBARA FIGUEIRA	107
ANEXO 3 - RESENHA CRÍTICA:	108
ANEXO 4 - FOTOS DA LEITURA CÊNICA DO MONÓLOGO CASA CAOS	109

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a criação autoral e as relações interartes e intermédias, numa abordagem teórico-prática, constituem o campo da pesquisa desta dissertação. A criação literária do monólogo “**Casa Caos**”, seu processo criativo e, posteriormente, sua transposição para a cena teatral são analisadas por meio de teorias sobre o processo de significação da linguagem e pelos exercícios teóricos entre literatura e outras artes.

Discuto essas questões à luz da proposta das leituras cênicas, integrante do projeto de extensão “Quartas Dramáticas”¹, que propõe o conceito de “encenar a leitura” dentro de um diálogo interartes e intermédias contínuo. Esse projeto estabelece uma rica possibilidade de análise crítica das obras, dando a elas sua própria margem de interpretação e de participação na construção dos possíveis significados simbólicos. Essa abertura é dada a partir da transmutação e do exercício permanente de articulação associativa entre imagens, gestos, pausas e sons que são incorporados às palavras.

Início com abordagens teóricas sobre a criação autoral, a partir de minha experiência como escritora do monólogo “**Casa Caos**”, que compõe um dos capítulos desta dissertação e o qual foi encenado no projeto “Quartas Dramáticas” em junho de 2015. O texto apresenta a solidão de uma mulher contemporânea e, como pano de fundo, discute as relações virtuais estabelecidas no ambiente da pós-modernidade. A criação da protagonista envolveu o ato do caos criativo, questão que investiguei com base nos conceitos da teoria literária de Mikhail Bakhtin e também por meio de outras abordagens de pensadores que debateram a origem da obra de arte, os efeitos e a estética da criação verbal.

¹ O “QUARTAS DRAMÁTICAS” é um projeto idealizado pelo professor André Luís Gomes, coordenador da pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas. A iniciativa deriva de um projeto de extensão – do grupo de pesquisa Dramaturgia e Crítica Teatral. Com início em 2010, seu objetivo primeiro foi o de divulgar textos dramáticos por meio de leituras dramáticas, em que atores e atrizes sentados e com o texto na mão buscavam traduzir os sentimentos das personagens, interpretando as nuances, pausas e ritmos das falas. Com a evolução do tempo seus objetivos foram ampliados. Para além de realizar o que tradicionalmente configura-se leitura dramática, passaram-se a adotar as “leituras cênicas”, em que os atores/atrizes começaram a se movimentar, auxiliados por uma direção e por elementos cênicos (sonoplastia, figurino, iluminação) que foram incorporados às montagens. As teorias e os métodos teatrais de Stanislavski, Brecht, Boal e Artaud, dentre outros são utilizados não só na concepção cênica das leituras, mas se tornaram suportes na transmutação cênica das interpretações e das análises textuais. Sobre o projeto de extensão acessar www.quartasdramaticas.blogspot.com

Do ponto de vista da leitura cênica, a ambiência teatral representa um fenômeno que pode ser considerado intermediário, pois constitui a transposição de um texto para o palco, agregando-lhe vozes, gestos, cenários, iluminação e sonoridade. Portanto, os estudos a respeito do diálogo interartes teve a intenção de investigar os pontos de contato entre as diferentes linguagens artísticas e também de apresentar, dentro da teoria comunicacional e de elementos da semiótica, suas potencialidades para a análise intertextual e intermediária.

A delimitação do campo da pesquisa compreendeu o conceito de que intertextualidade também representa intermedialidade, segundo as concepções recentes que atualizam o debate interartes. Os estudos sobre a estética comparada serviram de esteio para auxiliar a compreensão dos aspectos interartes, levando-se em consideração a premissa de que nas artes plásticas, na música, na dança e no cinema existem componentes intermediários. Nos estudos da semiótica, partindo-se do pressuposto de que uma obra de arte é entendida como uma estrutura sónica, as expressões artísticas são interpretadas como “textos” que se “lêem”, independente do sistema sónico a que pertençam. Compreende-se, assim, que o repertório que se utiliza no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias.

Ao trazer o debate interartes para o campo da pesquisa teatral, observamos que no teatro contemporâneo a narrativa pode ser criada pela relação intermídia, constituindo-se numa cena híbrida, com a multiplicidade e justaposição de paisagens e linguagens. Neste sentido, utilizamos o conceito de teatro pós-dramático, alcunhado por Hans-Thies Lehmann, que deve ser entendido não como um novo tipo de escritura cênica, mas um novo modo de utilização de significantes no teatro: é mais manifestação que representação. Assim, o palco passa a ser o texto que se funde completamente com a expressividade da voz do ator, do movimento, do gesto, os quais conformam uma nova “totalidade”. No pós-dramático, os signos teatrais abrangem todas as dimensões da significação, que considera para os elementos do texto uma corporeidade específica, um estilo gestual e um arranjo de palco que também podem ser considerados como signos. O teatro passa a assimilar as tecnologias da informação com a crescente utilização de mídias eletrônicas, porém, considera-se que as mídias não servem apenas para a geração de efeitos espetaculares, pois se conectam de tal maneira com a ação viva no palco que surgem novas modalidades de dramaturgia visual.

Com base nesse arcabouço teórico, no ato da criação autoral do monólogo “Casa Caos” e, posteriormente, a partir da experiência da montagem da leitura cênica, essa pesquisa investigou o trânsito de um sistema textual para outro imagético-sensorial, com a premissa de que no processo de transmutação de um signo a outro o entendimento do texto é ressignificado. Assim, apresentamos essa dissertação dividida em três capítulos, os quais nominamos de Primeiro, Segundo e Terceiro Caos.

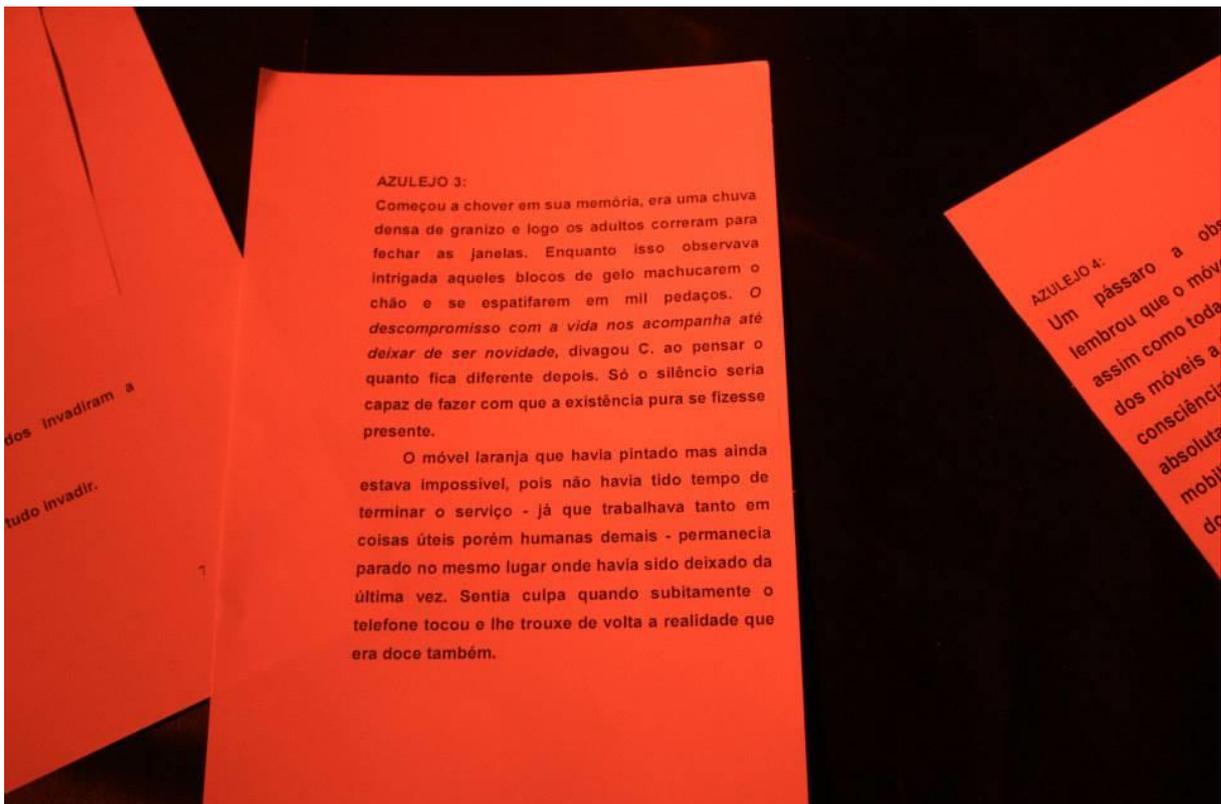
O **Primeiro Caos** traz especulações sobre a origem da vontade de se colocar em obra no ato criativo da escritura. As perguntas sobre as motivações que levam o escritor a escrever são reflexões cúmplices, pois experimentadas na construção do monólogo “**Casa Caos**”, encenado nas “Quartas Dramáticas”. A partir dos estudos da teoria literária e da filosofia são ilustrados os recortes de pensadores que propõem elementos para reflexão sobre a gênese do ato criativo do autor. As possibilidades do ato criativo iniciam com a pergunta sobre o originário da obra de arte e com especulações da linguagem que se torna palavra. O prazer do texto e seus efeitos na escritura também são discutidos no primeiro capítulo, assim como a análise da experiência da criação autoral. Como esta pesquisa se abre para a criação literária, o capítulo é finalizado com o monólogo “**Casa Caos**” na íntegra.

As relações interartes e intermídias são tratadas no **Segundo Caos**, que inicia apresentando a relação entre a escritura e o dialogismo. As questões sobre os efeitos da transposição do texto para outro meio são debatidas posteriormente com base nos estudos no campo da pesquisa sobre intermedialidade. Há convergências nessas pesquisas no sentido de que a teoria do dialogismo permitiu uma abertura no espaço interdisciplinar na transposição interartes, sobretudo amparada nos conceitos de intertextualidade. Os temas língua, comunicação e poética são abordados a partir do caráter simbólico do sistema linguístico na análise dos processos comunicacionais e dos seus efeitos na linguística moderna. Questões sobre a tradução intersemiótica e transmutação a partir da interpretação dos signos verbais também são abordadas nessa parte. Além disso, as noções de polifonia e dialogismo são conceitos utilizados para abordar a questão da linguagem poética e da intertextualidade, de forma a auxiliar a compreensão dos elementos dos estudos interartes. As relações entre literatura e outras artes também são expostas nesta seção, utilizando-se abordagens da estética comparada e de exercícios teóricos interartes.

Por fim, o **Terceiro Caos** aborda questões relacionadas às interartes e intermídias, fundamentadas nas discussões acerca do teatro pós-dramático, propostas por Lehmann. Na sequência, as propostas do projeto de extensão “Quartas Dramáticas” são apresentadas, bem como os objetivos de “encenar a leitura” e os efeitos decorrentes da transposição do texto para a cena. Essa seção também descreve o processo que culminou no desenvolvimento do projeto “**Casa Caos**” e os marcos teóricos da pesquisa. Além disso, expõe seus objetivos, a proposta de apresentação e a análise da transposição do monólogo “**Casa Caos**” para a cena teatral enquanto leitura cênica, dentro da programação do IX “Quartas Dramáticas”, realizada no primeiro semestre de 2015.

O **CAOS** se inicia.

PRIMEIRO CAOS



COLOCAR-SE EM OBRA: O ATO DA ESCRITURA

“Você se rasteja na linguagem arrastando seus pensamentos pesados. Você desejaria puxar um fio condutor para ajudá-lo a sair disso, porém quanto mais você se rasteja, quanto mais você se esfalga, você está amarrado pelo fio condutor da linguagem; como um bicho tece seu fio, você fabrica um novelo em torno de si, que o encerra em trevas mais e mais profundas. A frágil luz do fundo do seu coração fica cada vez mais tênue e, no fim do novelo, só resta o caos”.

Gao Xingjian, escritor, dramaturgo, artista plástico.

1.1 ESPECULAÇÕES SOBRE A ORIGEM DA VONTADE

A pergunta sobre a origem da vontade da escrita tem sido debatida por estudiosos de diferentes campos do conhecimento por ângulos de análise distintos. Muitas são as especulações sobre a origem do ato de se colocar em obra no ato criativo da escritura. O que leva o escritor a escrever? Qual a origem do processo criativo do autor? A reflexão sobre a gênese da inspiração criativa foi escolhida como ponto de partida por ter integrado o processo de construção do monólogo “**Casa Caos**”, incluído como parte desta dissertação e encenado no IX Quartas Dramáticas, projeto de extensão realizado semestralmente na Universidade de Brasília. O olhar sobre as teorias da vontade da escritura tem, portanto, uma visada cúmplice. Como recorte teórico, iremos nos deter aos estudos da teoria literária desenvolvidos principalmente por Maurice Blanchot, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin, enquanto que da filosofia traremos recortes do pensamento de Martin Heidegger, Benedito Nunes e Walter Benjamin.

A teoria fenomenológica, uma das correntes da filosofia contemporânea, trouxe aportes sedutores sobre o assunto. Uma das abordagens desse pensamento está presente em *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger (HEIDEGGER, 2010). As dúvidas sobre a fonte originária e seus desdobramentos não são exauridas ao longo deste ensaio, visto que não há intenção de se estabelecer uma teoria definitiva sobre o conceito ontológico da origem. Com esse esclarecimento, as reflexões iniciam-se com a pergunta sobre o originário da obra de arte, o que o filósofo denomina o “pôr-se em obra da verdade do sendo”. A abertura inaugural do ser aconteceria no ato da realização da obra de arte, pois há uma revelação na obra, dado que é o próprio ser quem se põe “em obra” da verdade. Nesse entendimento, ser-obra significa instalar um mundo, deixar acontecer a verdade como tal, como o desvelamento do sendo, a partir da essência *poietizante* da arte. Heidegger pensava a *poiesis* em sentido amplo, mas interligada intimamente à palavra e à linguagem. A linguagem seria a forma pela qual o “sendo do ser” se abriria pela primeira vez. Com essa abordagem, surge o conceito da poesia primordial: aquela que se apropria da linguagem porque conserva a essência da *poiesis*, do fazer poético. A essência da arte residiria, assim, no que é originário. A partir desses argumentos a poesia significaria, então, a singularidade do pensamento (HEIDEGGER, 2010, p. 189-191).

Onde a linguagem vem à palavra? No ato de trazer algo que nunca foi dito, a linguagem pode tanto esconder como revelar, pois trata da questão de conceder ou recusar a palavra, como faz o poeta. Heidegger interpreta que o ser de tudo aquilo que é mora na palavra. Conclui, nesse sentido, que “a linguagem é a casa do ser”.

Em outra obra, ao analisar o poema “A Palavra”, de Stephan George, o filósofo alemão enfatiza seu último verso, que encerra emblematicamente: “nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar” (HEIDEGGER, 2015, p.127). Desse modo, ao afirmar que “é a palavra que confere ser às coisas” o filósofo argumenta que o homem encontra a morada em sua própria presença (HEIDEGGER, 2015, p.121). Heidegger acredita, portanto, que o pensamento pode promover a relação do ser com a essência, sendo a linguagem uma parte decisiva deste encontro.

Benedito Nunes, profundo conhecedor de Heidegger, a partir da exegese da obra “A Caminho da Linguagem”, nota que a escrita encontra o seu mais notável efeito quando há *libertação* da coisa escrita. O segredo do ser posto em obra é poético, já que a obra é o acontecer da verdade em uma realização poética (NUNES, 2011, p. 100). Na obra, o ente é como aquele criado na própria coisa, passando a existir o que antes não existia. Assim, a obra nos arrastaria para sua abertura e, portanto, para o extraordinário, pois a produção da obra provoca a própria manifestação do ente, ao extrair algo de “um inesgotável manancial” (NUNES, 2011, p.112). Conclui sua análise no sentido de que o uso da linguagem oferece um mundo em que podemos habitar (NUNES, 2011, p.142).

Compreendemos, a partir dessas abordagens, que o ato da escritura se relaciona visceralmente com o originário. Tal eclosão da verdade, proposta pela fenomenologia e decorrente da produção da obra de arte, emergiria a partir do ato do desvelamento do ser. Mas como não indagar as motivações pelas quais o ente se põe em obra? A gênese do ato permanece um enigma: como explicar a vontade da escritura?

A respeito do processo de criação, Maurice Blanchot reflete que a obra de arte, independentemente de ser acabada ou inacabada, simplesmente é. Neste perguntar sobre a origem da escritura, assim pondera:

“Se quisermos ver mais de perto ao que tais afirmações nos conduzem, talvez seja necessário apurar onde elas têm sua origem. O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. (BLANCHOT, 2011a, p.13)

Escrever, para Blanchot, é um ato de fascínio, um permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem que, por sua vez, se converte em alusão ao que é sem figura e, assim, torna-se presença. Escrever também é “encontrar o ponto infinito que coincide com lugar nenhum” (BLANCHOT, 2011a, p. 43).

Onde residiria esse ponto? Blanchot defende que o ato da escritura se inicia quando, momentaneamente, por um “ardil”, por uma “distração da vida”, consegue-se driblar o impulso de que “tudo pode ser dito”. Quando escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva e também à necessidade de proteger-se desse movimento involuntário de tudo falar. Curioso apontar que desse paradoxo resulta o júbilo da libertação, que é, na verdade, o encerrar-se para fora de si. O ensaísta prossegue sua reflexão defendendo a solidão essencial do escritor e a necessidade de seu exílio no ato de escrever: “o artista que se oferece aos riscos da experiência que é a dele não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não senhor de si mesmo, mas ausente de si mesmo” (BLANCHOT, 2011a, p.49).

Ao mesmo tempo em que o escritor não tem mais a si, ele está preso à obra que não o solta. É fascinante notar esse modo como Blanchot aborda o conceito da obra como um retorno à origem, exigindo que o escritor se entregue ao isolamento, ou seja, fala da exigência desse isolamento primordial para o encontro com o seu próprio ser. Portanto, a entrega à experiência original ao mesmo tempo em que coloca o artista à margem, do ponto de distanciamento de si, dá vazão à obra, que desconhece esse estado e prossegue. O ato criativo exige do escritor que ele renuncie sua natureza, dando lugar a um espaço vazio, impessoal. Assim, Blanchot lança luzes sobre a necessidade de entrega a essa experiência original, pois os escritores têm “um algo a dizer, um mundo dentro deles a libertar, um mandato a assumir, suas vidas injustificáveis a justificar” (BLANCHOT, 2011a, p.52).

Um exemplo emblemático da necessidade de isolamento para emergir a experiência original pode ser observado em Marcel Proust. O escritor francês isolava-se em seu quarto durante vários períodos para escrever incessantemente, muitas das vezes durante toda a madrugada. Sua narrativa, em essência, discorre sobre os eventos em um tempo inexato. O projeto do isolamento proustiano toca a fundo o ato da escritura, ao propor a transformação do tempo em um espaço imaginário. Nessa experiência, o tempo imaginário torna-se diferente do tempo

cronológico, na medida em que autor fabrica o tempo da narrativa, como faz, por exemplo, ao isolar um pedaço do tempo e colocá-lo entre parênteses. O isolamento do autor aqui desloca algo do passado e o move para o tempo presente ou o tempo ilusório. Mas esse tempo puro, para Blanchot, corresponde ao próprio tempo da narrativa, a experiência do exterior, que se torna o espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos. Assim, na visão blanchotiana, os maiores escritores necessitam da inércia, da desocupação, da atenção e da distração para ir até o fim daquilo a que ele se propõe. Proust, nesse entendimento, teria dado a si mesmo esse tempo (BLANCHOT, 2005, p.34).

Em outra abordagem, na concepção de Walter Benjamin, Proust dedicava horas e horas ao trabalho na ânsia de capturar suas memórias, pois não simplesmente escrevia a partir das lembranças vividas, mas a partir do “tecido de sua rememoração”. Nesse processo, houve a escolha deliberada pelo movimento de ressurreição das reminiscências do passado, ou a metamorfose que anuncia a experiência passada no ato da escritura. Benjamin enaltece: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p.37). Proust ao fazer uso da memória involuntária² construiria, portanto, sua obra com a tessitura da própria reminiscência.

A memória é uma qualidade sensível, o tempo é imemorial, a Madeleine proustiana solicita a memória sensível de algo já vivido:

“(...) E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho da Madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa, quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília)” (PROUST, 2010).

O culto da semelhança, apontado por Benjamin, era algo a explicar a procura e o esforço da escritura em Proust. Fazer da mera passagem-lembrança o mergulhar do bolinho no chá numa escrita resultante em inúmeras páginas seria o reflexo do que habita o mundo dos sonhos. A curiosidade que o assolava e o movia para a observação atenta da vida dos salões também seria um elemento por trás de sua

² Nessa passagem Benjamin se refere ao conceito de memória involuntária tributado a Henri Bergson. O inconsciente, quando tocado pelo acaso, dá vazão à memória involuntária, ou seja, quando um acontecimento, um cheiro ou melodia com “sabor” de passado invade o presente e instiga o retorno no tempo. Segundo a teoria de Bergson, dependendo do acaso em que a lembrança surge das profundezas do inconsciente, o indivíduo é invadido pela memória espontânea, ou seja, quando um acontecimento fortuito, uma música, um cheiro pretérito entra no presente e instiga a volta ao passado tal como se viveu um dia (BERGSON, 2005).

escritura (BENJAMIN, 1994, p.39). A análise benjamiana nos fala de um elemento “detetivesco”, de uma busca pela compreensão do meio social que frequentava, como parte da explicação sobre sua prática literária. A doença dos pulmões o fez entrar em imersão profunda, numa busca ensandecida pelas reminiscências (BENJAMIN, 1994, p.48).

Nesse entendimento percebemos que, para além da experiência vivida, seria da fabulação que o escritor se nutre. O tecido da memória que é desvelado no ato da escritura é próprio do encantamento do emergir da obra.

