



VOLUME 05

GRACE ALVES DA PAIXÃO  
ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS  
GABRIEL CURSINO MADEIRA CASARA  
(org.)

# Convergências intermidiáticas

Diálogos entre literatura, música e cinema



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

**Vice-reitora**

Sonia Lopes Victor

**Chefe de Gabinete**

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,  
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete  
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio  
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,  
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi  
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio  
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel

**Produção Cultural**

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

#### **Projeto gráfico**

Willi Piske Junior  
Samira Bolonha Gomes

#### **Revisão de texto, diagramação e capa**

AI's Comunicação e Estratégia

Imagem da capa criada por IA em <https://canva.com>.

#### **Supervisão**

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

C766      Convergências intermediáticas [recurso eletrônico]: diálogos entre literatura, música e cinema / Grace Alves da Paixão, Addressa Zoi Nathanailidis, Gabriel Cursino Madeira Casara (org.). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES: Edufes, 2026. 210 p. ; PDF, 2.418 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 5)

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-7772-659-2

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Literatura comparada. 2. Cultura híbrida.  
3. Intermedialidade. I. Paixão, Grace Alves. II. Nathanailidis, Addressa Zoi. III. Casara, Gabriel Cursino Madeira. IV. Série.

CDU: 82

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES 998/O

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

**GRACE ALVES DA PAIXÃO  
ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS  
GABRIEL CURSINO MADEIRA CASARA  
(org.)**

# **Convergências intermediáticas**

Diálogos entre literatura, música e cinema

 **EDUFES**

Vitória, 2026

## Sumário

---

<b>Apresentação</b> .....	8
<b>As narratividades intersemióticas de <i>Clara Crocodilo</i></b> .....	13
<i>Gabriel Caio Correa Borges</i>	
<b>Passantes em poesias e canções: intertextualidades de Charles Baudelaire a James Blunt</b> .....	37
<i>Grace Alves da Paixão</i>	
<b>Entre a narração e a fotografia em <i>Las Babas Del Diablo</i>, de Julio Cortázar</b> .....	80
<i>Cláudia Paulino de Lanis Patricio</i>	
<b>Literatura e música: a gênese do gênero entre as musas (no Ocidente)</b> .....	95
<i>Orlando Lopes</i>	
<b>Diálogos transculturais: porosidade, interpenetração e hibridismo em Almeida Prado a partir de uma leitura crítica dos <i>Três Mosaicos Sonoros</i> para piano</b> .....	135
<i>Andressa Zoi Nathanailidis • Gabriel Cursino Madeira Casara</i>	

**Literatura e cinema: a permanência da produção sobre a ditadura  
cívico-militar do Brasil (1964-1985) e uma proposta de leitura de *Ainda  
Estou Aqui* (livro e filme) e *O Congresso dos Desaparecidos*.....153**

*Edna da Silva Polese*

**O blog como expansão narrativa transmídia na adaptação  
cinematográfica de *Ensaio Sobre a Cegueira* .....183**

*Fabiana Curto Feitosa*

**A experiência cinematográfica de Stan Brakhage .....197**

*Ignez Capovilla Alves*

**Sobre os autores e autoras ..... 206**

# Apresentação

Este livro representa um esforço coletivo que vem sendo empreendido pelo Núcleo de Estudos Letras Interartes & Mídias (Neli) desde sua formação. Estão expressas nestas páginas uma comprovação de que faz todo sentido o provérbio africano “Gente simples, fazendo coisas pequenas, em lugares pouco importantes, consegue mudanças extraordinárias”, porque esse apanhado de textos traz os frutos de reflexões que vêm sendo construídas paulatinamente a cada encontro desse grupo.

Funciona assim: quinzenalmente, aos sábados pela manhã, um grupo formado por professores da Ufes e de outras instituições, estudantes de graduação e pós-graduação, egressos e professores da Educação Básica encontra-se – presencial ou remotamente – para debater um assunto sobre a relação da Literatura com outras Artes e Mídias, munido de um texto teórico ou crítico lido previamente. Desse modo, temos