É instigante observar que o ato da escritura também pode ocorrer em ambientes hostis. Mesmo a memória como correspondente da imaginação criativa, as reminiscências não raramente correspondem à experiência da dor, do desespero. Blanchot, ao descrever a experiência de Franz Kafka, muito bem relata o drama de sua escritura. O conflito sempre presente, seja na esfera familiar do jovem Kafka, seja em sua profissão ou na angústia da falta do tempo, atordoa o escritor que não encontrou a paz:

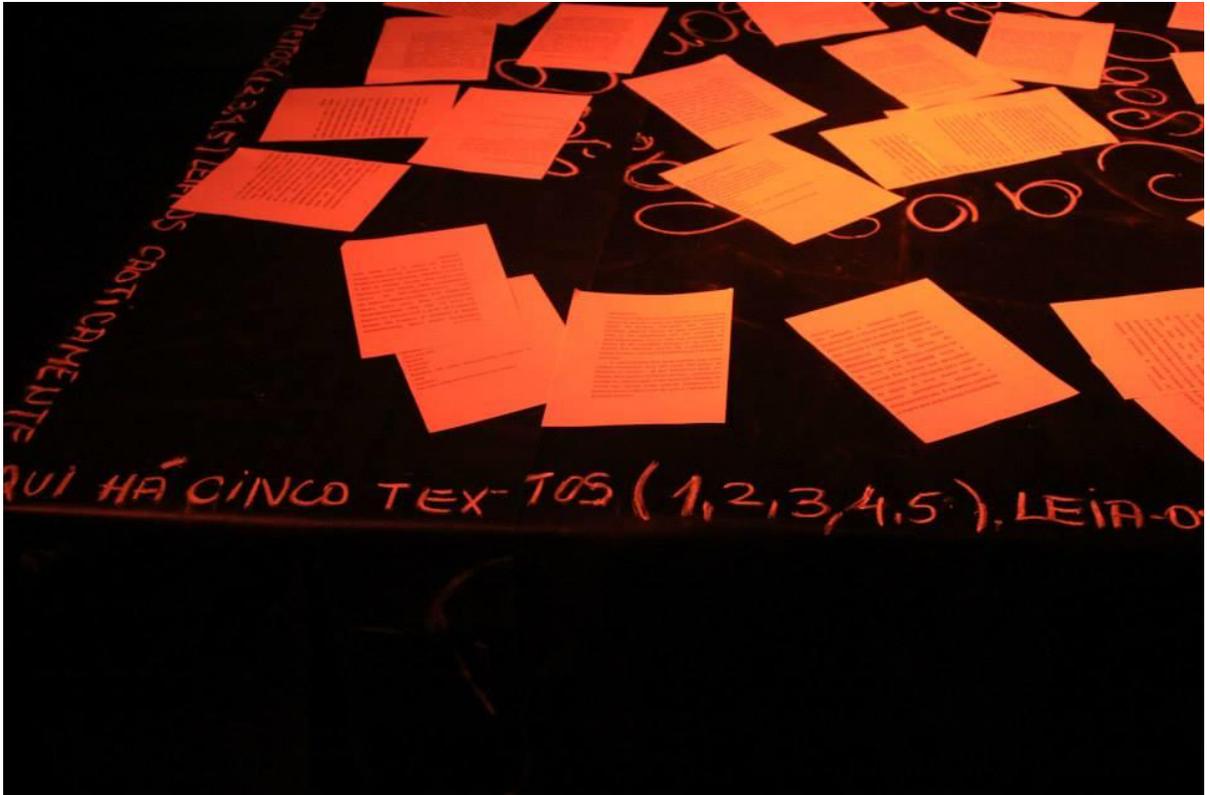
“Mesmo que dê ‘todo o seu tempo’ à exigência da obra, ‘todo’ ainda não é o bastante, pois não se trata de consagrar o tempo ao trabalho, de passar o tempo escrevendo, mas de passar para um outro tempo onde não existe mais trabalho, de se aproximar desse ponto em que o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011a, p.56-57).

A entrega total e irrestrita ao ato de escrever era algo impossível para Kafka. O colocar-se para fora, o mundo do isolamento do qual nos fala Blanchot, transformava-se em desespero, pois o jovem tcheco precisava de “menos mundo”, de menos exigências. Mas ao mesmo tempo que a solidão o exigia, para ele representava o fantasma do desamparo. E para quem a literatura representava a própria salvação, como se portar nesse paradoxo aparentemente insolúvel?

Segundo Benjamin, Kafka respirava a atmosfera da aldeia (BENJAMIN, 1994, p.152). O desafio cotidiano da presença paterna, do ar sufocante de um não pertencimento e a falta de perspectiva frente a um Deus desconhecido, de um ambiente terreno de pouca esperança gerado pela impotência diante da força geniosa do Divino, tudo isso estava refletido em suas personagens: “E digno de nota, contudo, que essas mulheres que se comportam como prostitutas não são jamais belas. A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo” (BENJAMIN, 1994, p. 141). Blanchot nota que

Kafka atribui à literatura um sentido extremamente grave, ao expressar de maneira comum a urgência de uma criação que se lança cegamente para fora. Quase sempre é a sua própria existência que ele sente estar em jogo na literatura. Escrever o faz existir: “Encontrei um sentido, e minha vida, monótona, vazia, extraviada, uma vida de celibatário, tem sua justificativa... É o único caminho que me pode levar a um progresso” (BLANCHOT, 2011b, p.25). Kafka somente “vivia” quando escrevia, pois, ao liberar em si as forças latentes, apenas se encontrava na solidão. Mas, desse encontro consigo mesmo, emergiam sentimentos nebulosos, como os decorrentes das infundáveis dúvidas em seu esforço para enunciação da palavra. Ao fazer um paralelo da arte com o conhecimento religioso, Blanchot analisa a produção kafkiana sob a perspectiva da escrita como forma de oração. Ao dizer que o escritor tcheco experimentava no ato da escrita “estados de iluminação”, argumenta que o extraordinário se encontra na linguagem, porque esta evocaria, a partir do emergir “mágico” da palavra, a profundidade da vida. Blanchot nos diz que escrever é um ato de engajamento, mas também um modo de libertação. Escrever é um questionar da existência, pois a arte é “o lugar da inquietude e da complacência, o lugar da insatisfação e da segurança. Ela tem um nome: destruição de si mesmo, desagregação infinita, e um outro nome: ventura e eternidade (BLANCHOT, 2011b, p. 34).

Esse jogar-se para fora, onde não há lugar exato, nos leva a pensar que a motivação daquele que pratica a escritura permaneça um enigma. Ou, caso um indício seja decifrável, lançaríamos a hipótese de atrair para o local incerto da escritura o sujeito que tem gosto pelo júbilo de arriscar-se por um caminho infinito, sem rumo. Essa questão do prazer da escritura será abordada nas próximas linhas.



1.2 O PRAZER DO TEXTO E OS EFEITOS NA ESCRITURA

A partir do que algumas teorias denominaram “morte do autor”, a escrita passou a tornar-se elemento vivo, dando-nos a entender, nessa concepção, que é a linguagem quem fala e não o escritor. A voz perde sua origem, o autor morre e a escritura começa. Roland Barthes aborda o afastamento entre língua e literatura em finais do século XIX, período em que a literatura não mais sentia conforto na linguagem. Nesse sentido, porém, Barthes atribuiu exceção ao poeta Mallarmé, escritor que viu a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário (BARTHES, 2004, p. 14). Barthes argumenta que o surrealismo surgiu para dessacralizar a figura do autor, pois este nada mais é daquele que escreve. Pois na visão barthesiana quem fala é a *linguagem*, e não o autor:

“Finalmente, fora da própria literatura, a bem dizer tais distinções se tornam superadas, a linguística acaba de fornecer para a destruição do autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 2004, p.60).

A partir dessa acepção, o texto se conformaria em um tecido de citações, oriundo de mil focos da cultura. Mas a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever. Para Barthes, somente a escritura ainda efetua a linguagem em sua totalidade, pois escrever é fazer-se o centro do processo de palavra e coincidir ação e afeto. O sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, afetando-se por ela, como o narrador proustiano, que só existe escrevendo. Sobre a questão da vontade da escritura, é importante notar como Barthes enaltece o ato de “escrever a leitura” ou o ato de interromper a leitura por um fluxo de ideias, excitações e correlações, no momento em que se levanta a cabeça ao se ler um livro. A noção de estrangeiro que leva o escritor a escrever, decorrente do ato da leitura, é o material que se apreende da escritura, pois ao mesmo tempo que o sujeito absorve o conteúdo alheio, exorta o próprio estrangeiro que o habita (BARTHES, 2004, p.23-26).

Assim, o campo do escritor apareceria com sua própria escritura, não em forma pura, mas como único espaço possível de quem escreve. Aqui ressaltamos a análise barthesiana sobre a figura do autor como aquele que escreve não apenas alguma coisa, mas escreve *absolutamente*. Nesse entendimento, ler é fazer o corpo trabalhar ao apelo dos signos do texto: ler como volúpia, com o desejo de escrever (BARTHES, 2004, p.39). Partindo-se do exemplo do ato da escritura em Proust, depreendemos da análise barthesiana que o escritor não retira da inspiração os sentimentos, mas, antes, extrai “o dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro. E esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p.62). Nesse sentido, importa enaltecer o ato do escritor não como aquele que viu ou sentiu, nem mesmo aquele que escreveu, mas aquele que *vai* escrever.

Mas voltemos ao ponto de partida: por que existe o desejo de escrever? Uma resposta possível reside no prazer: “uma jubilação, um êxtase, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*, um abalo, uma conversão” (BARTHES, 2005, p.12). Nessa perspectiva, assim como na perspectiva de Blanchot, o lugar da escritura apareceria como um *locus* neutro, onde o escritor sai do corpo e perde a identidade. O desejo amoroso decorre da esperança de escrever, do prazer satisfeito pela leitura e da volúpia. Barthes traduz como *inspiração* a passagem da leitura amorosa para a escritura produtora. A inspiração nessa abordagem corresponde a obra nova, mas *inspirada* por obra *antiga*. Constituiria, portanto, a imitação difusa, numa mescla de vários autores, ou seja, a inspiração seria conduzida pela relação de trocas decorrente do processo de ler e escrever. Nesse jogo de espelhos, Barthes encontra a teoria em que não há “texto sem filiação”:

“Toda filiação (de escrita) é insituável (por exemplo, os textos atuais, “textuais”: eles não podem ser “selvagens”, de geração espontânea; e no entanto, de onde vêm eles? Não posso dizer: a fórmula mais exata, por ser a mais modesta, a menos arrogante, seria: eles são *autorizados* por mutações precedentes de escrita).” (BARTHES, 2005, p.21)

Ao fazer um paralelo na literatura brasileira a partir do que nos fala Barthes, o ato da escritura de Clarice Lispector, na obra *Água Viva*, demonstra o processo de sair do corpo e se por no centro da palavra. Há um trecho emblemático apontado por Benedito Nunes, que retrata o âmago de Lispector e estabelece sua narrativa como o narrar de si mesma:

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.
 Estou no seu âmago.
 Ainda estou.
 Estou no centro vivo e mole.
 Ainda. (LISPECTOR, *apud* NUNES, 1995)

Nesse jogo de palavras, percebe-se uma escritura conformada por um espírito absolutamente livre, que expõe o discurso verbal imbricado com a própria existência. Nunes defende que a existência, a liberdade, o conhecimento das coisas e as relações subjetivas são elementos que constituem, na expressão clariceana, a própria “concepção de mundo”. Dessa forma, os motivos que atravessam o conjunto da obra estariam ligados à temática existencialista, dentro de uma perspectiva mística ampla (NUNES, 1995, p.100-101).

Particularmente em *Água Viva* podemos observar um fluxo erradio do ato de escrever, como um prolongado exercício meditativo, um jogo de pensamento, que tem a potência de transformar-se ora em ruído, ora em palavra, ora em imagem. Nunes, ao citar trecho emblemático dessa obra, anuncia que a função narrativa é sempre um narrar-se de si, como se o âmago impessoal não se afastasse do pessoal:

“Sou-me.
 Mas há também o mistério do impessoal que é o *it*: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu *it* é duro como uma pedra-seixo (Lispector, p.35)”. (NUNES, 1995, p.158)

Nesse sentido compreendemos que Clarice Lispector figura como a encenadora que joga luz na relação entre a linguagem e a realidade, no movimento de desdobrar o sujeito que de algum modo também se narra.

Sobre o gesto da escritura percebemos ao longo dessas teorias que o ato da escritura é próprio do encantamento do emergir da obra. Esse jogar-se para fora como forma de libertação, mas encerrando-se em si, nos leva a refletir Blanchot, para quem a experiência da escritura é lançar-se num ponto infinito que coincide com lugar nenhum.

Na preparação do monólogo “**Casa Caos**” experimentei o ato do processo criativo da autoria. Ao me lançar ao isolamento criativo proposto por Blanchot, concluí que a criação é inicialmente difícil e árida. Porém, aos poucos o texto passou a ganhar novos contornos e a causar espanto. Em outro movimento, compreendi que o gesto proposto por Barthes no sentido de “ler ao levantar a cabeça”, “ler com

volúpia”, são movimentos integrantes da criação. De fato, a tábua de salvação para realimentar o processo criativo passa pela boa leitura. O processo criativo é dinâmico, os escritores encontram outros textos para sua inspiração. Foi possível perceber de Benjamin, também, que para além da experiência vivida é da fabulação que o escritor se nutre. O tecido da memória que é desvelado no ato criativo é capaz de produzir imagens que são trazidas do passado e tornadas presentes no gesto de ressurreição das reminiscências.

Diante das teorias revistas até aqui, podemos desvendar o testemunho de que, durante o ato criativo do monólogo “**Casa Caos**”, lançamo-nos ao CAOS. Esse movimento de jogar-se para obra, entendido como lançamento a um vasto universo desconhecido e sem bordas, fez emergir um texto inicialmente caótico, mas posteriormente conformado. Essa experiência validou uma questão importante a respeito da teoria da criação verbal proposta por Mikhail Bakhtin, a ser tratada a seguir.

1.3. O CAOS CRIATIVO

No campo da teoria literária, os estudos de Mikhail Bakhtin sobre criação autoral são amplamente reconhecidos. Pretendemos nos deter, em especial, ao aspecto do processo de autoria analisado em *Estética da Criação Verbal*, em vista da singular perspectiva apresentada nesta obra a respeito da relação entre o autor e a personagem.

A teoria do dialogismo proposta por Bakhtin inaugurou o conceito de multiplicidade de pontos de vista e rompeu o estatuto de superioridade do autor na relação com a personagem. Esse entendimento fez desaparecer a verdade absoluta, já que não havia mais lugar para o autor ocupar uma posição privilegiada em relação às personagens, a partir da quebra desta relação considerada assimétrica pela teoria literária até o surgimento dessa nova tese³.

No centro dessa teoria, Bakhtin analisou o surgimento da personagem como um movimento oriundo do CAOS⁴ criativo, pois somente após o ato caótico da inspiração é que o autor viria a dar forma aos personagens por meio de um tratamento axiológico, até que sua feição finalmente se constitua um todo estável e necessário: “o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado” (BAKHTIN, 2003, p. 5).

Nesse movimento, as personagens, à medida de sua criação, vão aos poucos se desligando do processo que as criou e começam a ter uma vida autônoma no mundo literário. O autor surge nesse contexto como autoridade criadora que doa à personagem a primeira visão do todo, na estrutura mesma de sua imagem, no ritmo de seu aparecimento, na escolha dos elementos semânticos que lhe dão sentido. Isso configuraria o CAOS da estética da criação verbal presente na história da literatura (BAKHTIN, 2003, p.7). O autor aparece, portanto, como agente da unidade ativa do todo da personagem e da obra, ao surgir como aquele *único* conhecedor de

³ Importante mencionar que no cerne desta teoria está a premissa de que o autor deve manter um ponto de distância em relação à personagem, para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado, havendo três casos gerais nessa relação de distanciamento que podem ser sintetizados em (1) quando a personagem assume o domínio sobre o autor, neste caso Bakhtin identifica quase todas as personagens de Dostoiévski ; (2) quando o autor se apossa da personagem, caso em que a relação com a personagem funde-se com ele, como no Romantismo, e (3) quando a personagem é autora de si mesma e representa a auto-suficiência (BAKHTIN, 2003).

⁴ Grifo nosso: utilizarei a partir daqui caixa alta nas citações da palavra “caos” por Bahktin como recurso para enfatizar o texto.

todos os elementos e ainda além deles. Seria como um demiurgo da obra, aquele que compreende o todo e um pouco a mais, pois seria seu próprio excedente.

O processo criativo da personagem, no jogo da contemplação estética, passa pela contemplação do outro, pela vivência do que o outro vive, em um exercício de colocar-se no lugar, coincidindo com ele (BAKHTIN, 2003, p.23). Interessante percebermos a noção bakhtiniana na qual a estética da criação entre a personagem e seu mundo é uma relação em direção àquele que tem de morrer. Pois é preciso saber enfocá-la não do ponto de vista da vida, mas de outro ponto de vista com o foco *fora* da vida:

“(...) a divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. Com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo que não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativos-culturais.” (BAKHTIN, 2003, p.176)

Bakhtin argumenta que a relação do artista com a palavra se dá em momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, como dado imediato da vida e do mundo da vida. O artista trabalha o mundo por meio da palavra, para que ela se torne a expressão do mundo dos outros e a própria expressão da relação do autor com esse mundo. O autor encontra o mundo da literatura justamente na operação do contexto axiológico para além do contexto verbal ou linguístico, ou seja, na direção do contexto literário. Para Bakhtin:

“Cabe combater as formas literárias velhas e não velhas, usá-las e combiná-las, superar a sua resistência ou encontrar apoio nelas, mas esse movimento se baseia na luta artística mais substancial e determinante com a orientação ético-cognitiva com a vida e a sua persistência significativa vital; aqui se situa o ponto da suprema tensão do ato criador, de cada artista em sua criação, desde que ele seja significativa e seriamente um *artista de primeira*, isto é, esbarre imediatamente e lute contra o elemento ético-cognitivo cru da vida, o caos (com o elemento e o caos do ponto de vista estético) e só esse choque esculpe a centelha puramente artística. Todo artista, em toda obra e sempre, tem de justificar essencialmente o próprio ponto de vista estético como tal. O autor conflui imediatamente com a personagem e seu mundo e só na relação axiológica imediata com ela define sua posição como posição artística, só nessa relação axiológica com a personagem ganham pela primeira vez a sua significação, o seu sentido e peso axiológico, os procedimentos literários formais, o movimento acontecimento se insere na esfera literária material” (BAKHTIN, 2003, p. 182)

Na visão bakhtiniana, o CAOS surge como potência da escrita e do fazer literário. Conforme mencionei anteriormente, o CAOS da criação foi observado na

construção da personagem “C”, protagonista de “**Casa Caos**”. Do ato criativo emergiu a personagem que, aos poucos, ganhou vida própria.

A seguir, apresentarei o processo constitutivo do monólogo, bem como a experiência da criação autoral.

1.4. CASA CAOS: A EXPERIÊNCIA AUTORAL

Como pesquisadora do “Grupo de estudos em literatura, artes e outras mídias – LIAME” iniciei a busca por questões teóricas a respeito da criação autoral e sobre os reflexos da transposição do texto para a cena, em uma investigação prática interdisciplinar. As “Quartas Dramáticas” constituíram o *locus* ideal para o desenvolvimento dessa pesquisa de experimentação teórica e prática. Por orientação do Professor André Luís Gomes, escrevi o monólogo “**Casa Caos**”, encenado no dia 17 de junho de 2015, no Auditório do Instituto de Letras da UnB, como parte integrante da IX edição do projeto. O monólogo foi incluído na programação semestral das leituras cênicas, com a direção, cenário e iluminação de André Luís Gomes. A protagonista “C” foi encenada por Bárbara Figueira, atriz, mestranda e também pesquisadora do “Grupo de estudos em dramaturgia e crítica teatral”. A música ficou a cargo de Rafael Siqueira, que desenvolveu os arranjos para o violão. As melodias compuseram o áudio da leitura cênica e foram executadas ao vivo⁵.

Antes de adentrar especificamente no monólogo, objeto da criação autoral, entendo importante contextualizar o projeto “Casa Caos”. Esse projeto teve início com a pesquisa acadêmica para elaboração de minha monografia de graduação em Artes Visuais, que culminou na exposição de diplomação “Caso a Casa Caos”, no Espaço Piloto da Universidade de Brasília no ano de 2012⁶. A pesquisa do bacharelado partiu de premissas teóricas do campo da arte contemporânea, da fenomenologia e da literatura, e teve como fio condutor a construção de uma personagem ficcional chamada “C”. Escrevi um texto de uma página para a personagem, com a intenção de retratar o ambiente íntimo da casa e com a finalidade de conjugar noções sobre o espaço, rotina-tempo, imagem-memória e as relações fenomenológicas sujeito-objeto⁷. Como pano de fundo houve a intenção de suscitar a reflexão sobre a solidão frente aos desafios da pós-modernidade, principalmente no que diz respeito aos múltiplos papéis sociais, à multiplicidade de informações e às relações virtuais estabelecidas no ambiente contemporâneo. A

⁵ Os anexos desta dissertação apresentam programação, divulgação, fotografias e crítica a respeito da montagem “Casa Caos”.

⁶ A monografia está disponível em <http://pt.slideshare.net/estudium2011/monografia-fernanda-paixao>

⁷ Esse texto de uma página foi mantido no monólogo “Casa Caos”. O curto texto inicia o monólogo – Parte I, “C.”, cuja íntegra é apresentada no subcapítulo 1.5.

tendência da natureza para a desordem, premissa da teoria do caos, foi abordada através dos sentimentos expressos pela personagem a partir de sua relação com a casa.

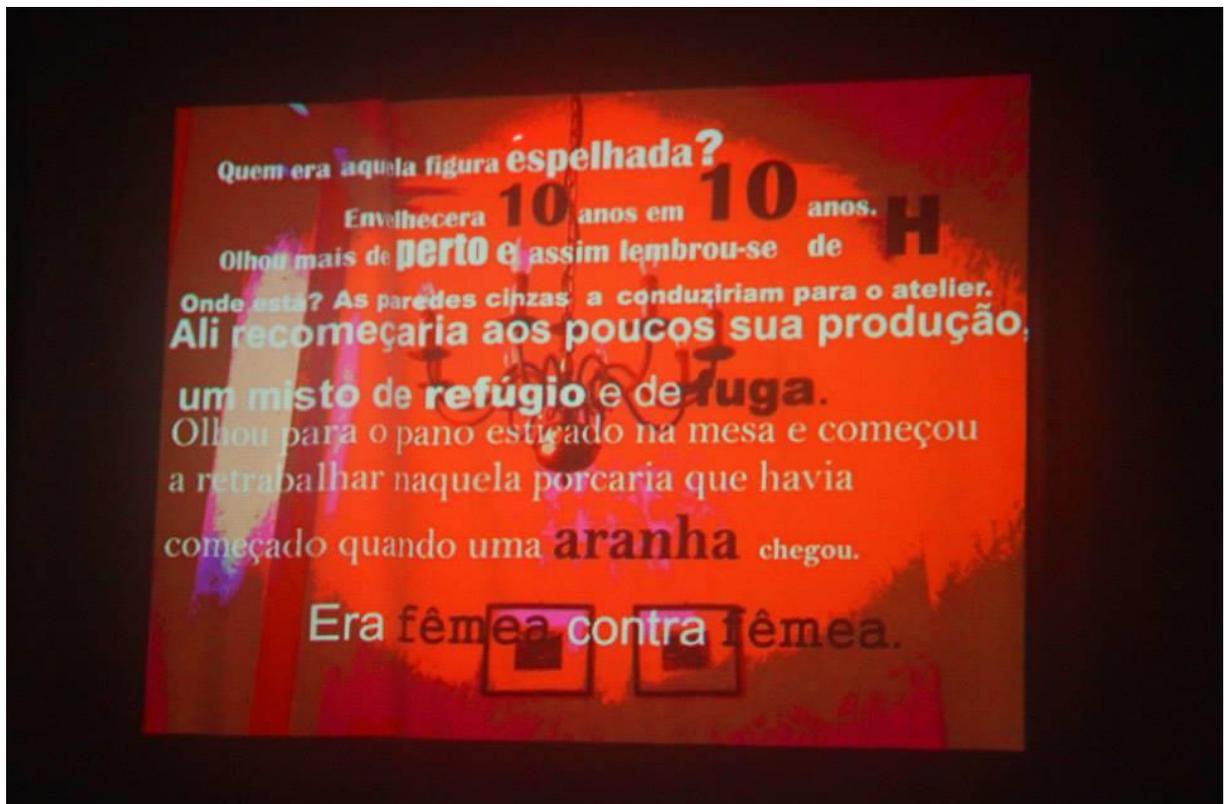
Na ocasião da exposição “Caso a Casa Caos” utilizei as seguintes técnicas como suporte: 1) o texto de uma página da personagem “C” (narrativa ficcional em primeira pessoa); 2) elaboração de dois vídeos de cinco minutos (Caso a Casa Caos I e Caso a Caos II, produzidos com inspiração nessa narrativa e em teorias subjacentes ao tema; e 3) montagem de uma videoinstalação, que simulou a sala de estar da personagem, com a projeção dos vídeos em um televisor retrô. A narrativa e os vídeos tiveram o intuito de ilustrar a angústia de uma mulher contemporânea que, numa espécie de fluxo catártico, começou a perceber o significado da casa e dos objetos que nela são depositados e a correlação do espaço-tempo com a sua memória. A partir dessa percepção, a personagem C., presa voluntariamente à casa, passou a desenvolver uma interação com o material e o imaterial numa jornada existencial. Na produção dos vídeos foram observadas as teorias sobre o olhar e as relações sujeito-imagem e sujeito-objeto, principalmente oriundos da teoria fenomenológica e da fotografia. Os vídeos apresentaram fragmentos do cotidiano da personagem “C.”, descrita no curto texto narrativo no interior desta casa ficcional. O objetivo foi realizar conexões com o processo interno da personagem ao lidar com objetos de sua rotina que, em dado momento, transformaram-na inteiramente, em decorrência de sua percepção de coexistir com o caos.

O programa de Mestrado ampliou o horizonte e os objetos dessa pesquisa, com a construção do monólogo e posterior análise sobre a transposição do texto para a cena, como relatarei no decorrer desta dissertação.

Do ponto de vista da experiência da criação autoral, conforme mencionado na origem do projeto “**Casa Caos**”, o processo criativo iniciou-se com o desenvolvimento da rotina da personagem “C”. O monólogo ampliou o contexto da angústia da personagem ao não conseguir sair de casa e desenvolveu o argumento inicial presente no primeiro texto narrativo. O texto aborda as descobertas desta mulher a partir da parada do relógio de parede, com a intenção de demonstrar a faceta existencialista e melancólica da personagem. À medida dos capítulos, procurei demonstrar principalmente o que se passava na mente de “C.”, mas também intercalei o texto com narrativas em terceira pessoa, como se alguém observasse a personagem ao mesmo tempo interna e externamente. Porém, em

alguns momentos esse recurso ocorreu de modo inverso pois, no âmago de algumas situações que estavam sendo narradas em terceira pessoa, incluí algumas frases de “C.” em primeira pessoa, utilizando, nessas passagens, o recurso denominado “monólogo interior” ou “*stream of consciousness*”.

Na seção seguinte, a criação literária materializada na palavra: o monólogo “**Casa Caos**”.



1.5. CASA CAOS: O MONÓLOGO

I. (C.)

Não como nada que tenha um rosto. Há algo de muito bagunçado em minh'alma. Abro o armário e as roupas não estão lá. Somente um amontoado de tecidos desengonçados e coloridos me olham assustados. Visto algo que não me cabe. Ao terminar, olho de canto de olho pelo espelho e penso que nada me cai bem. Finjo que estou feliz e vou para a cozinha. Vejo as frutas cortadas e penso se tiveram as cabeças guilhotinadas pela minha faca. Como não posso viver de ar engulo, engulo, engulo. O tempo, ahn, o tempo passa. Preciso sair. O que faço? Pego as chaves e de repente me dá um frio na barriga, estou esquecendo algo importante. Olho para as coisas e as coisas me olham. No meio desse rito de sentidos sou tentada a crer que as coisas possuem memória. Mas a memória é diferente, seria como se algo estivesse entranhado na matéria e por essa razão não se revelasse. Quem sabe se retirássemos esse invólucro invisível começaríamos a interagir com as coisas? Junto à fusão homem-máquina antes tínhamos a fusão homem-coisa. Um inorgânico fluindo com o orgânico naturalmente, algo como máquinas humanas e não máquinas apenas.

Continuo procurando o que levar e esqueci. Vasculho minha bolsa enorme e vou remexendo os objetos que caíram num buraco negro sem fim. Claro que nada encontro e um sentimento de angústia vai se apoderando de mim por estar em busca de algo que sei que existe, mas lembro esquecer. Tsssss. Barulho de água fervendo, caramba, esqueci a chaleira no fogo.

O que seriam de minhas manhãs sem um café preto fumegante? Todos os pensamentos se afastam de súbito. Desligo o fogo. Voltam os pensamentos. A natureza tem dessas coisas, o fogo esquenta e a água evapora e ... volto para o real e para a concretude dos objetos. Onde estão os pires da casa? Descubro que o último quebrou ontem. Não tenho mais pires. Quanta matéria há num pires. Algo que separa a mesa da xícara. Termino o café e volto para minha busca insensata e inútil. Vivo duas realidades paralelas que não conversam entre si, deve ser por isso que me sinto incomodada sem saber o que lembrar.

Desisto de sair de imediato. Ligo a TV, coisa que raramente faço. Uma estranha irrealidade me invade e consome. Começa um anúncio de carro e penso

em toda a manipulação da mídia, mas logo a sensação passa. Os circuitos televisivos me deixam em estado alfa. Tenho uma tendência irreversível à abstração e me perco facilmente entre o espaço-tempo. Minha parcela inorgânica eclodiu, pareço mais um ciborgue mutante. Reparo nas sobrancelhas dos jovens atores da TV. Curioso, parecem menores e mais finas. Que horas são? Desligo o aparelho para sair desse frenesi de imagens.

Levanto e olho para o relógio de parede e descubro que ele parou.

Parei junto.

II. (*Narrador*)

Estava quente e tudo na casa derretia.

C. pegou o queijo. Estava tão absorta e só depois de tantos dias embotados do trabalho que era importante para o coletivo, menos para ela mesma, quando percebeu o quanto fazia calor ao cortar outro naco de queijo que derretia em sua mão. Numa fome de vazio percebeu o oco da casa sendo preenchido pelos livros que acabara de ler. Ao rememorar os vagabundos que havia lido e sua apreensiva solidão, percebeu que com a mulher ocorria o mesmo. Ela exalava um vazio que a levou à conclusão de que o existencialismo jamais morrerá. A eterna pergunta sobre quem somos e para onde vamos pelo visto permanecerá. Quando se dava conta de tais conclusões, eis que subitamente ouviu um ruído elétrico e um frio lhe chegou ao estômago ao ver que a TV havia ligado sozinha. O mesmo aparelho intruso que a fizera despertar da angústia do tempo naquele mesmo ambiente havia se manifestado de novo, sorrateiramente. Sua reação imediata foi ir ao banheiro urinar, pois seria uma forma bem animalesca de sentir-se humana.

Pensou que a existência deixa qualquer objeto com aspecto subjetivo, já que inevitavelmente as coisas se parecem com seu observador. Como abrir uma janela para milhões de divagações do tipo “quem mora aqui?” ou “quem mora aqui gosta de ler”. A aura que reveste o lar é tão palpável como a pessoa que ali habita. *O ser é o ser da casa; crescemos na casa e para lá retornamos como a concha protetora do ser ou a pele que nos circunda. Tipo embrulho de carne. Do útero da mãe ao caixão que nos acolhe, somos encobertos por uma película que nos separa do mundo.* Esse enfrentamento do real para C. era algo quase inevitável. Em algum momento o tecido desvendaria o outro lado da tela. E faltou-lhe coragem, por ora.

Lá fora ecoavam os cantos de velhas canções de pássaros conhecidos. Conseguia reconhecê-los porque em seus poucos momentos de solidão naquela casa que tanto lhe pertencia os pássaros eram os mesmos. Pois herdaram de seus antepassados o cântico distante e sereno que transforma a natureza num mistério como a vida.

C. tinha o hábito de prender seu olhar nas paredes e assim conseguia formar imagens dentro de imagens. O azulejo do banheiro frequentemente transformava-se em um senhor sentado de barba que observava o ar. Já o muro contíguo à casa mostrava em sua superfície lisa a imagem de uma mulher deitada, pronta para ser pintada por um artista que poderia ser ela mesma. Voltou-se para casa e olhou em volta e intuiu que tudo nela refletia.

Resolveu colocar a pilha no relógio antigo que havia ganhado de presente de uma tia distante, a qual a vaga lembrança a fazia viva. Como em busca do tempo perdido, havia a imagem na memória de um pequeno vestíbulo na casa de campo onde morava a tia distante, cujo assoalho significava o oposto da arquitetura a que estava habituada. Era feito de azulejos pretos e brancos (ou beges e vinho-escuro) e lembrava-se daquele mosaico que tanto observara quando criança. Havia ainda o velho rádio posto no canto da parede e que hoje lhe pertencia. Da janela havia árvores, muitas árvores com passarinhos de melodias diferentes de sua terra. Ali ficava por horas - como era criança não fazia falta nos lugares - e passou a crer que por essa razão seria a infância o maior arcabouço da memória, justamente porque se tem o tempo de olhar.

Começou a chover em sua memória, era uma chuva densa de granizo e logo os adultos correram para fechar as janelas. Enquanto isso observava intrigada aqueles blocos de gelo machucarem o chão e se espatifarem em mil pedaços. O *descompromisso com a vida nos acompanha até deixar de ser novidade*, divagou C. ao pensar o quanto fica diferente depois. Só o silêncio seria capaz de fazer com que a existência pura se fizesse presente.

O móvel laranja que havia pintado, mas ainda estava impossível, pois não havia tido tempo de terminar o serviço - já que trabalhava tanto em coisas úteis, porém humanas demais - permanecia parado no mesmo lugar onde havia sido deixado da última vez. Sentia culpa quando subitamente o telefone tocou e lhe trouxe de volta a realidade que era doce também.

Um pássaro a observava quando lembrou que o móvel também a olhava, assim como toda a casa. Essa paciência dos móveis a tranquilizava, porém foi a consciência de que eles eram absolutamente livres dentro da mobilidade que a intrigou novamente. Lembrou-se do livro onde o vivente ouviu a conversa dos mortos latentes que aproveitavam seus instintos de liberdade para romper as regras e viver plenamente. Assim são os móveis. Permanecem, observam e simplesmente são. O dinâmico pode ser o maior dos prisioneiros involuntários.

Descobriu outra coisa recentemente sobre a música. A música tão etérea quanto o ar, pois o que seriam as ondas de som se não algo absolutamente inexplicável? Pois indo mais fundo percebeu que determinadas ondas de som correspondem-se de modo avassalador. Algo etéreo que conversa com outro algo etéreo. Assim se pôs a ouvir a vibração. Quando estava prestes a iniciar o segundo movimento faltou energia na casa. O que fazer sem energia?

Ouvir os pássaros.

Num calor onde tudo derretia acabou a luz. Um zunido de inseto a aborrece enquanto comia novamente o queijo mole e pensou no que iria fazer sem sua música, sem o ruído da geladeira e sem a imagem da tela de TV que havia ligado sem querer. Um recado para a pausa, talvez.

Ploc ploc ploc

Nananá

Quiquiqui

Trtrtrtrtr

Barulhos até então despercebidos invadiram a casa.

Ututututú

Até uma coruja apareceu para tudo invadir.

A angústia do desconhecido e daquele súbito silêncio dos objetos começou a se aproximar e o dia estava terminando mais rapidamente que o normal. O tempo como ancião que tudo olha. Com a diferença de se mover – já que os móveis não o fazem, ao contrário, o tempo pareceu a ela ser um ente dinâmico. O tempo lança diferentes olhares ao outro, é invisível, mas atento, imparcial, não há dúvida, a mulher pensou enquanto olhava lá fora. Ao olhar para cima começou a divagar sobre o tempo e o espaço e a imaginação. O trabalho dos físicos ao tentar comprovar teoremas absolutamente incompatíveis com a essência da existência e ela imaginou num rasgo de intuição que o próximo gênio da humanidade seria

aquele a desvendar um novo método de existir. Até que mudança de perspectivas faria bem naquele pequeno mundo regido pelo vazio.

Voltou a luz.

Reinicia a música que havia começado a tocar. O silêncio antes do som é algo que aflige. E nenhuma linha do que C. deveria escrever naquele dia foi escrita. Sensação de impotência e dúvida. Concerto n. 1 removeria aquele estado de espírito. Como havia pensado pouco antes do alarido da música, conversara com a alma e concluíra que os grandes pensadores adquirem uma força interior para expandir e trazer à baila o conhecimento velado sob o véu da

Tantantantantararararan

Voltar ao trabalho.

III. (*Narrador*)

Observava as formigas ao tomar uma xícara de café sem pires e apercebeu-se de que elas têm o mesmo *élan* dos humanos. Seguiam com o objetivo de contribuir com o sistema social, mas no fundo não sabiam nada sobre nada e somente não são existencialistas porque não escrevem livros. Na ânsia de explorar um pouco mais a natureza - já que havia em menos de vinte e quatro horas pensado em pássaros e formigas como palimpsestos da existência humana - C. dirigiu-se ao centro do jardim meio descuidado e olhou para uma abelha que a cercava impaciente. Irritada, decidiu simplesmente fazer um esforço sobrehumano para ignorá-la e assim o fez. A abelha, ao notar aquela apatia, resolveu voltar para casa, pois terminara de explorar o ambiente. A abelhinha pensou que a proteção da colmeia a deixaria segura e lá se foi em direção à casa da árvore.

Agora era a vez de C. ocupar-se de observar o mundo das abelhas quando resolveu seguir aquele inseto meio azucrinante. Assustou-se ao perceber que havia uma casa de abelhas próxima de sua impenetrável casa. Olhou desconfiada. Andou até o local e lembrou-se da casa de campo de sua avó. Lá havia uma criação de abelhas e o mel puro era depositado em potes de vidro reaproveitáveis, sempre dispostos à mesa. *Ah, era tão bom comer a iguaria numa fatia de pão d'água.* Num jogo cênico de representação colocou-se no papel de sua avó, a qual pertencia aquela casa de campo, e assim resolveu penetrar num labirinto como Alice o fizera. Resgataria por intermédio de um passado longínquo o seu antepassado para ter a

mesma sensação que ela sentia quando retirava o mel das abelhas. O resgate metafísico de sensações sentidas por seus genitores, que já traziam a carga da lembrança de seus antecessores numa espécie de antropofagia maluca genealógica. Porque não dizer genitores, sim, afinal era a mãe de sua mãe, então era ela também, enfim, uma antropofagia maluca genealógica.

Essa genealogia, se pensasse bem, representaria a genética em seu mais alto grau de sofisticação, já que os átomos que compunham as células da avó muito possivelmente passaram para o corpo de C. *“Eu sou uma mistura transmutada de meus antecessores”*, pensou intrigada enquanto a abelha intrusa entrava na colmeia fazendo força na genialidade da natureza, já que a porta de entrada era praticamente inacessível. Depois de uma força tenebrosa de espírito resolveu enfiar a mão naquela massa de barro para com todo seu sentido perceber aquele ambiente que também era uma casa.

O outro se completava no eu. As coisas dependem de consciência para tornarem-se o eu ou o mesmo. Transformo-me numa abelha e imediatamente o olhar é amplo. Enxergo em um ângulo inimaginável. Os outros me olham. Sou estranha e íntima ao mesmo tempo. Um zunido alto me distrai: a mão que era minha eu a vi e imediatamente a abordei tentando expulsá-la de lá.

IV. (C.)

Acordei de um sonho estranho... abelhas? Estava ali no escritório de casa quando ao olhar para a porta de vidro entrei num estado de ânimo profundo, um dormir acordada de devaneios e de lembranças remotas que me conduziram a uma verdade irreal. Agora podia compreender que a vida era moldada por fragmentos de memória que de algum modo davam sentido às coisas. Fragmentos que se juntados um a um em milissegundos poderiam se transformar num roteiro da sétima arte. Pensei que se não fabulasse não estaria viva e sã? Imaginei se em um dado momento todas as lembranças de repente se esvaíssem e ...

H. finalmente retornava de uma longa viagem. Não me lembrava mais do dia de sua partida, apenas vagos lampejos que davam um certo medo. Pois tenho receio do vazio da morte. Como poderia acontecer a qualquer momento, inclusive naquele, sinto que a ausência pode ser insuportável. Como toda rotina tem seu ritmo

anestesiante, talvez não corresse tanto perigo assim e os dias se passaram e nem mesmo H. lembrava-se que retornaria hoje.

H. era um tipo aventureiro, destemido. Daria para astronauta. As pessoas que trabalham com o espaço de certo modo tinham algo de privilegiado, alguma pista sobre a morte: olhar para fora e observar o brilho dos astros... toda essa coisa cósmica, enfim, lembrara-se de um filme que a impressionara muito. Algo sobre outras dimensões e outros planetas coisa e tal. *Hoje dói. A alma, sei lá.* Não importa, imaginou que há algo numa dimensão que não pode ser discernida pelos mortais. *Canso da vida pois ela me cansa. Cansam os dias, cansam as noites, estou exaurida de vida. Certo que é só cansaço, nada demais.* Um professor de filosofia disse certa vez que tudo depende do estado de humor ... se eu tivesse a forma de uma garrafa meus adjetivos seriam outros. Ou cadeira, ou livro. As coisas mudam de acordo com a visada. Lembrei sem querer de Cézanne quando plum a porta se abriu. Estava vendo H. em cinco dimensões! Estava diferente, de fato. Pele cansada, olhos envelhecidos, 10 anos em 10 dias...

Lá na estrada

O raio

Os cabelos soltos

E o vento

O sentir

Anestesia do tempo

Que se esvai em

Mil pedaços

Enquanto eu

Pereço

Sinto H. passar como um raio. Flash. Correu para o banheiro. Santo Deus, vai ver está cheio de matéria. Sua avó Índia contou que essas coisas vão e vem e continuou olhando pelo vidro, mas dessa vez não olhou lá fora, pois via seu reflexo. Ahhh!!

Quem era aquela figura espelhada? Envelhecera 10 anos em 10 anos. Olhou mais de perto e assim lembrou-se de H. Onde está? As paredes cinzas a conduziram para o atelier. Ali recomeçaria aos poucos sua produção, um misto de refúgio e de fuga. Olhou para o pano esticado na mesa e começou a retrabalhar

naquela porcaria que havia começado quando uma aranha chegou. Era fêmea contra fêmea.

Oh mamãe, estou triste.

E afundei-me na tinta marrom. Quando saí percebi a parede rachada desgastada pelo tempo. Ocorreu-me que estava gasta como a casa sem manutenção há tempos. *Deveria pintar paredes ao invés de quadros.* Lutando para me sentir útil dentro daquele ambiente quase abandonado pela paciência com o caos, curvei diante daquela imagem de barro a minha frente. Mas a água que ainda não havia se manifestado brotou da parede. *Cacete, mais um problema de encanamento.* Se a casa é inorgânica não deveria deteriorar, nem perecer. O envelhecimento deveria ser privativo do humano. Pensei novamente no imaterial e concluí que as coisas realmente poderiam estar vivas. Resolvi assim um tipo de comunicação com o cavalete antigo camarada da parede. NADA. Oco vazio da existência me golpeou de repente, quando H., aquele extraterrestre, veio à mente.

Hora do chá, despenquei para a cozinha. Atravessei a parte do jardim meio descuidado com o objeto na cabeça... H. não me saía dos pensamentos - até o vapor da chaleira lembrava o espaço sideral que também tem poeiras de vapor, salvo engano. Resolvi trocar o hábito do café pelo do chá porque as canecas prescindiam de pires e decidi que iria viver a vida naquela casa sem qualquer intermediação entre os objetos. Eu me tornara uma coisa ambulante na expectativa de que o mobiliário, ao menos o mais antigo, entendesse que eu integrava o lar. Olhei profundamente para a cômoda que me pertencia desde criança.

Choque de realidade. Simplesmente as roupas estavam todas amarrotadas lá dentro.

- Odeio o caos! Parem, parem, parem de se mexer senão eu vou....

Dlin dlón. Caramba, quem seria? Isso são horas, como assim, ninguém mais toca campainha sem aviso... me escondi atrás da cortina e espiei lá fora. *Oh mamãe, tenho medo.* Vou fingir que não estou em casa, assim pego o outro de surpresa... H. seu imbecil ingrato, abandona-me quando não podes mais...

Dlin, dlón. Que merda, meti meu corpo embaixo da cama. Cama, cama, deitote todos os dias e desconheço-te! Caramba, nunca havia visto a cama do ponto de vista de baixo. Que horror, saiu de mim um suspiro quando vi um monte de teias embaixo do colchão. Deveríamos dormir no chão, que invenção é essa de cama... olhei de novo pela janela. Ninguém à vista.

De repente surgiu a escada.

VII. (C.)

Remexi o lixo em busca de algo que joguei fora sem perceber. A rotina incute um automatismo, um ponto morto, quando desperto não percebo o que se chama de hábito. Quantas e quantas vezes escovei os dentes sonolenta e atirei a escova no lixo pensando que era o lenço de assoar? Quantas vezes coloquei a roupa suja no cesto errado? Meus comandos me obedecem a seu próprio modo. Máquinas humanas ou máquinas apenas? Liga-desliga, toda noite é a mesma coisa. As ligações elétricas que estão escondidas naquelas paredes repetem seu ritmo energético, obedientes ao comando de um interruptor comandado pelas máquinas humanas. Imaginei a energia que corria por dentro das paredes e pensei que algo parecido acontecia em meu corpo, com toda aquela anatomia dos neurônios e os comandos do cérebro incessante, em seu trabalho de conectar as correntes que nos tornam viáveis. As paredes também tinham vida. Os elétrons, o que representam senão a minúscula forma de vida?

VIII. (Narrador)

C. apagou a luz. Começou a andar sem rumo pela casa tentando imaginar a posição dos móveis. Numa aritmética calculada desviava da cômoda que a havia incomodado recentemente. Logo após veio o corredor, naqueles tempos mais livre em função de uma arrumação que tivera tempo de fazer, e pensou que tudo permanecia no lugar independentemente de sua vontade. Esse desprezar de poder a fez sentir meio inútil e um vazio a preencheu. Continuou a andança naquele breu apenas para afastar seus pensamentos e esquecer o quanto era frágil. Percebeu que os móveis tinham brilho. Curioso, só reparou isso no escuro, quando esbarrou na ponta do aparador. *Estou viva e morta, nada me pertence, sinto dor. Dor da dúvida, dor de cabeça. Preciso encontrar minhas pílulas mas não acenderei a luz. Roleta russa, vou Tateando as cartelas de remédios e pelos dedos vou distinguindo as embalagens. Possivelmente encontrei meus analgésicos, deve ser esse, arriscou enquanto segurava um copo d'água.*

Nada. Continuo a ver a negritude do lugar, imaginando que deveria usar menos luz elétrica porque o escuro faz parte do real.

IX. (Narrador)

C. não morreu, apenas dormiu de cansaço. Um sono profundo, daqueles que leva a outra dimensão. O estranho na casa era como aquele ser inimaginável, cuja fórmula usual de denominação era “fantasma” ou “alma penada”. Voltou ao seu quarto.

X. (C.)

Aprisiono o tempo de propósito. Guardo-o em mim e o apelido de memória. Olho para minhas antigas bonecas e penteio o cabelo. Olho para a parede e vejo papel. Penso no etéreo, que é a massa que me conforma. Vozes ecoam no ouvido e saem pelos poros, rugas e pele cansada. O corpo reflete a passagem das horas, silenciosamente cruel. Invisível. Mas ali está, a espreitar. Vejo tudo branco, acendeu a luz e meus olhos ardem.

E o tempo passou. Passou? Sinto angústia ao vê-lo passar. Ele consome aos poucos. Vai destruindo devagarinho, sabe de uma coisa, quero parar o tempo. É estranho tudo fluir em vão. Não tenho nada além de ilusões. Invento tudo para não enlouquecer, pois a vida é uma sequência de incógnitas. Imagino como seria estar em outro lugar, com outras pessoas, outro país. Minhas costas doem para me lembrar que tenho um corpo. Um corpo consumido pelo compasso das horas. A infância é uma espécie de tempo perdido no espaço. Melhor, achado no espaço. As emoções estão lá em qualquer lugar que se vá. Subo no telhado e tento atravessar o muro. Olhei pela janela e vi o asfalto, algumas árvores. Quero me transportar no espaço para burlar o tempo. O relógio continua parado, olhando para mim. Ritmo, ritmo, estou viva. Vozes ecoam em minha orelha e saem pelos meus poros, rugas e pele cansada. O corpo reflete a passagem das horas, silenciosamente cruel. Invisível. Mas ali está, a espreitar. Alguém que vigia. Em alguns momentos, lances de olho, lances de espírito, lances de solidão, o som dos passarinhos no galho da árvore na janela do quarto, percebo que pode haver algo espiando mesmo.

Adiante, uma estrada que me leva... para onde mesmo? Esta vastidão me faz pensar como ser infinito. Sei que se move para frente, ou para trás no suicídio. Rugas e pele cansada. Meu corpo reflete a passagem das horas, silenciosamente cruel. Invisível.

Dias felizes. Li Beckett hoje e me sinto tão só. Procurando o Godot.

Vazio que preenche de novo, esse estado de espírito desestimulante que me é dado por falta de humor, preencheu-me e nada mais anima. Lembrei da porta da antiga casa de infância, uma porta branca e pesada, uma cadeira de balanço mais preenchida de matéria do que eu naquele exato momento. Subitamente me dei conta de que se passaram anos e eu em transe. Pausa... quem não passa por ela? Um vazio ambulante coexistindo com outros vazios ambulantes que não param um minuto sequer. Tic-tac, relógio insistente.

XI. (C.)

Acordei mas não levantei, estou sem forças, preciso de um estimulante para continuar fazendo o que deveria ter começado mais cedo, se se considerasse o tic-tac vazio ambulante que me tornara. Acabara de ler sobre urnas que se movem e que aparecem de diversas formas, como num sonho ou num ataque de esquizofrenia recordava-me de que um fio poderia me levar para outro mundo mais inconsciente. Olhei para as fotografias da estante do quarto que me olharam de volta.

De repente me vi e lembrei daquele psicanalista que era viciado em novelas e do dia em que lhe dissera que eu havia trocado a TV da sala por um espelho grande. Informei-o de súbito, no meio da sessão, que havia passado a me observar longamente, várias vezes ao dia e que, a partir daquele momento, não mais precisaria de seus serviços. Depois coloquei a TV na sala de novo.

O que seria de mim sem os objetos ao redor? Apego-me às coisas de tal modo que elas se embrenham em minha vida, adquirem personalidade como se fossem moradores da casa. Tic-tac, tenho a sensação de que o tempo passa mais rápido porque tenho tido mais distrações que no passado. Eram menos os objetos em volta, talvez.

O cálice inquebrantável.

O celular desligado.

Redes sociais não interessam.

Levanto finalmente e resolvo desligar o celular, o intruso que rompe a barreira de minhas paredes, invasor invisível. Não quero testemunhas, vou caminhando lendo as últimas mensagens vibrantes porque tenho dupla personalidade, enquanto vou ao banheiro lavar o corpo. O contato com a água extasia, as enzimas do sabão líquido em contato com as células mortas da pele reagem quimicamente e me dão prazer. A limpeza dos poros alivia a alma, deixa-me fresca e suave. Ligo o chuveiro para ir aquecendo quando o celular escorrega das mãos, faço piruetas no ar na tentativa de alcançá-lo, cacete... ploft, cai pesado e irresoluto no vaso sanitário.

- Infeliz, infeliz, te desprezo, mas te necessito!

Como resposta, despeço-me de uma vez e dou a descarga.

Vá embora, infeliz.

Um cheiro tudo invade, a água escorrendo pelo chão do piso não acalma. Desligo. Vou acender um cigarro para relaxar, mas antes preciso me livrar de outros intrusos. Vou ao escritório e arranco todos os plugs das tomadas, adeus *modem* fofoqueiro, infeliz, infeliz!! Desligo toda a energia da casa.

Mas o cálice é inquebrantável. Continua parado ali na estante. Os móveis têm personalidade, as paredes protegem do exterior, as paredes têm eletricidade. O banheiro carregado alivia, o sótão é sombrio e esconde o passado, o atelier precisa de manutenção, assim como todo o resto. O escritório é o mais quieto, a cozinha tem a faca que corta os alimentos sem cabeça. O fogão acende e a chaleira ferve. A mesa tem um intermediador que é o pires. O armário está bagunçado, as roupas amassadas não servem, a cômoda idem. Como há teias de aranha, o espelho está meio gasto, preso à parede. Não há molho de chaves, a televisão liga sozinha. Há árvores no quintal e uma pequena colmeia. H. é um companheiro ausente, no pátio há um buraco negro. O portão está quebrado e o relógio de parede parou.

Comer me deixa cansada, o café da manhã dói. O cálice inquebrantável permanece intacto, mas a cadeira quebrou e um grito espatifou no chão, rindo. Chutei com força a impertinência daquele móvel frágil e mole. O buraco no telhado gerou goteiras infundáveis. Depois a mesa de jantar. Pesada, já fazia parte da casa, assim como a cama. Madeira nobre e densa deixada ali pelo antigo morador. Eram objetos estáveis. Já instável era o sofá. Mudou de cores várias vezes e de local também, objeto versátil. Como era mais fácil que a mesa, éramos mais íntimos. Não havia abajur algum e as luminárias eram velhas e fora de moda. A casa que tudo

olha, consternada, atenta, calada, imóvel, discreta. A casa está aberta, nunca, mas nunca mesmo, tranco suas portas. Claustrofobia de mim.

XII. (Narrador)

Senso prático não é seu forte, gosta de coisas inúteis. Não se atentava aos detalhes de NADA. O todo era mais importante, mas a grama não aparada a incomodava, de modo que aquilo deveria ser podado. Era um desleixo calculado. Não se atentava ao pequeno, mas o grande do jardim mal cuidado era grave e sombrio, sangrava em sua alma. Sangue que escorria pelos poros e exalava um cheiro de ferro. As pedras não a impediam de andar pelo jardim, mas a grama sim. O exterior do seu íntimo que se manifestava na natureza ali fora. Se tudo de repente ficasse pronto e podado como num passe de mágica sem qualquer esforço..., mas aquele esforço existia e ela não o queria. C. ficava com a ilusão, somente ela era capaz de tranquilizá-la. Sem muito esforço deixaria tudo perfeito a sua volta. Ahhh se as coisas fossem assim... gozou de felicidade. Seu físico frágil e flácido davam-na um aspecto de trabalhadora que era absolutamente presa à preguiça de todos os dias. Cansava-lhe levantar, cansava-lhe o café da manhã. Doía sair de casa, a porta era uma lâmina afiada pronta para guilhotinar sua cabeça, passava a porta e não era mais ela mesma.

Os objetos intrusos agora tudo invadiam.

Desligar a TV.

Desligar o celular.

Desligar o modem.

Flores faziam falta no jardim, que era repleto de árvores sem flores. A presa era observada, o caçador permanecia atento, o barulho da coisa prática foi impregnado pelo silêncio da casa sensível. E o mato crescia além do normal.

XIII. (C.)

Não há jardineiro porque o último fugiu. Naquele dia minhas pernas peludas (*oh, mamãe, não me raspo mais, a lâmina que corta o pelo e a casa que tudo olha..*) aproximavam-se daquele flagrante absurdo, aquela seria a matéria do meu dia. Pernas que se aproximam daquele tecido ousado, a coisa vermelha me olha

vibrante, o que é isso no meu jardim? Meus sentidos informam que aquilo se parece com um saco de cebola furado... o quê? Quem deixou isso aí?!

Outro dia li sobre buracos negros. Sabe-se tão pouco sobre seus mistérios. Escureceu, no céu lá fora deveria ter alguns deles, decerto. Nosso planeta um dia será sugado, o que me deu um cansaço profundo, não vou me levantar. Ouço barulhos vindos de fora, alguém com energia se movendo, preciso delas para me recarregar toda. A cama magnética parece ter um ímã que prende a coluna dolorida de tanto ficar deitada. O céu sem estrelas é mais assustador, os buracos negros podem estar se aproximando, e agora? Olho intrigada para aquele breu que me devolve o olhar indiferente e percebo um grande vazio e lembro dos existencialistas e de como a náusea é próxima da teoria dos buracos negros. O céu permanece escuro enquanto ouço um barulho indescritível.

Ouço barulhos de uma máquina lá longe, máquinas apenas. Exalavam um cheiro plástico que me fez lembrar a imagem de uma garrafa térmica com um líquido doce que costumava levar no jardim da minha infância. Aquela garrafa cor de laranja não preservava nada, apenas um gosto de algo meio podre lá dentro, mas ao mesmo tempo era um gosto terno, protetor. Tic-tac, oito horas da noite, ainda submersa na cama, dia inútil, a pausa, a pausa!

De repente silêncio. O que acontecera com as máquinas? Apenas ouvia os gritos surdos da noite. Os objetos, cansados, foram dormir.

Pensou em uma banheira para morrer. Por que a banheira atrai a morte? A água que embala até o nascimento é a mesma que leva pelas mãos ao eterno também? As costas doem, o corpo permanece estirado à mercê das forças magnéticas do colchão. Começarei um novo tempo. Será? As lâminas! Somos seres como lâminas percorrendo a matéria, vi o rosto, senti dor pelo sofrimento, então o tic-tac do relógio voltou a funcionar e fecho os olhos novamente, para em mim acordar, sentimentos estranhos, o vazio, glub, glub, estou afundando, a quietude pôs-se em movimento, matéria e memória se imbricam, transformei-me em outra coisa que não sei explicar. Deslizo pela água que me pertence e as imagens sobrevivem para contar a história. Malditas testemunhas que tudo registram e que não tem forma. Não há campo estético, não há palavras, a razão se dispersou com os movimentos da água e eu talvez sobreviva. Respiração boca a boca, as ondas farão e não haverá mais matéria, apenas o desconhecido boiando na água. O fogo se manifesta lentamente, tomado de energia vital se aproxima e me salva. Abre-se

ao espaço e molda o líquido como a uma rocha vulcânica e me suspende, ao topo. Transformo-me numa escultura oca, não, não oca, mas densa e dura, bem rígida.

XIV. (C.)

Acho que me sinto viva novamente. Eu e meu mundo. Buraco no pátio da casa, perto do portão que não abre, o buraco me olha negramente. Buraco negro da terra e não do espaço, o que haveria lá dentro? Eu, o infinito e o desconhecido que não se revela. Enfio o pé tateando e sinto minhocas fazendo cócegas, espero não encontrar uma cobra cega.... Outra perna, quase lá... faltou coragem de me lançar inteira nesse poço, esse moço escondido atrás da casa há tempos, eu mal havia percebido sua presença. Meu ser distraiu-se, vagou sem ver o concreto, apenas o etéreo percorre minha mente treinada, robótica e anestesiada pelo coletivo insano. Insensato zumbi da existência me tornei, sem espaço para outros voos, mais densos ou mais escondidos, como o buraco que se cava e se oculta para então existir plenamente.

Cavei fundo a cova onde o homem não descansa, poderia me enterrar viva ali... naquele buraco ficar sentindo o gosto da morte e das entranhas sendo degustadas pelos vermes famintos, assim me sentiria viva novamente.

Peguei o galho próximo ao buraco e assim me joguei. Numa fração de segundo percebi minha loucura e quis desistir, mas não houve tempo. Desejo e repugnância foram os sentimentos ambíguos que passaram por meu corpo: em frações de segundos senti um estalar de ossos e nada mais.

Não há fome, nem sede, nem sono. É um limbo, líquido e translúcido. Não há pai, nem mãe, nem filho, talvez todos juntos. O sono se parece com o lugar, o mesmo estofado dos sonhos? Espaço desconhecido que penetramos à noite, sigo o fluxo, parece líquido mas percebo que não é. Respiro normalmente, mas a densidade é parecida, porém não há peso, a matéria passa fluida. Não há pausa porque não há tempo. Cambalhotas para testar a densidade, mas não há gravidade. Coração parando de bater. Impressionante como a luz pode ser artificial e branca. Corre o sangue, corre o tempo. Há acessos inacessíveis, mas há esperança. Uma alma pode parar a qualquer momento... uma luz natural e branca há no vácuo, há uma luz no fim do túnel. Correm impulsos elétricos, devem ser os neurônios neurastênicos, há um corredor de elétrons em fila, a luz branca reflete um espectro

de todas as cores. O que é isso que brilha forte? Fluxo contínuo perambulando pelo vácuo e não deixa vestígios nem rastros porque ninguém vê.

Lembro daquela sensação do corpo duro e frio. Oco como pedra, não há mais nada ali. O porta-voz se calou e sumiu. Diante de tal mistério insolúvel, à minha frente aparece um corredor, refém da física, da metafísica, da fé. Substância subsiste à existência. Parece grave, mas estou tranquila, vejo ao longe uma luminosidade, não quero morrer agora. Fecho os olhos com força e retorno à superfície.

Arf! Arf! Falta de ar é tudo que não quero, tic-tac, quero ouvir a voz do relógio novamente, meu velho conhecido. Ouço o vento, hoje ele está tenso.

Agora ouço o barulho de outra dimensão. Algo sopra em meu ouvido direito. Não sei o que é. Parece um vento interno, soprando fraco. O tempo está em mim e cedeu espaço ao futuro, que em mim habitava há tempos. Hora de me despedir.

SEGUNDO CAOS



○ DIALOGO INTERARTES

“Isso tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar – já pintei um ovo. E agora como na pintura só digo: ovo e basta.”

Clarice Lispector, em *Água Viva*.

2.1. ESCRITURA E DIALOGISMO

Para além da vida no mundo da literatura, posteriormente a personagem “C” dirigiu-se fora dela com a transposição do monólogo para a cena. A pesquisa sobre o ato criativo foi acompanhada de estudos sobre a transposição da escrita para a leitura cênica, partindo de uma abordagem interartes e intermídias. São muitos os aspectos a serem analisados sobre o que também se denomina transmutação de um signo para outro. Este capítulo apresenta reflexões sobre a língua, a poética e a teoria comunicacional no diálogo interartes.

As questões sobre os efeitos da transposição de um texto para outra linguagem, seja para o cinema, a televisão ou o teatro, para citar as mídias mais frequentes, tem sido objeto de uma série de estudos no campo da pesquisa sobre adaptação. Há convergências nessas pesquisas no sentido de que a teoria do dialogismo inaugurado por Bakhtin permitiu a abertura de uma fenda no espaço interdisciplinar para os estudos de transposição interartes, em especial, a partir do desenvolvimento dos conceitos sobre intertextualidade⁸.

O debate inaugural sobre a intertextualidade, entendida como processo de incorporação de um texto em outro, encontrou forte amparo na polifonia defendida por Bakhtin, por apresentar a ideia da coexistência de uma pluralidade de vozes que não se fundem numa única consciência. Como abordado no primeiro capítulo, as personagens desenvolvem tamanha autonomia que se colocam lado a lado com o autor, como num ato de independência. Com essa premissa, Bakhtin contrapõe os romances polifônicos às formas comumente instituídas até então nos romances monológicos⁹:

“Do ponto de vista de uma visão monológica coerente e da concepção do mundo representado e do cânon monológico da construção do romance, o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um CAOS, e a construção de seus romances algum conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização. Só à luz da meta artística central de Dostoiévski por nós formulada podem tornar-se compreensíveis a profunda organicidade, a coerência e a integridade de sua poética” (BAKHTIN, 2015, p.6, grifo nosso).

⁸ Vide, em específico, os artigos organizados nas obras “Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia”, 2010 e “Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade”, 2011.

⁹ Em conceituação didática, Lopes esclarece que os romances monológicos possuem várias personagens com posições ideológicas para exprimir unicamente uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra, enquanto que nos romances polifônicos cada personagem funciona como ser autônomo e fala com sua própria voz, de modo que existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas. No entender de Bakhtin, as obras de Dostoiévski representam o romance polifônico na Rússia (LOPES, 2011, p.74).

Assim, no terreno da linguagem, em oposição ao princípio monológico, encontramos em Bakhtin o conceito dialógico, que aproxima as relações entre o *eu* e o *outro*, numa alternância de vozes em sentido amplo, para além daquele dizer da letra morta, em direção a toda a comunicação verbal de forma ampliada.

A partir do entendimento de que o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem, Bakhtin traz a língua para o centro do texto. E todo texto comporta um autor e um leitor, que estabelecem uma relação eu-tu. Nessa relação intersubjetiva, o sujeito perde a centralidade e é substituído por diferentes vozes sociais.

No plano do interdiscurso são vozes diversas do passado que vêm a ser enunciadas no presente, pois todo ato de comunicação vem a abarcar o contexto. Os sujeitos, as instituições, assim entendidos na lógica bakhtiniana, atuam no espaço-tempo e incorporam o ato comunicativo em que se constitui o processo dialógico. O processo comunicacional não trata de falar ao outro, mas, antes, incorpora todos os atores em um contexto, aí incluídos: aquele que diz, o interlocutor, o ambiente e a forma como se dá o ato. O leitor, espectador ou ouvinte são personagens decisivos no processo de comunicação, uma vez que o trabalho de recepção é ativo e ocorre para além do enunciado. Nesse entendimento da linguagem como comunicação, afirma-se da teoria bakhtiniana que o discurso é moldado pelo social (LOPES, 2011, p.73).

Em outra abordagem, Caryl Emerson apresenta a teoria bakhtiniana como contraponto à interpretação estruturalista, no sentido de problematizar a diferenciação entre a língua e a palavra:

“No modelo Bakhtiniano todo o indivíduo se envolve em duas atividades perpendiculares. São formados relacionamentos laterais (“horizontais”) com outros indivíduos em determinados atos da fala e, simultaneamente, são formados relacionamentos internos (“verticais”) entre o mundo externo e a sua própria mente. Estas duas atividades são constantes e suas interações constituem a psique. A atividade psíquica, portanto, não é um fenômeno interno e sim fronteiro”. (EMERSON, 2010, p.70)

Nesse modelo, os mecanismos permitem envolver o indivíduo e a sociedade num diálogo sempre presente, como forma de expressar o meio em que se vive. Outro aspecto do dialogismo a ser considerado é o diálogo existente entre os muitos textos da cultura, que se instaura no interior de cada texto e o define. Como ponto de contato entre vozes oriundas de diferentes contextos, o texto aparece como o tecido polifônico construído por vozes dialógicas que se misturam e se completam. Assim, deve-se considerar que “a intertextualidade na obra de Bakhtin, é antes de

tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (BARROS, 2011, p.4).

Assim, o entendimento sobre a teoria do dialogismo abriu espaço para aproximar o conceito de intertextualidade com a teoria interartes e intermídias, do ponto de vista das análises, potencialidades e formas de interação entre as diferentes manifestações artísticas.

2.2. LINGUAGEM POÉTICA E INTERTEXTUALIDADE

Os estudos de Bakhtin sobre o diálogo e o romance polifônico compreendem o entendimento do conceito de dialogismo num sentido ampliado, como aquele que abarca toda a linguagem e não apenas a criação literária. Conforme mencionado anteriormente, a polifonia tem por característica a multiplicidade de vozes e consciências independentes e distintas que representam diferentes pontos de vista sobre o mundo. Para Bakhtin, o romance polifônico é dialógico, uma vez que a palavra não pode ser analisada isoladamente, pois representa a intersecção de superfícies textuais e o diálogo de diversas escrituras em diferentes contextos.

Essa noção de dialogismo remeteu ao desenvolvimento de outra importante abordagem defendida por Julia Kristeva que, ao resgatar Bakhtin e seu entendimento de vozes que coexistem num texto, empreendeu a noção de “intertextualidade”. Tal conceito encontrou amparo no universo discursivo do livro, no sentido de que o eixo horizontal (entre o sujeito da escritura e o destinatário) e o eixo vertical (formado pelo texto e pelo contexto), denominados diálogo e ambivalência, não são claramente distintos. A partir do conceito decorrente dos eixos entrecruzados abriram-se as possibilidades de múltiplas leituras, em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p.142). Kristeva também examina o estatuto do *significado poético* em relação ao discurso *não poético*, do ponto de vista da abordagem dos significados articulada com os significantes. Seguindo o entendimento amplo da linguagem poética proposto por Roman Jakobson, a autora discursa sobre as diferentes práticas semióticas, ao propor essa análise da linguagem poética como um tipo particular de prática significante:

“Trataremos, a seguir, de um tipo particular de prática significante: a linguagem poética, englobando-se, sob essa denominação, tanto a “poesia” quanto a “prosa”, como postulou Jakobson, a linguagem poética será, pois, para nós um tipo de funcionamento semiótico dentre as numerosas práticas significantes, e não como um objeto (finito) em si alterado no processo de comunicação” (KRISTEVA, 2012, p.243).

Kristeva exemplifica o significado da linguagem não poética como uma categoria particular, concreta e individual, em contraponto à linguagem poética que é

abstrata, individual e com significado *ambíguo*. A análise semiótica concentra-se nessa última acepção e, justamente, coube nesse ponto problematizar a compreensão do sentido do significado poético, uma vez que a metáfora e a metonímia integram a linguagem poética e inscrevem-se nessa estrutura semântica dupla. A partir dessa abordagem, compreende-se que o significado poético remete a outros significados discursivos, ou seja, passou a ser legível no enunciado poético um conjunto de outros discursos. Com essa concepção, abriu-se caminho para a compreensão do espaço textual múltiplo, o qual Kristeva passou a denominar espaço *intertextual*:

“Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. Nessa perspectiva, claro é que o significado poético não pode ser considerado dependente de um único código. Ele é o ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação uns com outros” (KRISTEVA, 2012, p.252).

Utilizando a noção de paragrama de Saussure, entendida como a absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética de um lado, e um sentido, de outro, Kristeva explica, por meio da poesia moderna de Poe, Baudelaire e Mallarmé, que o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas a outro texto. Ao analisar extensivamente as relações semânticas no interior do texto poético e o espaço paragramático, Kristeva termina por defender a semiálise como constituição de uma semiótica geral, a partir de novo estudo sobre a produção de sentido, a ser empreendido antes mesmo da palavra *dita*.

Essa e outras teorias desenvolvidas posteriormente por Kristeva sobre o processo de significação da linguagem foram importantes para o entendimento do processo dialético de compreensão textual e para ampliar o debate sobre o lugar das práticas significantes, que por sua vez constituem elementos essenciais de debate nos estudos interartes.

2.3 LINGUA, COMUNICAÇÃO E POÉTICA

Em meados do século XX, Roman Jakobson trouxe contribuições valiosas para a linguística moderna. A abordagem do teórico russo a respeito do caráter simbólico da estrutura fônica do sistema linguístico, dos estudos sobre o som e seu significado jogou luzes na teoria da comunicação, ao trazer a língua para o centro dos processos comunicacionais. Segundo seu entendimento, qualquer discurso individual supõe uma troca, ou seja, não há emissor sem receptor (JAKOBSON, 1969, p. 22). Com inspiração em C. S. Pierce, suscitou questões seminais no processo comunicacional ao problematizar o fenômeno da comutação de códigos pelo destinatário da mensagem. Em síntese, a seu ver, a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-5). O que interessa para a discussão do contexto da linguística e da poética é o posicionamento de Jakobson no sentido que:

“Os procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O Morro dos Ventos Uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música balé ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em história em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. (...) Ao haver-nos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luís Bunuel, *O Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*”. (JAKOBSON, 1969, p.119)

Tais preceitos levam ao entendimento de que as diferentes expressões poéticas pertencem à teoria dos signos, válida não apenas para a arte verbal, mas para todas as variedades da linguagem. No que diz respeito à literatura, as relações entre a palavra e o mundo não ficam restritas à arte verbal, mas a todo o tipo de discurso. Desconstruindo a ideia, em contraponto à Linguística, de que a Poética se ocuparia dos juízos de valor, Jakobson critica a confusão terminológica no enquadramento do campo de estudo da Poética, ao defender o ponto de vista de que esta deve ser abarcada *dentro* do campo da Linguística, com o argumento de que a linguagem deve ser estudada em *toda* a variedade de suas funções.

Partindo dessa premissa, Jakobson rerepresenta o processo linguístico do ato da comunicação verbal como aquele sistema em que o remetente envia uma mensagem a um destinatário, sustentando que, para haver eficácia nesse processo,

a mensagem requer um contexto. Nessa teoria é interessante notar como o componente emotivo do remetente corresponde a uma expressão direta da *atitude de quem fala em relação ao que se fala*. Para ilustrar a premissa da emotividade, Jakobson descreve uma situação curiosa contada por um antigo ator do Teatro Stanislavski de Moscou. Durante a audição, o famoso diretor russo solicitou a esse ator que retirasse quarenta diferentes mensagens da frase “esta noite”, apenas com a orientação de variar suas nuances expressivas no ato da fala. O objetivo de Stanislavski era que, em cada pronúncia, a plateia reconhecesse a situação emocional à qual se referia o ator. A partir de uma pesquisa posterior empreendida por Jakobson com inspiração nesse episódio, foi interessante comprovar que, ao repetir a mesma solicitação a outro ator (porém dessa vez ampliando o pedido da frase “esta noite” para cinquenta situações emocionais diferentes), as mensagens foram em sua maior parte devidamente decodificadas pela audiência moscovita presente no experimento (JAKOBSON, 1963, p.125).

Em *Linguagem e Comunicação*, Jakobson discorre largamente sobre os fatores constitutivos da comunicação verbal, ao apresentar as principais funções correspondentes da linguagem (emotiva, referencial, poética, fática, metalinguística e conativa), com o objetivo de apontar os critérios linguísticos empíricos da função poética. Sua erudição, no sentido de compreender as características inerentes a toda obra poética, culminou em fortes críticas ao modelo da teoria linguística vigente, numa luta para invocar para o campo da linguística o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em toda a sua amplitude e seus aspectos, ao defender que “todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos, são, um e outro, um flagrante anacronismo” (JAKOBSON, 1963, p.162). Essa contribuição de Jakobson para a linguística é reconhecida por Haroldo de Campos: “sua análise da *função poética* da linguagem como aquela voltada para o aspecto sensível, palpável, da mensagem, para a configuração ou diagrama desta é uma das mais elucidativas jamais feitas sobre o mecanismo da poesia, sua essência mesma” (CAMPOS, 2007, p.189).

As teorias de Bakhtin e de Jakobson inovaram o campo da teoria literária e da linguística, abrindo caminho para outras teorias ulteriores no campo da semiótica e da intertextualidade. Esses conceitos têm sido recorrentemente resgatados em

debates mais recentes sobre a transposição midiática nas relações interartes, conforme será abordado a seguir.

2.4. ESTUDOS INTERARTES: MISCIGENAÇÃO DE DISCIPLINAS?

2.4.1. LITERATURA E PINTURA: ARTES IRMÃS

Antes de adentrar propriamente nas teorias contemporâneas sobre intertextualidade e intermedialidade, resgataremos no tempo alguns conceitos da Estética Comparada a partir dos esforços empreendidos no campo da Literatura e outras Artes. Esse resgate pretende auxiliar a compreensão dos recentes debates sobre a intermedialidade que serão analisados no decorrer das próximas seções.

Desde tempos longínquos, a busca pela aproximação entre as artes irmãs pode ser observada. O aforismo atribuído por Plutarco ao grego Simônides de Cós, no sentido de que “A pintura é poesia muda, e a poesia, é pintura que fala” fundou a expressão *Ut Pictura Poesis* (Poesia é como Pintura). Os textos que disseminaram a prática de pintores e poetas durante séculos - dos artistas que iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários e tentavam desenvolver suas obras visuais a partir desse espírito -, levaram ao entendimento de que “a poesia e a pintura tem marchado de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão. É o caso da *ekphrásaes* dos alexandrinos e das *imagines* de Filostrato, o velho, como das plásticas descrições na *Divina Comédia*, de Dante” (PRAZ, 1970, p. 3).

Diversos foram os esforços interpretativos de aproximação entre a pintura e a poesia nos séculos XVI e XVII, com o resgate da “Arte poética” do poeta latino Horácio e da máxima *Ut Pictura Poesis*. No período iluminista, a análise comparativa indiscriminada terminou por gerar uma série de equívocos do ponto de vista metodológico, uma vez que as interpretações se fundavam, grosso modo, em aproximações sobre o mesmo “tema” sem utilização de qualquer rigorismo formal. O fato de um poeta chamar um pintor ao espírito durante a composição de um poema, por exemplo, não implicava necessariamente a similaridade entre a poética e o estilo. Tantos foram os dilemas interpretativos que esbarraram na ausência de método que Denis Diderot, em sua “Carta” endereçada a Abbé Batteaux, escreveu:

“Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem; surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a

acrescentar ao vosso *Beaux-arts réduits a um même principe*”(PRAZ, 1970, p.23).

Ainda no século XVIII, Efrain Lessing, na obra “Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia”, introduziu importante contribuição à disciplina ao propor o aprofundamento dos estudos a partir do aprimoramento das técnicas de pesquisa no campo comparativo. Essa obra seminal no campo da estética europeia propôs uma relevante análise sobre semelhanças e diferenças entre pintura e poesia. A noção de que a poesia se relaciona com o tempo, ao passo que a pintura com o espaço, dentre outras teorias ao longo desta extensa obra, estabeleceu os limites para as artes comparadas, tendo exercido enorme influência nos estudos posteriores empreendidos por estetas e teóricos da arte e da literatura no Ocidente.

Segundo Praz, ao longo do século XIX houve o surgimento de outra visão de mundo. As questões românticas e os aspectos psicológicos foram refletidos nas produções artísticas desse período, época em que os pintores não estavam tão interessados na representação em si, mas nas reações das personagens. Ao mesmo tempo em que os pintores tentavam imprimir elementos psicológicos em suas telas, os escritores, por outro lado, buscavam obter efeitos pictóricos em suas descrições. Gustave Flaubert foi um dos expoentes dessa tendência, juntamente com os parnasianos, no sentido de fabricar imagens mentais e de proceder a descrições subjetivas que levavam à correspondência de um quadro pré-existente. Em relação à escola realista, houve forte paralelo entre pintura e literatura, ao se notar o tema da coletividade que foi retratado tanto em Delacroix quanto em Goya, e ao mesmo tempo também em Guerra e Paz, de Tolstói. Outro fenômeno que abalou completamente a estrutura tradicional da pintura foi a fotografia. Até meados do século XIX os pintores buscavam na literatura sua inspiração, mas a partir do advento da fotografia o ambiente tornou-se outro. No quarto final novecentista houve o florescimento de diversos experimentos pictóricos, como o movimento impressionista que ditou novos padrões estéticos de composição pictórica. A partir do século XX surgiram as tentativas deliberadas de exprimir em palavras aquilo que os pintores impressionistas transmitiam com seus pincéis. Alguns exemplos foram notados em Marcel Proust, com suas descrições dos nenúfares nos charcos, ou mesmo em Henri James e em Virgínia Woolf. Sobre esta última, alguns trechos em *The Waves* parecem nos direcionar a uma tela impressionista:

“O sol incidia em cunhas agudas no interior do aposento. Tudo quanto a luz tocava se investia de uma existência fanática. Um prato semelhava um alvo lago. Uma faca tornava-se uma adaga de gelo. De súbito, copos se revelaram mantidos no ar por raias de luz. Mesas e cadeiras emergiam à superfície como se tivessem estado submergidas na água; emergiam cobertas de uma fina película de vermelho, laranja, violeta, qual o aveludado na casca de frutos maduros. (...) Um jarro se mostrava tão verde que o olho parecia ser aspirado através de um funil pela força de sua intensidade e se lhe aderira como um molusco” (Woolf *apud* PRAZ, 1970, p.196-197).

Em análise quanto à aproximação da técnica impressionista à descrição literária, Praz faz um paralelo entre esse movimento da pintura com a utilização do “fluxo de consciência” na escritura:

“A técnica do fluxo de consciência, conquanto tenha diferentes origens (Stendhal sugeriu-a, Tolstói aplicou-a no monólogo interior de Anna Karenina que lhe precede o suicídio, e finalmente William James lhe deu fundamentação científica), está relacionada com o impressionismo em pintura, como bem viu o crítico russo Tchernithévski” (PRAZ, 1970, p.197-198).

Mas foi no século XX que houve uma verdadeira reviravolta no cenário artístico que confrontou escritores, escultores e pintores. Pablo Picasso passou a introduzir uma nova linguagem a partir de muitas fontes. Quando se analisa a tela inaugural do cubismo “Les Demoiselles D’Avignon”, de 1907, é possível observar as diferentes inspirações do pintor, sejam nas máscaras africanas, seja na linguagem proposta por Cézanne ou na aura do rosto das mulheres mais ao gosto de Gauguin. Nos movimentos de vanguarda oriundos do clima entre-guerras, os artistas e autores tentaram dar expressão ao nada, ao vazio: Rothko, na pintura; Kafka, no romance; Beckett no teatro. Já em Joyce, a justaposição de diferentes linguagens era um passo para a criação ultra-sônica, uma linguagem para ouvidos moucos (PRAZ, 1970, p.202). Outras aproximações são passíveis de serem analisadas como a poesia de T. S. Eliot e a pintura onírica de Salvador Dalí. Os surrealistas buscavam na ambiguidade as alucinações, mas paisagens desoladas também integravam os traços de “The Waste Land”, de T. S. Eliot. Assim como ocorreu na pintura abstrata de Paul Klee, que indicou a Rainer Maria Rilke a relação entre o sentido e o espírito, o exterior e o interior. A linguagem simbólica de “Elegias de Duíno” é tomada de mensagens cifradas, que é o mesmo processo utilizado por Klee em suas telas “musicais”.

Essas e outras análises pertinentes trazidas por Praz demonstram as relações estreitas e possíveis entre arte e literatura e, sem dúvida, contribuem com o debate contemporâneo sobre a aproximação das disciplinas nos estudos interartes.

2.4.2. OS ESTUDOS COMPARADOS E O PERCURSO DA INTERTEXTUALIDADE À INTERMIDIALIDADE

A partir da década de 1960 surgiram novos estudos que ampliaram a interpretação de Lessing no campo dos estudos comparados, com esteio na importante contribuição de Kristeva e o seu conceito de espaço intertextual. Outras teorias também contribuíram para o avanço da disciplina, como, por exemplo, a proposta por Roland Barthes que declara morto o autor em relação aos textos, além de outras teses nesse campo que abarcam o leitor como realizador do texto como, por exemplo, a proposta de Umberto Eco em *Obra Aberta*. Essas teorias tornaram as análises interpretativas no campo da intertextualidade mais abrangentes.

Os estudos semióticos, além de outros que giram em torno da teoria da recepção, agregaram uma nova dimensão ao conceito de “texto” e ao seu tratamento crítico. Considerando-se que o ato de recepção é um ato de constituição textual e, considerando-se ainda que dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, a situação tornou-se ainda mais complexa para o receptor. Nesse entendimento, o leitor nunca vai interpretar o mesmo texto, pois o que é dado à compreensão e à crítica como texto acaba por ser moldado pelas convenções de recepção, pelas atitudes ideológicas e ainda pelas interferências intertextuais.

Como consequência, foi oportuna a adoção de conceitos da teoria semiótica nos estudos comparados, que por sua vez teve o mérito de ampliar o leque de pesquisas dos Estudos Interartes nas últimas décadas. Conjuntamente à análise de textos literários, as obras visuais, musicais e mais recentemente as expressões multimídias passaram a ser analisadas como signos, visto que a Semiótica se revelou como importante disciplina auxiliar para os estudos interartes.

A partir da abertura dialógica do texto, que permite diferentes interpretações, o semiólogo Barthes problematiza: um texto, que é linguagem, pode estar fora da linguagem? Ao buscar esclarecimentos sobre o enigma, assim sugestiona:

“Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística, esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada” (BARTHES, 2013, p.39).

Em seus argumentos, Barthes reconhece a fala como um instrumento ou expressão do pensamento e a escritura como uma transliteração da fala (BARTHES,

2013, p.41). Nesse entendimento, a transmutação é um conceito que tem sido adotado nas análises sobre intermedialidade, sobretudo nas práticas do cinema e da televisão. A gênese desse conceito encontra rastro na já mencionada teoria comunicacional de Jakobson: a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. No entendimento contemporâneo, esse conceito passou a abarcar a transição entre o espaço literário e a imagem em movimento, como numa metamorfose.

Ana Baloch, amparada pelas teorias semióticas, aponta que a metalinguagem pode ser o caminho para compreender as semelhanças entre os textos nos diferentes níveis de comunicação. Nesse aspecto, compreende que tanto as obras literárias como as produções dramáticas estão regidas por determinada estética da linguagem.

Como delineado em linhas anteriores, é importante considerar que cada obra literária pode ter inúmeras leituras e possibilidades de tradução, justamente por sua potencialidade dialógica. Com base nos estudos de Jakobson sobre a terminologia para as diferentes traduções, Baloch aponta que:

“Na transmutação o mesmo conteúdo ou parte dele transita de um texto a outro. Como se tratam de dois textos estéticos, a íntima coesão entre este conteúdo, que permite o trânsito intertextual, e uma expressão diversa que o atualiza, não pode senão relativizar os diferentes textos de algum modo” (BALOCH, 1996, p.41).

Assim, a autora defende que o trânsito do conteúdo de um sistema textual para outro imagético-sensorial provoca modificações expressivas de ressignificação no processo de transmutação.

As recentes teorias sobre transposição entre mídias indicam que o termo “intermedialidade” foi introduzido nos estudos comparados com esteio na teoria semiótica. Claus Cluver, reconhecido teórico norte-americano contemporâneo e professor visitante da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), explica que houve uma evolução dos estudos no sentido de que:

“ (...)foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente,

nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, freqüentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual." (CLUVER, 2006, p.14).

Nos estudos comparativos, partindo-se do pressuposto de que uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica, os semioticistas passaram a interpretar todas as expressões artísticas como "textos", independente do sistema sígnico a que pertençam. Nessa concepção, um desenho, uma dança, um filme ou uma escultura são analisados como "textos" que se "lêem". Segundo Cluver, esta operação conduziu a uma supervalorização do modelo lingüístico, especialmente a associação do ato de "ler" e do objeto da percepção como "texto".

É relevante considerar, nesse ponto, que os Estudos Interartes abarcam como prática os estudos sobre as fontes. Estas se valem, também, de rigores metodológicos, os quais estão incluídos os problemas de gênero, as análises das fronteiras entre formas e técnicas estruturais, as tendências estilísticas, dentre outros. Sobre isso, Cluver considera que a Teoria Literária experimentou avanços nas últimas décadas e que o mesmo processo evolutivo foi observado nos Estudos Interartes. Há um campo de interesse comum entre esses estudos quanto às questões sobre tradução, sobretudo o que se refere à "transposição intersemiótica" nos procedimentos de adaptação e transformação¹⁰.

As análises sobre transposição intersemiótica, por se tratarem de traduções de uma linguagem para outra, podem abarcar direta ou indiretamente mais de uma mídia. São diversas as possibilidades de comunicação e representação entre os sistemas sígnicos, bem como dos códigos associados, que lançam continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e nos efeitos dos meios analisados. No ambiente contemporâneo, Cluver argumenta que o repertório utilizado para a construção ou interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias. Como já enfatizado anteriormente, as artes plásticas, a dança e o cinema, por representarem aspectos da realidade

¹⁰ Entre nós, podemos destacar o relevante trabalho empreendido por Haroldo de Campos nesse campo, a partir do conceito "transcriação", que foi determinante para os estudos de tradução no Brasil. Sobre o tema, dentre outras obras, cito, em especial, a coletânea de ensaios "Metalinguagem e outras Metas" (2013) e "Transcriação" (2015).

sensorialmente apreensíveis, levaram ao entendimento sobre a possibilidade de existência de componentes intermediáticos nos processos intertextuais. Os estudos interartes abrangem também “aspectos transmidiáticos, como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da *performance* e da música” (CLUVER, 2006, p.16).

O primeiro autor a referenciar o termo “intermídia” foi Dick Higgins, em artigo publicado originalmente em 1966. Seu texto indica que não há necessariamente um marco histórico isolado que explique o termo, mas aponta os *ready mades* de Marcel Duchamp como referência entre o que estaria presente no campo geral da mídia-arte. Outros artistas como Allan Kaprow e Wolf Vostell, aos finais de 1950, começaram a adicionar ou remover de suas pinturas alguns componentes, realizando colagens e introduzindo outros objetos de uso comum em suas obras visuais. Outras inovações importantes também foram sentidas no teatro, a partir do momento em que o “teatro do absurdo” deixou de seguir o rigor do roteiro entendido como uma série de eventos sequenciais. O próprio Higgins dirigiu algumas peças e trabalhou o novo conceito atemporal do roteiro em seus *happenings*:

“Como se o tempo e a sequência pudessem ser suspensos, não ignorando-os (o que seria simplesmente ilógico), mas sistematicamente substituindo-os como elementos estruturais ao acaso. (...) Assim o *happening* se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e o teatro” (Higgins, 2012, p. 45).

Higgins observa que a intermedialidade é muito presente nas artes visuais e no teatro, mas também na música. Nesse ponto, enfatiza a obra de John Cage, cujo trabalho explora a intermídia entre música e filosofia. Em texto posterior publicado em 1981, Higgins reconhece ser o precursor do termo “intermídia” e que o conceito permanece no ambiente contemporâneo, no sentido de que o elemento visual se funde conceitualmente com as palavras, como na caligrafia abstrata, na poesia concreta, na poesia visual etc. O teórico conclui que a intermedialidade envolve uma fusão conceitual entre cenário, visualidade além do que, muitas das vezes, também são incorporados elementos de áudio.

Na década de 1970, diversos fenômenos foram conceituados como processos intertextuais, mas que, no entanto, passaram posteriormente a serem descritos como processos intermediáticos. De acordo com digressão feita pelo estudioso contemporâneo Jürgen Müller a respeito dos termos “intertextualidade” e

“intermedialidade”, as dinâmicas dos processos intermediários foram praticamente negligenciadas durante esse período devido à ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários. Em contrapartida explica que a noção de intermedialidade teve que superar as restrições dos estudos literários e reorientar o eixo das pesquisas para interações e interferências *entre* diferentes mídias audiovisuais e não apenas literárias. Desta maneira, “o enfoque recaiu sobre questões de materialidade e de produção de sentido, sobre características dos processos intermediários e funções sociais” (MÜLLER, 2012, p.85).

Essa discussão também é apreciada por Claus Clüver. Seu conceito de intermedialidade engloba a relação e a interação entre mídias. Porém, para a compreensão desse processo é preciso inicialmente definir o que se compreende do termo “mídia”, pois o significado da palavra varia de uma língua para outra. No Brasil, o termo é normalmente restrito às mídias públicas e às mídias digitais. Já na língua inglesa, o leque de significado é mais amplo, pois abarca para além do conceito dos meios de comunicação, os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia, como o corpo humano, tintas, pincel etc. Nesse ponto, Clüver enfatiza que os estudos sobre intermedialidade devem compreender apenas a linguagem *dos seres humanos*, pois na perspectiva do receptor é determinante o conceito de *percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto* como aquela que constitui a base que determina a mídia. Assim, a percepção de uma imagem como pintura e não como serigrafia determina este processo sensível de entendimento pelo receptor do material que foi utilizado, com o ato de distinguir o uso da tinta a óleo, por exemplo. Já a questão da escrita pode ser analisada de forma particular, uma vez que possui grande expressividade, como a escrita à mão, em que a caligrafia exerce um papel determinante para a recepção do texto, ou na poesia concreta, que estabelece ritmo na representação figurativa do poema (CLÜVER, 2011).

Sobre a relação entre as diferentes mídias e os limites a serem impostos em razão das fronteiras existentes elas, há uma conceituação de Irina Rajewsky a qual propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas, a partir da análise de três grupos de fenômenos distintos: (1) intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários, novelizações etc; (2) intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, o que inclui óperas, filmes, teatro, *Sound Art*, instalações computadorizadas, histórias

em quadrinhos ou as chamadas multimídias, mescla de mídias ou intermediáticas; e (3) intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência de uma pintura à fotografia etc (RAJEWSKY, 2012, p.58). Rajewsky nota que há diferenças entre a primeira categoria, que diz respeito à transposição intermediática extracomposicional e às outras duas categorias, que correspondem a uma intermedialidade *intracomposicional*. A diferença entre os fenômenos reside na consequência que é gerada pela alteração no significado semiótico na intermedialidade intracomposicional. A depender da forma como se estabelecem as relações intermediáticas, estas podem se mostrar entre duas ou mais formas midiáticas, como na *Sound Art*, que trabalha articulações entre o espaço arquitetônico, o objeto e o som. Seja qual for a concepção de mídia, o que Rajewsky propõe substancialmente é a relevância de se impor limites às articulações midiáticas. Segundo a autora, é preciso dar ênfase às fronteiras como pré-requisito para as técnicas de cruzamento entre as mídias para que, a partir desse exercício conceitual, sejam fornecidas as estruturas necessárias para a realização de experimentos e estratégias nesse campo do conhecimento. Não apenas Rajewsky, mas os autores em geral têm convergido sobre a necessidade de definição das bordas e fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento nos estudos da intermedialidade. Mesmo com essa preocupação, a inserção do campo da intermedialidade nos “Estudos Interartes” tem a pretensão de ampliar o leque de disciplinas ao Comparativismo, e assim proporcionar maiores possibilidades estéticas e analíticas entre os métodos de pesquisas das diferentes áreas, diante do inelutável avanço das novas tecnologias.

2.4.3 LISPECTOR: ENTRE O TEXTO E AS ARTES VISUAIS

Como abordado anteriormente a respeito do diálogo interartes, o eixo comparativo entre literatura e pintura funciona como um jogo que se estabelece entre a produção da imagem e da palavra. O resgate da máxima *Ut Pictura Poesis* e o aperfeiçoamento das técnicas de pesquisa da estética comparada abordada por Praz propôs importante resgate teórico para estabelecer comparações entre poesia e pintura. A semiótica trouxe também aportes importantes à disciplina interartes, uma vez que apresenta as diversas possibilidades de comunicação e de representação entre sistemas sógnicos diferentes. Apresento nesse capítulo um exercício apreendido dessas lições para analisar a poética de Clarice Lispector, em *Água Viva*, relacionando elementos de sua escritura com a linguagem dos pintores do período moderno. Em específico, utilizo como parâmetro conceitual o terceiro grupo do fenômeno estabelecido por Rajewski, que diz respeito às referências intermediárias no sentido estrito da intermedialidade, como referências de textos literários na pintura. Estabeleci a premissa de que os pintores imprimem elementos psicológicos em suas telas, ao passo que os escritores buscam utilizar recursos pictóricos em suas narrativas, além de usarem a técnica do fluxo de consciência, a qual por sua vez pode ser relacionada à técnica impressionista.

Conforme mencionado no primeiro capítulo, é possível observar em Clarice um fluxo erradio do ato de escrever, como um jogo de pensamento, que tem a potência de transformar-se ora em ruído, ora em palavra, ora em imagem. A linguagem poética leva à reflexão de como a literatura pode servir-se da filosofia. Hans-Georg Gadamer, ao relacionar a filosofia à literatura, enfatiza que todo fenômeno linguístico tem uma relação privilegiada com a interpretação:

“O que a poesia enquanto linguagem tem efetivamente em comum com a filosofia é o fato de o filósofo – diferentemente da ciência – ao dizer algo, também não remete a algo diverso que existe em um lugar qualquer (...) O pensamento é este diálogo constante da alma consigo mesma” (GADAMER, 2010, p.109-110).

A hermenêutica, entendida como ciência que busca a visão compreensiva do mundo, fornece parâmetros para ampliar o ângulo interpretativo da linguagem, enquanto nova maneira de conhecer e ampliar a perspectiva de análise. No conceito de jogo apresentado por Gadamer, há a possibilidade de abertura para algo novo e

imprevisto surgir, dado que a tarefa de interpretação também envolve a recriação. Assim, o encontro com uma grande obra de arte é sempre um diálogo frutífero, um perguntar e responder, um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e “permanece” (GADAMER, 2010, p.101).

Nesse eixo interpretativo, observa-se na escritura de Lispector a junção ontológica entre o que é do ser com o que é próprio da arte. Benedito Nunes compreende que a temática clariceana é eminentemente existencial: “Trata-se de uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza ao fazer-se e ao compreender-se as relações entre linguagem e realidade” (NUNES, 1995, p.145).

Ao abordar a extensão da escritura de Clarice Lispector, a crítica literária reconheceu o mérito da escritora por ela ter introduzido uma importante inovação estética no cenário da produção literária no Brasil. Seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, de 1943, transgrediu o panorama da ficção vigente à época, atraindo a atenção dos críticos não habituados, naquela altura, à recepção de propostas inovadoras. Álvaro Lins comparou a obra inaugural de Lispector com a produção literária de James Joyce e de Virginia Woolf, devido aos elementos subjetivos presentes em sua narrativa e do modo descontínuo de narrar, num discurso que tem sido recorrentemente classificado como filosófico-existencialista (NUNES, 1995). Antonio Cândido saudou a jovem escritora por levar “nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é exercício ou aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente”. Em ensaio crítico, Sergio Milliet deixa evidente sua satisfação com a descoberta do romance e destaca “as constantes observações profundas, cristalinas e duras de Joana, na sua capacidade introspectiva, na coragem simples com que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana” (MILLIET, 1945, p. 28).

Nos romances posteriores de Clarice, nota-se acentuar a abordagem do interior, numa procura de significações e numa sobreposição entre o ser e o espaço que circundam as personagens. Sant’anna, ao abordar a questão filosófica na estética clariceana, identifica no livro *A Maçã no Escuro* a aproximação com Heidegger, no sentido de que a intencionalidade da tarefa criativa seria própria do fazer poético, ou seja, seria o lugar onde a linguagem aparece como criação. Em sua concepção, as personagens dessa obra partiriam da existência para a essência,

tornando-se, assim, existencialistas (SANT´ANNA, p. 63). Em sua análise ensaística, a percepção seria a forma primeira do pensamento, que por sua vez manifesta-se pela linguagem, e assim, como num ciclo virtuoso, a linguagem enriquece o pensamento e desvela o mundo aos seres.

Nessa mesma direção do caminho existencial percorrido na produção de Lispector e, especificamente na análise sobre o personagem Martim, de *A Maçã no Escuro*, Nunes enfatiza que o conflito do personagem central é decorrente do “drama da linguagem” que se incorpora à forma narrativa. Seriam os indícios e as suas fases interrogativas que marcariam as hesitações primeiras do narrador:

“Que é aquele homem em duas semanas apenas terminara por fazer do seu próprio crime? (ME, 3). Quais eram os pensamentos daquele homem? (ME, 71) “E de novo e de novo voltava. Repetir lhe era essencial. Cada vez que se repetia algo se acrescentava. Tanto que Martim já estava começando a se pertubar – ele era um homem, mas restava algo inquieto: que é que um homem faz? (ME, 99)”. (NUNES, 1973, p.40)

Assim, considera-se que o eixo central da narrativa de Lispector recorrentemente revela o pensamento, o âmago. O uso da linguagem marcada por um dilema existencial prossegue ganhando novos contornos e maior profundidade em *A paixão segundo GH*:

“A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente.” (LISPECTOR, 2008a, p. 60)

Nessa primeira obra narrativa da autora em primeira pessoa, a personagem, no instante epifânico ao comer a barata esmagada, indaga sobre a questão primordial decorrente do ato: “Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera pelo próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia” (LISPECTOR, 2008a, p.166). A massa branca ingerida leva à busca existencial da condição primeira do ser, como numa procura fenomenológica do ser na própria coisa. Para Nunes, o contato com a barata marca o princípio da experiência de GH como um autoconhecimento vertiginoso, que a teria levado aos limites do aprofundamento introspectivo: “fora do sistema, a personagem passaria,

através do êxtase, da existência pessoal a uma existência em terceira pessoa, na qual os seres existem os outros como modo de se verem (PSGH, 76). ” (NUNES: 1995, p.73).

Já na obra *Água Viva*, a escritura atinge o ápice do esvaziamento do sujeito narrador, como aquele que desagrega, mas também retrata a errância desse sujeito que busca um novo padrão de linguagem. Esse livro, publicado no ano de 1977, pouco antes da morte da autora, surpreendeu por constituir um monólogo de uma personagem sem nome, que se dirige ao outro, seu amante. A narrativa parte do ponto de vista de uma pintora de quadros que declara sua intenção de escrever livremente ao tu (ao outro, receptor da mensagem narrativa), à maneira como exerce sua pintura. Esse argumento permeia toda a obra, o que torna ambígua a operação da escritura com a atividade da pintura no decorrer do texto:

“Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras(...) A palavra é a minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1998b, p.10-11)

O exercício da pintura pela personagem imbrica-se com a escrita e subverte a linguagem¹¹. Em *Água Viva* parece haver uma tentativa de transgressão da escritura à maneira dos artistas pioneiros da arte moderna, em especial dos pintores, no que se refere à *transformação intencional da linguagem figurativa para a abstrata*. Este caminho no campo das artes plásticas foi trilhado pelo pintor Paul Cézanne, ícone fundamental da arte moderna, que lançou as bases no final do século XIX para toda uma geração de artistas de vanguarda do século XX. O artista francês defendia essencialmente a observação direta da natureza, não obstante colocava essa percepção a favor das sensações visuais. Segundo ele, somente a partir dessa operação contemplativa é que cérebro poderia processar as informações “sensitivas”, para então ser possível organizá-las para a realização do objeto artístico. Dessa forma, Cézanne inaugurou uma nova linguagem pictórica ao unir a

¹¹ Importante mencionar que Clarice Lispector tinha gosto pela pintura, colecionava quadros, frequentava exposições e foi amiga de artistas plásticos e chegou a ser retratada por De Chirico, Alfredo Ceschiatti, Carlos Scliar, dentre outros. Na década de 1970 chegou a enveredar-se ela própria pelo aprendizado desta arte, chegando a declarar: “Não sou pintora, mas gosto de pintar”. Ofereceu a sua amiga, a artista plástica Maria Bonomi, um quadro intitulado *A matéria da coisa* (SOUSA, 2013)

cor à sensação, o que posteriormente de fato abriu caminho para os artistas modernos enveredarem pelas vias da arte abstrata (CHIPP, 2006). A respeito de Cézanne, Deleuze comenta que foi esse pintor que deu um ritmo vital à sensação visual. Essa sensação seria, indissolivelmente, sujeito e objeto, um “ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos (...) Ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (DELEUZE, 2007, p.42).

Meyer Schapiro, por seu turno, destacou que a arte abstrata surgiu em decorrência do esgotamento da arte representativa. Schapiro defendia que algo mais complexo estaria envolvido na forma antitética da transição da arte “objetiva” ao “subjetivismo da abstração”. Para o teórico, as energias necessárias para tal mudança somente poderiam ser consideradas a partir da reação provocada pelos próprios artistas, de uma nova valoração e de uma nova maneira de ver, vinculadas às condições históricas. Questões como as sensações do artista, tão caras aos impressionistas, foram posteriormente transformadas na ênfase ao estado de espírito, na construção de sentimentos e de humores, características fundamentais aos sucessores pós-impressionistas. Portanto, o movimento da arte abstrata seria algo mais abrangente, envolvendo questões como “as condições materiais e psicológicas mutáveis que envolvem a cultura moderna” (SCHAPIRO, 2010).

Nesse movimento destaca-se a obra pictórica de Paul Klee, que comungou a necessidade de instituir bases para um novo tipo de arte: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda razão, para a abstração” (KLEE, 2010, p.43). Avesso às convenções, aproximava-se de Cézanne ao se negar a coincidir o visível com o ótico, ao propor como fundamento da arte um diálogo com o espectador, estabelecendo com este a abstração como uma sensação, tal qual a existente em um poema ou em uma execução musical.



Figura 1. Tela de Paul Klee, *Rose winds*, 1922.

Ao analisar a questão da pintura na obra clariceana, Sousa assevera que a escrita da autora se encontra mais “próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições dos estados interiores, a visões interiores do ser” (SOUSA, 2011). Diante do mesmo tema, Sousa assevera que a dimensão plástica estaria refletida na concepção de *Água Viva*, uma vez que a narrativa procura desenvolver analogias com a prática pictórica (SOUSA, 2012, p.362).

Desse modo parece crível que Clarice Lispector, em *Água Viva*, tenta estabelecer a fusão entre a escrita e a pintura moderna por intermédio da linguagem desenvolvida pela narradora-pintora:

“Tente entender o que eu pinto e o que eu escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este”. (LISPECTOR, 1998b, p.75).

Esse entender da escritura como pintura é relatado por Olga de Sá: “Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas através de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (SÁ, 1969). Nesse sentido, o texto clariceano aproxima-se de um modelo de pintura não figurativa, em virtude de adequar-se a um modelo descritivo sobre o interior e o âmago da personagem. O viés abstrato estaria presente em *Água Viva*, onde haveria uma tentativa de fixação do incorpóreo, notadamente nas expressões “pinto pintura”, “pinto o indizível”, “pinto ideias” (SOUSA, 2000, p.354).

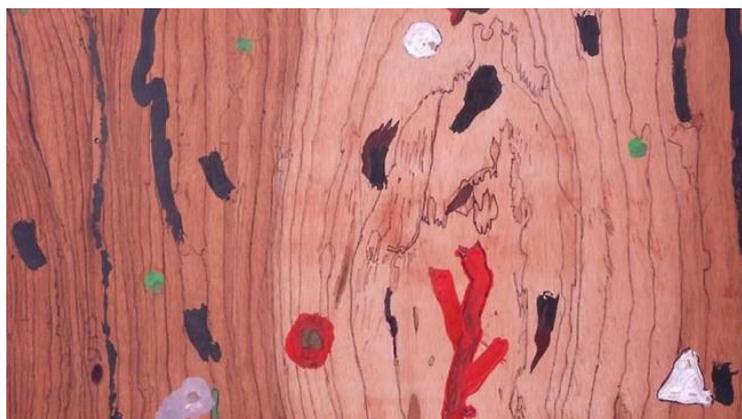


Figura 2. Tela de Clarice Lispector, *Caos, Metamorfose sem sentido*, 1975.

A partir dessa concepção de escritura como pintura, nota-se que a poética em *Água Viva* engloba elementos do lirismo, característica intrínseca às artes visuais, à poesia e à música, que despertam no receptor um novo conjunto de sensações. Olga de Sá, ao tratar da linguagem adotada pela escritora, destaca, justamente, essa relação sinestésica construída entre sua escritura e outras artes:

“A metáfora, como signo em relação ao seu objeto, é considerada por Pierce um hipo-ícone ou um ícone “degenerado”. O ícone é um signo que retrata, imita seu objeto, vale dizer que tem pelo menos um traço em comum com ele. Por exemplo: uma fotografia. Ora a escritura de Clarice aspira a ser uma fotografia, uma pintura, vibrações do som, que se ouve com as mãos. (SÁ, p. 330, 1979)

Em *Água Viva* nota-se em Lispector uma escrita marcadamente existencialista. O primeiro título escolhido foi *Atrás do Pensamento*, seguido de *Objeto Gritante*, até a decisão final por *Água Viva*. Nessa obra percebe-se os contornos de uma escritura abstrata, em um discurso verbal imbricado com a forma da linguagem visual.

A aproximação apresentada entre a escritura de Clarice e a pintura moderna é uma ilustração das inúmeras possibilidades analíticas e comparativas interartes. Tais possibilidades de análise entre as diferentes manifestações artísticas ampliam a abordagem de um simples comparativismo para um leque de investigação entre diferentes gêneros e multiplicidades de suportes próprias do diálogo interartes, o que tem permitido agregar novos experimentos a esta complexa disciplina.

2.4.4. LITERATURA E VIDEOARTE: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Observamos que a produção acadêmica sobre o diálogo interartes tem se ampliado nas últimas décadas, em especial a partir de 1960. As abordagens teóricas têm se ocupado em englobar novas interpretações para além do simples comparativismo, abarcando a inclusão de estudos também entre diferentes manifestações artísticas contemporâneas, que emergiram com o surgimento de novas mídias, como a videoarte, arte computacional etc. Assim, tornaram-se mais abundantes as convergências passíveis de serem observadas entre diferentes signos no contexto da intertextualidade e da intermedialidade.

Apresentamos, nas próximas linhas, outra aproximação entre literatura e artes visuais, utilizando a abordagem dialógica entre diferentes meios, desta vez relacionando a poética literária com a videoarte dentro de um discurso intermídia.

Como mencionado anteriormente, o diálogo interdisciplinar entre artes plásticas, música, literatura, dança e teatro, conjuntamente ao intenso intercâmbio de ideias do ambiente da década de 1960, cedeu espaço para que novas tecnologias fossem testadas e experimentadas em diferentes manifestações artísticas. No terreno das artes visuais desse período surgiu a videoarte, uma manifestação artística decorrente da introdução de novas mídias. O artista coreano Nam June Paik foi um de seus precursores, ao utilizar intervenções eletrônicas que modificavam as imagens transmitidas pela televisão, juntamente com o alemão Wolf Vostell, que introduziu os primeiros experimentos *decollages*, tendo por mote a crítica ao domínio televisivo crescente. A partir de meados dos anos 1970, a vídeoarte passou a ser debatida no contexto de diferentes disciplinas, como teoria dos *media* ou história da arte. Após diversos experimentos tecnológicos e de passeios pelo campo do documentário, os videoartistas começaram a adotar uma perspectiva diferente e ao mesmo tempo mais espiritualista, ao incorporar imagens com significados simbólicos e metafóricos aos seus trabalhos. Essas inovações estéticas encontraram referência nos clássicos do cinema (como por exemplo nos filmes de Méliès e Eisenstein), também no cinema expressionista alemão (*Gabinete do Dr. Caligari*), além dos filmes de cunho surrealista (*O cão andaluz* de Bunuel e *Entreact*, de René Clair (MARTIN, 2006, p.20).

A partir da década de 1980, as estruturas narrativas passaram a ser incorporadas aos trabalhos de vídeo. Os princípios norteadores de uma nova

linguagem vídeográfica beberam na fonte dos longas metragens e também resgataram alguns pontos altos da literatura como, por exemplo, *Finnegan's wake*, de James Joyce. Desde esse período os teóricos têm convergido para o conceito de que o vídeo é um meio de comunicação intermédio híbrido. No cenário brasileiro, Arlindo Machado defende que o vídeo trata de “enfrentar um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (MACHADO, 1996, p. 46). No campo da produção videográfica no Brasil, a antropofagia de Oswald de Andrade e principalmente o filme *Limite*, de Mário Peixoto - pelo seu caráter poético, fragmentário e descontínuo - abriram caminho para um novo discurso nos meios audiovisuais.

Pela abertura dialógica e pela liberdade de propor narrativas não-lineares, o vídeo convida à reflexão de que se trata de uma manifestação artística baseada no tempo. A transmissão direta da mensagem audiovisual, oriunda do processo eletrônico de captação da imagem por meio de *pixels*, armazena o material gravado num estado de permanente possibilidade de manipulação. Além disso, recursos como o *loop* permitem que a fruição da imagem possa ocorrer exaustivamente à repetição, à escolha do observador. Ainda na vídeoarte é possível criar manipulações tecnológicas ou imagéticas que desprendam ou modifiquem a sensação da passagem do tempo.

O videoartista norte americano Bill Viola utiliza recursos metafóricos e brinca com o vasto campo entre o tempo real e o tempo do filme, afinal, como ele mesmo afirma, o vídeo “não tem começo, não tem fim, não tem duração – o vídeo é como a mente” (MARTIN, 2006, p.6). O vídeo *The Passing*, de 1991, mostra experiências marcantes da vida de Viola diluídas em fragmentos de imagens, com alusão intencional ao mecanismo dos sonhos. Tais imagens oníricas são intercaladas por imagens em que Viola desperta do sono, as quais se tornam perceptíveis pelo enquadramento que coloca seu olho em primeiro plano (fig.3).



Figura 3. *Still* do vídeo *The Passing*, de Bill Viola, 1991.

As referências de tempo e espaço são subjetivas, uma vez que as imagens de objetos e acontecimentos se sucedem sem aparente lógica, mas se configuram como acontecimento em que, segundo Deleuze, “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera (DELEUZE, 2009, p. 152). É possível aqui fazer referência ao modelo onírico adotado pelos surrealistas, movimento que foi diretamente afetado pela teoria freudiana sobre a estrutura psíquica ainda nos primórdios do século XX.

The Passing é considerado autobiográfico, pois envolve cenas familiares e paisagens que relembram memórias da infância, da morte da mãe e do nascimento do primeiro filho. Parece-nos que Viola, ao transmutar instantes captados de sua própria vida consegue resignificá-los ao abordar traumas, dores e sensações no ritmo de suas impressões e memórias. Ao mostrar aquilo que está exposto em sua vida, a intenção de Viola parece ser a de revelar o seu interior, em que experiências vividas marcantes se acumulam e se transformam em *leitmotiv* para seus experimentos. Segundo seu depoimento na entrevista ao Journal of Contemporary Art¹², ele reafirma sua curiosidade sobre a vida e sobre o que pode acontecer após a morte. Ao mesmo tempo ele relata, nesse depoimento, a experiência de quase afogamento quando tinha dez anos, que o atingiu profundamente:

“Eu acho que principalmente foi a curiosidade sobre a vida. A curiosidade sobre o que aconteceria quando meus parentes morreram . Para onde eles foram ? Poderiam ainda serem alcançados ? Curiosidades sobre um novo

¹² *Journal of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/viola.html>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

membro da família que nasceu . De onde veio? O que foram eles antes de estarem aqui com a gente? A curiosidade sobre as experiências pessoais parecem indicar uma existência de outra ordem ou outro domínio da experiência. Lembro-me de cair em um lago quando eu tinha dez anos. Eu quase morri. A coisa que me lembro é o imaginário deste incrivelmente bonito, sereno mundo azul-verde que eu não tinha idéia que existia abaixo da superfície "(tradução nossa)¹³.

Analisando o conjunto da obra de Bill Viola é possível dizer que o motivo que o interessa é a paisagem e a passagem dos acontecimentos, no estabelecimento de conexões entre os mundos interior e exterior. Ele parece ainda preocupado em provocar interações entre as imagens, a memória e os sonhos. Para Viola, a imagem seria apenas uma representação esquemática de um sistema muito maior, visto que o processo de ver é um processo complexo que envolve muito mais do que o reconhecimento da superfície. Seu objetivo é alcançar e tocar a voz da natureza que existe abaixo da superfície da consciência das pessoas. Ou seja, o videoartista está constantemente à procura de uma compreensão mais ampla do patrimônio espiritual da humanidade, olhando além das limitações individuais para uma mente universal mais coletiva¹⁴.

Uma das possibilidades de interpretação é pensar que o videoartista utiliza efeitos imagéticos a fim de estimular reflexões do espectador para trazer à baila a base do *iceberg* do que seria o inconsciente. Pois, após diversas experimentações em laboratório, Viola criou efeitos visuais inéditos, com a finalidade de expressar as cenas oníricas da forma mais distante possível da mente consciente. Em *The Passing*, as cenas do artista submerso na água representam essa intenção. O uso da tecnologia eletrônica permite criar a ilusão de uma nova realidade perceptível. Na produção desse vídeo foram utilizados efeitos intensificadores, como aqueles que permitem captar imagens com o mínimo de luz, além do uso de câmeras subaquáticas. Além disso, foram utilizados jogos de luz e sombra, à maneira dos pintores barrocos, a fim de conceder um tom dramático e antitético às cenas. O resultado do uso dessas técnicas tem a potência de suscitar interpretações diferentes em cada espectador. Além disso, Bill Viola trabalhou as imagens em preto e branco, a fim de demonstrar sobriedade às imagens capturadas. Esse recurso normalmente permite intercalar imagens escondidas ou enevoadas que aos poucos

¹³ *Experimental TV Center*. Disponível em: <<http://www.experimentaltvcenter.org/bill-viola-installations-and-videotapes-poetics-light-and-time>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

vão sendo desveladas, porém, em *The Passing*, o recurso se deu de modo inverso. As cenas em que aparece uma pequena mesa cuidadosamente arrumada - que nos lembra as naturezas mortas do pintor Chardin – remetem-nos metaforicamente à mãe à beira da morte. As cenas do hospital, onde a mãe respira com dificuldade, são intercaladas por cenas dessa mesa estática. Em dado momento, imagens de forças advindas de um mundo não-natural, fabricadas por meio de efeitos técnicos visuais, atuam lentamente sobre a mesa. A imagem começa a se pulverizar até se tornar completamente abstrata. A cena subsequente à explosão mostra o velório da mãe, o que nos leva a compreender metaforicamente o impacto da morte sendo processado no interior do artista, causado pela própria desintegração da vida materna. Na sequência, aparece a cena de Viola submerso na água, que remete ao seu quase afogamento quando criança, mas, ao mesmo tempo, também remete à movimentação fetal. Com uso da técnica, o videoartista consegue simbolizar imagetivamente a vida e a morte.

Bill Viola apropria-se de recursos metafóricos para expressar a metafísica da existência ou a interrogação que aflige o artista em temas misteriosos como vida e morte, consciente e inconsciente, real e imaginário. As imagens da respiração da mãe no hospital e depois de seu velório; dos pés de seu filho correndo na água; os *takes* de seus olhos ao despertar; a derrocada da mesa arrumada; o seu mergulho nas águas profundas e as cenas da natureza bem caracterizam essa intenção. Esse conjunto de imagens teve inspiração nas experiências ao longo da infância e no material de que o inconsciente é alimentado (fig.4).



Figura 4. Montagem de imagens do vídeo *The Passing*, de Bill Viola, 1991.

Do ponto de vista psicanalítico, é recorrente a reflexão sobre o caráter feminino e maternal da água. No livro “A água e os Sonhos”, Gaston Bachelard discorre sobre o tema, ao argumentar que a água é matéria que vemos nascer e crescer em toda parte; a fonte é um nascimento contínuo, que suscita devaneios sem fim ou imagens que marcam o inconsciente de quem as ama (BACHELARD, 2002, p.15). A ideia de pureza é acrescida nesse ensaio poético, pela própria materialidade das águas límpidas e cristalinas.

Ao fazer o contraponto da imagem da água pura, Bachelard descreve as águas profundas ou a água pesada no devaneio de Edgar Allan Poe. A água seria um superlativo, uma espécie de substância mãe, porém o destino da água na poética de Poe “aprofunda a matéria, que aumenta sua substância carregando-a de dor humana” (BACHELARD, 2002, p.56). Segundo Bonaparte, estudiosa de Poe citada por Bachelard¹⁵, a imagem que domina a poética de sua obra é a imagem da mãe moribunda. Como a morte materna assola a vida do órfão Poe, toda água primitivamente clara seria para ele uma água que deve turvar e escurecer. A poesia poemiana expressaria elementos desta química poética, ao fixar as imagens para dar a cada uma delas seu peso de devaneio interno.

A água pesada da metapoética de Edgar Poe dá exemplo de sua densidade no romance “Aventuras de Arthur Gordon Pym”. Essa obra é uma narrativa de viagens, mas também de naufrágios e trata-se de uma aventura do inconsciente. Em um trecho da narrativa em que Pym esbarra numa ilha exótica após dificuldades ao mar, o aventureiro observa que a água não era límpida à primeira vista, porém, ao longo da narrativa, concluiu que a água não era incolor, nem possuía uma cor uniforme, mas oferecia todas as variedades de púrpura, feita de veias distintas, cada qual com uma cor específica (POE, 1997, p.174-175). Esta profusão de cores na água representaria o sangue. Segundo a análise defendida em a “Água e os Sonhos”, o ser humano constantemente vai buscar na profusão do inconsciente os temas universais em experiências de sua pré-história. A morte da mãe e posteriormente da jovem esposa teriam exercido em Poe um impacto profundo em seu inconsciente, já que as páginas de seus livros trazem referências a líquidos que levam ao uso da imaginação material pelo leitor.

¹⁵ A análise de Edgar Allan Poe por Marie Bonaparte é recorrentemente citada por Gaston Bachelard, sobretudo no capítulo 2 de “A água e os sonhos” (p. 47-72).

Para provar que a água imaginativa impõe seu devir psicológico ao universo da poética de Poe, Bachelard argumenta que a água é o verdadeiro suporte material da morte. Segundo ele, as psicologias do inconsciente ensinam que os mortos, enquanto ainda estão entre nós, são para nosso inconsciente pessoas adormecidas. O lago das águas dormentes seria o símbolo desse sono total, desse sono do qual não se deseja despertar, embalados pela lembrança:

“Semelhante a Lete, vede! O lago
Parece gozar de um sono inconsciente,
E não desejaria, por nada nesse mundo despertar;
O alecrim dorme sobre o túmulo
O lírio se estende sobre a onda
Toda beleza está dormindo. (*Irène*, Poe, apud Bachelard, p. 68)

A água seria um convite à morte, como nos dizeres de Heráclito: “É morte, para as almas, o tornar-se água” (BACHELARD, 2002, p.59). A água, ainda, seria o elemento que arrastaria a paisagem para o seu próprio destino. Mas para Bachelard até os vales mais claros tornam-se sombrios na poesia de Poe.

“Outrora sorria um vale silencioso
Onde ninguém morava
Agora cada visitante confessará
A agitação do triste vale” (*The valley of unrest*, Poe, apud Bachelard, p. 65)

Roland Barthes, ao analisar o conto “O caso de M. Valdemar”, propõe outra interpretação sobre a representação da água na poética de Poe (BARTHES, 1985). Este pequeno conto relata a história de um certo senhor Valdemar, um paciente terminal que sofreu hipnose e ficou no limiar entre a vida e a morte. De acordo com Barthes, o próprio nome do conto já estaria imbuído em um conjunto de significados simbólicos. O nome Valdemar significaria a expressão de língua francesa *vallée de la mer* ou abismo oceânico. A escolha do nome representaria dois códigos distintos, um relacionado ao sentido sociológico e outro pertencente ao campo do simbólico. O código social estaria implícito na palavra “*monsieur*”, que empresta a condição de realidade social, de real histórico, ou seja, o herói como integrante do meio social, portanto presente entre nós, o que traz materialidade e dá vida ao personagem. Do ponto de vista simbólico, Barthes argumenta que a profundidade dos mares certamente é um tema caro a Poe (BARTHES, 1985, p. 336). Ao realizar a análise textual do conto, Barthes afirma que a fala do paciente “- eu estou morto” ao mesmo tempo significa dois contrários: vida e morte. Assim, sob a ótica psicanalítica, a assertiva “eu estou morto” quer dizer paradoxalmente “-eu não estou morto”, ou seja,

seria a própria invenção de uma categoria desconhecida: a verdade falsa, o sim-não, a morte-vida pensada como um inteiro indivisível, não dialético, visto que a antítese não implica nenhum terceiro termo, mas um termo único e novo. Para a psicanálise, a frase “eu estou morto” representaria um tabu: como alguém poderia enunciá-la no plano real? Assim, Barthes afirma que extraordinário em Poe é a sua loucura. Ao citar o enfoque analítico de Jacques Derrida, Barthes conclui que do ponto de vista da análise da frase “-eu estou morto”, trata-se não apenas de um enunciado não crível, mas, sobretudo, de um enunciado no campo do impossível (BARTHES, 1985, p.353).

Aqui observa-se a aproximação entre os dois meios: o poético literário e o expresso pelo videoarte. Por um lado, a abordagem literária sob a perspectiva psicanalítica da poética de Edgar Allan Poe demonstra a água imaginativa e pesada que permeia sua escritura, em especial no romance “As aventuras de Gordon Pym” e a possível influência que a figura materna teria exercido nessa obra. O antagonismo de Poe foi observado ao interpretarmos também os construtos simbólicos da vida e da morte presentes no conto “O caso de M. Valdemar”. Por outra vertente, a partir da linguagem própria da videoarte foi possível analisar alguns elementos da poética de Bill Viola na obra “*The Passing*”, em que a utilização de recursos imagéticos e a abordagem metafórica sobre conceitos antitéticos também foram observados na produção poemiana: morte e vida, consciente e inconsciente, água turva e água limpa e, como pano de fundo, relação afetiva materna.

Esse relacionamento entre as diferentes poéticas - como a pintura e escritura e a videoarte e literatura demonstradas nos exercícios comparativos - integra os termos propostos por Rajewsky em duas das categorias teóricas do campo da intermedialidade, ambas situadas no espaço *intra composicional*: (1) no fenômeno das referências de um texto literário a um filme, da referência de uma pintura à fotografia etc; (2) no fenômeno das referências intermediáticas, como no espaço da videoarte, da dança etc. O exercício interpretativo entre a linguagem literária e as artes visuais integram a proposta de análise intertextual e intermediática entre diferentes linguagens artísticas. A fruição das imagens e a análise do texto poético representou uma amostra de intersecção que aproxima universos distantes. Assim, foi possível observar que a abertura de canais do diálogo entre as artes de fato permite essa movimentação em diferentes direções do conhecimento, o que amplia

a reflexão sobre as possibilidades de análises intertextuais e intermidiáticas entre as diferentes poéticas.

Essa abertura interpretativa e interdisciplinar também incorpora a terceira categoria de intermedialidade proposta por Rajewsky: a transposição midiática, que integra a modalidade *extracomposicional*, como o processo de transformar um texto em outra mídia. O conceito de transformação midiática aplica-se ao que comumente é denominado de *adaptação*, em que o novo texto preserva os elementos do “texto-fonte” quando é transposto para outra mídia, a partir do que se estabelece como “recriação da mídia verbal”.

Do ponto de vista conceitual, é importante pontuar, contudo, que não há uma divisão estática entre as três categorias intermidiáticas, pois conforme afirma Cluver pode haver uma mescla entre elas:

“Uma finalidade dessas reflexões é exatamente mostrar que essas três categorias da intermedialidade, mesmo sendo úteis e talvez indispensáveis nesse discurso, não são fixas e impermeáveis. Podemos, por exemplo, encontrar textos que exemplificam mais de uma das três categorias. Irina Rajewsky lembra que um filme baseado num texto literário, resultado de uma transposição midiática, pode ainda citar ou referir-se especificamente a esse mesmo texto.” (CLUVER, 2007)

No próximo capítulo apresento o processo de transposição do monólogo “Casa Caos” para a leitura cênica nas “Quartas Dramáticas”, que será precedido de análises sobre os elementos intermidiáticos na teatralidade contemporânea.

TERCEIRO CAOS



HIBRIDISMO E RESSIGNIFICACAO: O POS-DRAMATICO E A LEITURA CENICA

“Eu não sou como eu fui. Eu não fui como eu deveria ter sido. Eu não me tornei o que eu deveria ter me tornado. Eu não mantive minhas promessas. Eu fui ao teatro. Eu escutei esta peça. Eu falei esta peça. E escrevi esta peça”.

Peter Handke, em *Peças Faladas*.

3.1 RELAÇÕES INTERMÍDIAS NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Partindo dos conceitos sobre intermedialidade e indo em direção ao campo das artes cênicas, segundo Hans-Thies Lehmann, no teatro pós-dramático a narrativa no plano da arte performática é criada pela relação intermídia: uma cena híbrida, que aponta para a multiplicidade e justaposição de paisagens e linguagens. Do teatro restariam os corpos, as forças que atuam sobre os corpos e as relações intermédias. Além disso, o teatro teria a capacidade de incorporar elementos de outras mídias, como o caso da utilização do *loop*, o que lhe permite criar novos procedimentos narrativos (LEHMANN, 2006).

Para Lehmann, o pós-dramático não é um novo tipo de escritura cênica, mas um novo modo de utilização de significantes no teatro: é mais manifestação que representação. Difere-se do modelo analítico de Peter Szondi, que pressupõe uma forma dramática pura, constituída de relações dialógicas e interpessoais que expressam os temas a serem narrados. No pós-dramático, o palco passa a ser o texto, que se funde completamente com a expressividade da voz do ator, do movimento, do gesto, os quais conformam uma nova “totalidade”. O grande público tradicional experimenta dificuldades de recepção desse gênero teatral, pois o encontro de todas as artes em um só local exige uma percepção cultural muito maior.

Lehmann aponta que estão no centro da genealogia desse gênero teatral os dramaturgos Tadeusz Kantor, Robert Wilson, entre outros, que entendiam o teatro como caracterizado pela mutação das situações, com o aparecimento e o desaparecimento de objetos e silhuetas que levam ao espectador novas formas de percepção (Fernandes *in* Guinsburg, 2010, p. 20-22).

Outro exemplo citado na origem do teatro pós-dramático refere-se às “peças faladas”, de Peter Handke. Nessas peças, o texto é pensado como afronta ao público, que por sua vez fica perplexo diante dos jogos de linguagem e da atitude dos atores. A ausência das formas teatrais, o uso de diferentes mídias e a performance dos atores são alguns dos elementos do teatro pós-dramático:

“Intermedialidade, civilização das imagens, ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas acabam com a hierarquia que havia assegurado não só a subordinação dos recursos teatrais ao texto, como, também, dessa maneira, a sua coerência mútua. Já não se trata apenas da afirmação e do reconhecimento da contribuição da própria encenação como projeto

artístico-teatral. Ocorre que as relações constitutivas do teatro dramático se invertem, primeiro de modo velado e depois de modo evidente: não mais está em primeiro plano a questão de saber como o teatro “corresponde” adequadamente ao texto que tudo erradia; antes, cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral (LEHMANN, 2006, p.91).

Não à toa que os amantes das artes plásticas, da música e da dança geralmente se interessam mais por esse teatro do que os espectadores vinculados ao teatro dramático. A premissa também é válida não só para a plateia mas para os artistas teatrais da atualidade, que com frequência tem experiências prévias nas artes visuais. O movimento da neovanguarda exerceu grande influência no teatro pós-dramático, por meio da obra de artistas como John Cage, Allan Kaprow, Samuel Beckett, Jean Paul Sartre e Albert Camus a partir da década de 1950. O teatro como forma artística ligada ao acontecimento tornou-se um paradigma da estética, uma prática de desconstrução do acontecimento instantâneo. É interessante notar como no pós-dramático os signos teatrais devem abranger todas as dimensões da significação, para além da relação significante-significado, mas considerando para os elementos do texto uma corporeidade específica, um estilo gestual, um arranjo de palco que também são considerados como signos. A abundância de signos simultâneos pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo similar à confusão da experiência cotidiana real. O desenvolvimento de novas formas de discurso e descrição acerca do que não parece fazer sentido do significante é um dos desafios do pós-dramático. Daí a importância de substituir uma percepção uniformizante e concludente a uma percepção aberta e fragmentada. Nesse sentido, Lehmann compreende a obra da artista belga Marianne Van Kerkhoven como tendo associado a linguagem do pós-dramático à teoria do caos, para qual a realidade é constituída mais de sistemas instáveis do que de circuitos fechados. Portanto, as artes respondem a isso com ambiguidade, plurivalência e simultaneidade. Assim, o teatro surge como forma artística ligada ao acontecimento, torna-se uma prática artística de desconstrução multimídia do acontecimento instantâneo (LEHMANN, 2006, p. 139).

É importante mencionar o modo como Lehmann analisa a mudança no teatro com as transformações da forma narrativa do romance destacada por Adorno, no sentido de que a ideia do palco italiano é rompida da mesma forma que Thomas Mann ou Kafka cindiram a realidade narrativa. Embora o espectador esteja menos

protegido da prática teatral que o leitor, o texto pode também provocar confusão, choque, excitação:

“O sentido da cena está ligado aos dados materiais do palco de um modo tão tênue quanto o das arrebatadoras impressões sensoriais que em Proust desencadeiam a memória involuntária. Proust apresenta a magia da memória involuntária de tal modo que uma certa impressão é vivida simultaneamente em duas dimensões: no passado imaginado, representado, portanto na forma de puros “devaneios da imaginação”, sem o fardo da realidade atual, e também no presente real e corpóreo, longe das imagens meramente fantasiadas. Ao se experimentar o mesmo gosto e o mesmo rumor na realidade tão-somente *lembrada* do momento anterior e ao mesmo tempo no agora da experiência *sensorial*, adiciona-se à lembrança imaterial a “ideia da existência” por meio do sentimento da materialidade” (LEHMANN, 2006, p. 178)

Com esse entendimento, o espectador do teatro pós-dramático é estimulado a utilizar a memória involuntária proustiana, uma vez que o novo teatro instiga a imaginação no processo receptivo, ao dar abertura para que a plateia rememore acontecimentos do passado e dê materialidade ao presente. Assim diferencia-se da recepção do teatro dramático, em que Szondi afirma que o espectador tem as “mãos atadas” pois induzido ao processo de ilusão, diferentemente do receptor do teatro pós-dramático, no qual a plateia é levada ao abalo ou ao processo real da cena.

Outro conceito na constituição do teatro pós-dramático que diz respeito ao tempo é a estética da repetição. Em 1976, Pina Bausch estreou o teatro-dança “Barba azul”, no qual o movimento, o espaço e a intensidade da expressão estática predominaram sobre o desenvolvimento dramático, a narração e a beleza. A repetição estava entre os procedimentos que despertaram os mais exasperados protestos. Assim como na duração, na repetição há uma cristalização do tempo. Além do tempo, no teatro pós-dramático a imagem aparece como importante pano de fundo perante o conflito representado, pois mescla o espaço imagético que combina a teatralidade com a intensificação da perceptibilidade do espaço. Na civilização midiática “pós-moderna”, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo que a música e consumido mais rápido que a escrita (LEHMANN, 2006, p. 309-311).

Muitas outras características do teatro pós-dramático são abordadas por Lehmann, seu histórico, sua diferenciação do teatro dramático, entre outras questões que são analisadas, como as noções de espaços temporais etc. Porém, para os objetivos dessa pesquisa nos detivemos àquelas que coadunam com o debate interartes, em especial, as que abrangem o uso simultâneo de linguagens ou mídias.

As imagens cinematográficas e depois o vídeo conquistaram seu poder, mas ao mesmo tempo o campo da intersubjetividade coloca em jogo a interação entre os corpos. O teatro passa a assimilar as tecnologias da informação, o que ocasiona uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Lehmann cita Barthes para ilustrar esse ponto de vista, já que o autor francês anteviu que o teatro é uma espécie de máquina cibernética. Barthes via o teatro como uma máquina de informação que gera significado, o qual é decifrado pelo espectador mediante um ato cognitivo. Ocorre que a estrutura de comunicação do teatro não tem seu centro no fluxo de informações, mas em outro tipo de significação que inclui a morte. A informação está fora da morte e para além da experimentação do tempo. Em contrapartida, na medida em que o teatro consiste em um tempo espaço comum da mortalidade, ele formula como arte performativa a necessidade de lidar com a morte, ao passo que o cinema se caracteriza por assistir à morte (LEHMANN, 2006, p. 371-372).

Nessa noção de temporalidade interessa saber se os recursos multimídias, que representam a técnica de ilusionismo, rompem com a história do teatro ou se a simultaneidade e a incerteza sobre a realidade do que é representado significam apenas uma nova modalidade do maquinário de ilusão que o teatro já conhecia. O teatro utiliza, desde sempre, um aparato que simula a realidade com auxílio não só do ator, mas do maquinário teatral. No teatro pós-dramático ou as mídias encontram uso ocasional que não define de modo fundamental a concepção de teatro em termos de estética e forma, sem grande papel nas montagens, ou são constitutivas de certas formas de teatro. Assim, teatro e arte midiática podem se encontrar na forma de videoinstalação. Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de vídeo, mas a realidade teatral não se altera pela adesão de recursos. Só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do texto (LEHMANN, 2006, p. 374-377).

Lehmann cita a obra “Os sete afluentes do Rio Ota”, de Robert Lepage, para exemplificar um caleidoscópio de estilos de representação e sobretudo mídias que são continuamente trocadas com a intenção de fazer um teatro que funcione segundo as regras do sonho. Importa considerar que algumas formas teatrais não se caracterizam pela aplicação da tecnologia midiática, mas pela inspiração na estética das mídias. A típica imagem de vídeo no teatro pós-dramático não remete em

primeira instância ao exterior do teatro, mas circula dentro dele (LEHMANN, 2006, p. 385).

Conforme abordado a respeito do histórico da videoarte¹⁶, a partir da década de 1970 esta manifestação artística foi influenciada pelas novas estéticas do cinema, momento na qual a pesquisa foi intensificada com o desenvolvimento de novas teorias. No âmbito do teatro pós-dramático, nos trabalhos mais significativos com a utilização do vídeo, esta mídia não serve apenas para a geração de efeitos espetaculares, mas se conecta de tal maneira com a ação viva no palco que surgem novas modalidades de dramaturgia visual. Assim, os trabalhos com telas que abrem novas janelas para novos espaços e também seu uso para interconectar os atores que entram e saem do vídeo como se a materialidade do corpo não importasse, podem ser considerados como os mais relevantes nas produções pós-dramáticas.

Ao analisar o campo da videoinstalação, Lehmann a coloca em posição limítrofe entre o teatro e as artes visuais: “É evidente que instalações de vídeo ou performáticas de Gary Hill ou Bill Viola se aproximam de um procedimento teatral. Muitas dessas instalações são interativas” (LEHMANN, 2006, p. 391). A videoinstalação se aproxima do processo teatral também pelo fato de que a temporalidade está inscrita nela. Os adormecidos de Viola (“Sleepers”, 1992) constituem sete tonéis abertos no chão, cheios de água, com monitores de vídeo em cada um deles, nos quais se vêem rostos de pessoas dormindo. Segundo Lehmann: “Os trabalhos de Viola comprovam a tese de que os temas da situação e do ritual, que se impõem ao teatro pós-dramático também são relevantes nas artes plásticas avançadas” (LEHMANN, 2006, p. 391).

O que pudemos apreender do uso das tecnologias de mídia no teatro é que o meio como se utiliza a expressão, seja lá qual for, não guarda tanta relevância como a forma, nos termos da afirmação de Lukács “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Pois o que é visível está além das palavras, ao mesmo tempo em que o indizível pode ser expresso em imagens, em símbolos. Portanto, é a forma que define como se dará a percepção. As poéticas midiáticas têm importância estética apenas nesse sentido de modificar o sentido da recepção, tornando-a mais ampla, para além do dizível.

¹⁶ Vide capítulo “Segundo Caos”, 2.4.4 Literatura e Videoarte: um diálogo possível.

Nesses termos, passo ao contexto da leitura cênica das Quartas Dramáticas, que de uma forma ou de outra congrega os conceitos apresentados até aqui e que enaltece a ideia de “encenar a leitura”, num diálogo interartes e intermédias contínuo. A leitura criativa é reflexiva e, como se verá, constitui uma rica possibilidade de análise crítica das obras, dando a elas sua própria margem de interpretação e de participação na construção dos possíveis significados simbólicos. Essa abertura é dada a partir da transmutação, ou seja, do exercício permanente de articulação associativa entre imagens, gestos, pausas e sons que são incorporados às palavras.

3.2. O TEXTO TRANSPOSTO PARA O PALCO: A LEITURA CÊNICA NAS QUARTAS DRAMÁTICAS

Nas edições das “QUARTAS DRAMÁTICAS”, o ato de ler perpassa o nível da compreensão para atingir o da transmutação, por meio de um exercício de articulação entre teoria e prática. Da passagem da leitura dramática para a cênica, o desafio passa pela questão de transformar a leitura em papel (leitura do texto escrito, uma vez que as falas das personagens não estão decoradas) para outra abordagem teatral, utilizando-se estratégias como a concepção das personagens, contando com a projeção da voz; semióticas, a partir da entonação, do gestual, da exploração de sons; e também linguísticas, para enfatizar os elementos textuais. Esses recursos passaram a ser utilizados para que o ato de “ler” fosse concebido e realizado não só para e pelo *leitor-ator*, mas também para o *leitor-espectador*. A proposta de “encenar a leitura” pretende que os leitores-atores destaquem palavras nas falas das personagens, insiram símbolos para enfatizar entonações e intenções, estudem os subtextos das falas das personagens e ainda explorem de forma criativa as possibilidades de utilização do texto impresso nas cenas. Quando um grupo ou um encenador decide transmutar um texto para o palco, ele deve desvendar a “persuasão de continuidade” deste texto e trabalhar cenicamente com os níveis de continuidade que guarda intrínseca e extrinsecamente. Essa transmutação resulta em uma transcrição na medida em que esse outro suporte – o palco – exige muita criatividade do encenador/grupo teatral (GOMES, 2012).

Conforme abordado no capítulo “Segundo Caos”, a transposição intersemiótica compreende as traduções de uma linguagem para outra e podem abarcar mais de uma mídia, com diversas possibilidades de comunicação e representação entre diferentes sistemas sócio-culturais. As teorias apresentadas indicaram que os aspectos intermediários estão presentes nas artes visuais e no teatro, no sentido de que o elemento visual se funde conceitualmente com as palavras, ocasionando a fusão entre cenário, visualidade e também elementos de áudio. Com esse aprendizado, apresentaremos a seguir as análises sobre a transposição do monólogo para a cena.



3.2.1 CASA CAOS: O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO PARA A CENA

No processo de montagem da leitura cênica, as escolhas de voz, as nuances, os tons e as possibilidades de expressão corporal foram trabalhadas pelo diretor e pela atriz, conforme a interpretação das matizes da personagem percebida por cada um. Logo no princípio dei indícios sobre minhas percepções a respeito da protagonista, mas na primeira leitura percebi que “C.” ganhara vida própria, pois no processo de transposição do texto para a fala houve o espanto ao ouvir a voz da personagem pela primeira vez. Como numa metamorfose, foi instigante vivenciar o momento em que aquelas palavras estáticas subitamente passaram pelas cordas vocais da atriz. No ato de dizer a primeira frase do monólogo “*não como nada que tenha uma cabeça*”, a sensação foi similar ao de um nascimento real, de um bebê que abre os olhos para o mundo. Como o boneco que ganhou vida, o inorgânico passou a respirar. O ato de presenciar uma personagem ganhar outra forma foi revelador, pois a vi por ângulos antes não imaginados. A transposição de um signo a outro é algo que transforma.

A personagem eclodiu com gestos e trejeitos, ganhou voz e se vestiu de preto. Maquiagem bem leve, mas batom escuro, que contrastou com o branco da casa, que também ganhou presença. Uma arara com cabides de roupas também brancas, uma máquina de escrever antiga, sapatos pendurados no teto que simbolizavam o caos interno. O cenário foi desenvolvido para dar a ilusão de uma casa aberta. Utilizou-se predominantemente a cor branca em contraste com o vestido negro da atriz. Foram dispostos vários objetos no palco que serviram de suporte para os textos a serem lidos cenicamente. Partes do texto estavam nas caixas de remédios, havia bilhetes dentro de sapatos e outros tantos colados na parede, no chão, na pequena mesa com o abajour. A atriz percorria todo o palco explorando as possibilidades dos ambientes da casa. Os objetos relacionavam-se com ela o tempo todo.



Como recurso intermídia, optamos por utilizar o vídeo como suporte da leitura cênica. Nos ensaios captamos as imagens em duas filmadoras, a partir da leitura dos trechos pré-selecionados do monólogo que foram interpretados pela atriz, com direção de câmera. Os recortes do monólogo a serem filmados foram escolhidos por representarem as passagens com maior potencial de expressão dramática e foram gravados sem demonstrar, intencionalmente, os papéis com as falas, pois essas partes foram lidas pela atriz para condizer com a proposta das “Quartas Dramáticas”.

As imagens captadas me permitiram conceber e montar dois vídeos de três minutos cada, os quais foram incorporados na montagem da leitura cênica¹⁷. Optei por utilizar em algumas passagens um recurso de imagem chamado “negativo”, para transmitir a impressão de um pensamento, de um olhar “raio X” para a personagem, no sentido de tentar exprimir aquilo que se passava em sua mente naquele momento.

¹⁷ A leitura cênica “Casa Caos” foi filmada pela Prof. Dra. Glória Magalhães e os vídeos que a integram, assim como a peça na íntegra, estão disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=V33nDSO9TiU&feature=share> e também no blog das Quartas Dramáticas: <http://quartasdramaticas.blogspot.com.br/> .

Foi interessante observar a utilização dos vídeos durante a leitura cênica pois, nessa parte, apagaram-se as luzes para a projeção. O que se pretendia experimentar eram os reflexos na recepção do espectador com a transposição da atriz para dentro da tela, que falou através dela, por vezes em imagens “invertidas”. Essa mudança de suporte quebrou a sequência da leitura presencial e buscou ampliar a percepção da mensagem, como recurso intermidial para ampliar a reflexão sobre o próprio texto e suas diferentes potencialidades de significação.



Outro recurso para integrar a proposta de intermidialidade foi utilizar apresentações em *powerpoint* para projetar alguns trechos do monólogo nas paredes e também para constituir-se como um dos instrumentos para a leitura cênica. Essa estratégia foi pensada porque a palavra não é apenas para ser *lida*, mas também para ser *vista*. Tanto o vídeo como as projeções na parede foram utilizados como recurso de leitura pela atriz, pois, como já mencionado, nas “Quartas Dramáticas” o texto não é decorado. A música também foi trabalhada como elemento cênico, pois os arranjos foram compostos para acompanhar o estado de espírito da personagem. A sonoridade foi pensada para ser calma nos momentos líricos, mas nervosa nos instantes de tensão diante do caos interno. O músico, no canto do palco, executou ao vivo as melodias ao violão.

Muito importante também nessa experimentação de transposição da palavra às imagens faladas e em movimento foi o ambiente cênico. A montagem ocorreu em um auditório, com limitação do espaço a um palco fixo, com cadeiras fixas. Essas limitações foram trabalhadas pelo diretor, que optou por utilizar alguns recursos para permitir maior movimentação nesse ambiente. Antes da entrada no auditório, alguns trechos do monólogo foram dispostos em uma mesa, para que os espectadores tivessem contato com o texto mesmo antes da leitura cênica. Os objetos foram espalhados ao longo de todo o palco, também o corredor foi explorado pela atriz em

alguns momentos da leitura. A plateia sentada recebeu borrifadas de água perfumada logo ao apagar das luzes, pouco antes do início da peça. Nessa atmosfera, começou a tocar uma melodia suave: um violão no canto do palco precedeu a primeira fala da atriz, que estava encoberta pelas roupas brancas da arara. E o caos se fez.

Acredito que essa experiência cênica, com a utilização dos recursos de mídia, demonstrou que na linguagem teatral as palavras criam uma circularidade híbrida capaz de motivar imagens e produzir sensações.

E confirmam as palavras expressas por Gomes:

“E nesse processo vivenciado pela leitura de textos e imagens, da escritura dramatúrgica, das apreciações críticas, dos relatos e depoimentos, aproximamo-nos do texto cênico. E o livro deixa de ser apenas páginas impressas, para reconstruir imagetivamente o impacto das encenações da Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem, pois as palavras motivam imagens, imagens produzem sensações, e sensações são descritas com palavras numa circularidade híbrida que nos faz crer naquilo que afirma Netrovski: “Fora do teatro, os deuses também só se deixam ver de tempos em tempos sob forma de histórias e imagens. Quer dizer: na leitura”. (GOMES, 2006, p. 138)

Assim, reafirmamos o entendimento de que o que se *lê*, também se *vê*, mas, agregamos a esse processo de transformação sónica, o que se *sente*.

O processo de transposição da linguagem escrita para a leitura cênica é algo que revela as diferentes potencialidades de representação: sejam imagéticas, cinestésicas, sensoriais e sonoras, observando-se, nesse palco dialógico, que o teatro representa, ele mesmo, uma experiência intermídia e interartes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na preparação e na construção do monólogo “**Casa Caos**” pude observar e experimentar como se desenvolve o processo criativo da autoria, seus desafios e surpresas, além de usufruir do isolamento criativo necessário de que nos disse Blanchot. A criação é solitária, inicialmente árida, mas se transforma em umidade quando brotam as palavras que passam a conformar posteriormente o texto. Portanto, de Barthes, concluí que de fato “ler ao levantar a cabeça”, “ler com volúpia” são movimentos integrantes da criação, pois não há como não identificar os rompantes que surgiram de minhas leituras pregressas de Clarice Lispector, Virgínia Woolf e de Samuel Beckett, que culminaram em certos momentos de devaneio da personagem “C”. O processo criativo é dinâmico, os escritores se alimentam de outros textos para sua inspiração, mas ao mesmo tempo revelam o que está na origem, no âmago. Aqui talvez seja possível vislumbrar o “ser do sendo” proposto por Heidegger, que nos deu pistas sobre o enigma da criação artística diante de tamanha complexidade que envolve o ato criativo autoral.

Sobre o ato de criação, Bakhtin nos ilustrou o processo do caos criativo e nos fez perceber seu movimento: primeiro o surgimento de um turbilhão de ideias, de palavras, de gestos e o cenário. Depois veio a depuração semântica e estética, que transformou o texto inicial em uma narrativa mais consistente. A personagem começou a ganhar autonomia e escapou do controle lógico objetivo de sua criadora e ganhou vida própria: “C.” emergiu.

Ao mesmo tempo percebi que o papel do autor enquanto protagonista desfalece, ao pensar a noção de autoria advinda dos mil textos da cultura. Como disse, somos criaturas de criadores, seres antropofágicos que se alimentam de outros pensamentos, de outras escrituras.

No monólogo “**Casa Caos**” houve a intenção deliberada de refletir os enigmas da existência, algo já experimentado exaustivamente no campo literário e filosófico. O monólogo não é lógico, não é nem mesmo uma reflexão no sentido formal do termo, é mais o fluir daquilo que se poderia passar na cabeça de uma pessoa em determinado momento. O meu intuito foi demonstrar, mesmo que de forma breve, que a relação das pessoas com as coisas se dá de modo imbricado: à medida que o mundo muda, a existência também muda. Esse argumento buscou dar ênfase à dimensão histórica da existência humana, ressaltando que não se trata de mera

ilustração ou narração da história, mas são os elementos da cultura que conformam as personagens e dão-lhes estofos.

As teorias desenvolvidas sobre o processo de significação da linguagem também foram muito importantes para o entendimento do processo dialético de compreensão textual, que são elementos essenciais dos estudos interartes. Os estudos e as abordagens no campo da intermídia foram ricos no sentido de compreender as relações entre diferentes signos nas manifestações artísticas. Essas possibilidades foram praticadas nos exercícios analíticos entre literatura e artes visuais, o que abriu caminho para a movimentação entre diferentes poéticas e me fizeram entender que de fato existem aproximações possíveis entre linguagens aparentemente opostas.

Compreendi, a partir da vivência de transposição do texto para a cena, que o trânsito de um sistema textual para outro imagético-sensorial é capaz de provocar modificações expressivas, tanto no leitor-espectador quanto no autor pois, no processo de transmutação, o texto é ressignificado. Aqui abre-se uma fenda para pesquisas futuras sobre os efeitos produzidos na escritura a partir da transposição do texto para outras mídias. A proposta de Barthes no sentido de “ler levantando a cabeça” como um movimento para o ato criativo do autor, pode passar a ser analisada sob a perspectiva de “ver” levantando a cabeça, pelo autor que assiste a seu texto “com volúpia”, momento em que busca inspirações para a criação e recriação de outras obras literárias.

A transmutação do texto para a cena é pesquisa para vida toda. As palavras são lidas com nova vida: o diretor vê o texto; a atriz com seu talento tenta *compreender* as nuances da personagem e com elas percorrer o cenário composto de elementos cênicos; a autora vislumbra seu texto que corporifica e eclode, ao mesmo tempo em que suscita inspiração para novas escrituras; *os espectadores* assistem, analisam e reinterpretam os signos. No caso, uma arara de roupas brancas, um abajour, sapatos pendurados pelo teto, objetos dispersos pelo palco. Os vídeos que falam pela atriz, por vezes. O letreiro que se forma na parede para que *as palavras também sejam vistas*. A música que invade o lugar, para dar *sensação aos gestos*. Todos esses elementos transpostos de uma linguagem para outra são ressignificados, como numa circularidade do eterno retorno, porém que a cada volta não se repete, mas se reinventa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BALOCHI, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland. *L'aventure Sémiologique*. Paris: Édition du Seuil, 1985.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A preparação do romance. Vol.II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

_____. *Molloy*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

_____. *Happy Days*. Grove Press, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. *À parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Transcrição*. (Orgs. Tápia, Marcelo e Nóbrega, Thelma M.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Bill Viola. Território do Invisível*. Rio de Janeiro, 1994 (Catálogo).

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLÜVER, Claus. *Inter textus/ Inter artes/ Inter média*. Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. volume. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006.

_____. *Da transposição intersemiótica in: ARBEX, Márcia (Org.). Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

_____. *Intermedialidade*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Volume 1, n. 2., 2007.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon e a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EMERSON, Caryl. *Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem*. In RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). *BAKHTIN, Mikhail: Linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOMES, André Luis. Pitágoras, 500, vol. 2, Abril 2012. ISSN 2237-387X
_____. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 21, ano 15, 2006.

GUINSBURG, J. E FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HANDKE, Peter. *Peças Faladas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *A caminho da linguagem*. Vozes, 2015.

HIGGINS, Dick. *Intermídia*. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Debates; 22, dirigida por J. Guinsburg.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEHMANN, Hans T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b

_____. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d

LOPES, Edward. *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*. In BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O vídeo e sua linguagem*. Revista USP, *Dossiê Palavra/Imagem*, nº 16, Dezembro/Janeiro/Fevereiro, 1993.

MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Tradução: Maria do Rosário Boléo. Alemanha: Taschen, 2006.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* (1944). São Paulo: Brasiliense, 1945, v.2.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito*. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Hermenêutica e Poesia. O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

POE, Edgar Allan. *O Relato de Arthur Gordon Pym*. Tradução: Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1997.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROUST, Marcel. *A caminho de Swann*. São Paulo: Abril, 2010.

RAJEWSKY, Irina. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas nos debates contemporâneos sobre intermedialidade*. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis:Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna nos séculos XIX e XX. Ensaios escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles - IMS, 2012.

_____. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VIOLA, Bill. *Experimental TV Center*. Disponível em: <<http://www.experimentaltvcenter.org/bill-viola-installations-and-videotapes-poetics-light-and-time>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

_____. *Journal of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/viola.html>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

XINGJAN, Gao. *A montanha da alma*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

The facts in the case of M. Valdemar. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/tales/vldmard.htm>> Acesso em: 24 de janeiro de 2016.

ANEXO 2 - ENTREVISTA COM A ATRIZ BÁRBARA FIGUEIRA

- 1) Qual foi a sua percepção sobre o texto (monólogo Casa Caos) como proposta para a leitura cênica nas Quartas Dramáticas?

Casa Caos me chegou como um presente. A carga dramática do texto, as metáforas que se somavam encadeadas, as imagens que brotavam a cada linha fizeram com que eu percebesse que havia a frente um grande e delicioso desafio. Já na primeira leitura as perguntas me vinham à mente: conseguiria eu encarar um monólogo tão denso? Como dar voz e força àquela mulher e seus devaneios? Como trabalhar as nuances, tons, velocidades? Como cativar e envolver o público para que juntos adentrássemos o caos poético de Fernanda?

Mas aos poucos fui percebendo suas camadas. Não era um texto que se deixasse dominar à primeira leitura. Na realidade ainda não sei se *Casa Caos* se possa “dominar”. As imagens do texto pareciam labirinto, senti-me Ariadne, senti-me Minotauro, senti-me várias vezes o próprio Midas. Era ao mesmo tempo leve e intenso, desesperador e libertador. Dessa forma, muito inspirada também por Clarice Lispector, permiti-me a coragem de não procurar me encontrar naquela casa-texto e sim me perder.

Em um processo de muita cumplicidade, levamos *Casa Caos* ao Quartas Dramáticas. Pareceu-nos que seria amoroso dividir a experiência com o público. E foi. Ainda hoje me pego repetindo partes dos devaneios, observando as paredes da casa com um olhar diferente e até, quem sabe, procurando H pela multidão.

- 2) Quais foram os desafios para a transposição do monólogo para a cena?

Dirigida por André, me senti confortável para experimentar possibilidades de corpo e voz. Inicialmente procuramos trabalhar em blocos, assim poderíamos compreender melhor a intenção de cada cena. Logo percebemos o nível poético dos sentimentos da personagem que ora dialogavam com a realidade, ora com a falta dela, e seus devaneios, angústias, paixões... e sua solidão.

Mas ainda assim, estar sem cena é sempre uma provocação. E estar em cena com um monólogo então! Que desafio! Mas de alguma maneira, as palavras escritas por Fernanda pareciam caber na boca, e quando não, pareciam ressoar pelos braços, pelas mãos, pelo quadril, como se aquelas palavras tivessem sido encomendadas, colocadas numa fôrma maluca, num caldeirão de poções mirabolantes. Apesar da sozinha da personagem, *Casa Caos* pareceu nascer para ser compartilhado, então senti-me muito à vontade para convidar o público a adentrar aquele universo.

ANEXO 3 - RESENHA CRÍTICA:

“Casa Caos” e o jogo caótica da LEITURA**Gabriel Neves**

Silêncio e desconforto para uma apresentação que começa do lado de fora de um palco. Sob uma luz âmbar, existe cinco textos que permitem o público ler na ordem que desejarem. Entrando, somos molhados suavemente por um borrifador de água. Todo o cenário é branco, o que nos leva direto para uma loucura. Existe uma arara com várias roupas, um par de sapatos com um chapéu em cima, um abajur, um prato, uma faca e sapatos femininos pendurados no teto. Entre as roupas, há uma mulher digitando numa máquina de escrever. E aí começa minha estupefação.

Casa Caos não é de um dramaturgo renomado, como Alcione Araújo ou Samir Yazbek, é da iniciante Fernanda Paixão. Sendo seu primeiro texto, porém, em nada ela fica atrás de outros tantos que investem na arte de escrever e sentir teatro. Acompanhamos um monólogo de quase uma hora sobre C., uma mulher que vê lirismo em objetos do cotidiano de qualquer pessoa sentada no auditório para ver sua performance. Existe um novo uso para todos os objetos apresentados. A casa vira a vida de C.. Quão surpresos ficamos ao realmente ver sapatos sociais e um chapéu se transformarem em um homem em nossa frente? Não há mágica, apenas há força dramática e cênica. O inverso também ocorre. A mulher se camufla com o ambiente. Mesmo usando uma roupa preta, podemos confundi-la com sua sombra passando por um corredor escuro, podemos sentir o desconforto que ela sempre. C. vira um abajur, vira parte de seu vestuário, vira um texto.

Quanto à leitura dramática, talvez Casa Caos seja o que mais apresentou inovações ao colocar o texto em diversas plataformas possíveis, integrando-o com toda a disposição cênica. Há palavras nas paredes, nas roupas, presas nos tecidos e pré-determinadas na máquina de escrever. O café possui palavras e os remédios, ainda mais palavras. O chão é decorado com palavras sobre o chão e a atriz consegue dispor com grandeza de todos os recursos utilizados.

A dificuldade cênica de manter o interesse e deixar a dispersão para fora do teatro é grande, mas a atriz Bárbara Figueira consegue fazer isso muito bem. Há interesse em seu texto que consegue infectar os presentes com as mesmas sensações, com inflexões e diferenças tônicas. Inclusive, de sensações Casa Caos está cheia. Há mistura de mídias. Aos poucos surge um *powerpoint* para definir ainda melhor a relação dela com o seu próprio caos. De repente ela aparece em uma projeção, imersa na escuridão, para falar para a própria pessoa que se encontra em pé, esperando o escuro ganhar forma e amizade.

O caos é vivido enquanto somos banhados por azul, amarelo, vermelho, preto e, principalmente, branco. Acompanhamos em pouco menos de uma hora um dia inteiro, temos o cansaço, compartilhamos a alegria e conseguimos ver tudo isso banhado na extrema solidão experimentada intrinsecamente pela nossa empática protagonista em seu caos pessoal. Uma belíssima montagem de primeira viagem, um emblemático retrato da loucura nossa de cada dia.

ANEXO 4 - FOTOS DA LEITURA CÊNICA DO MONÓLOGO “CASA CAOS”













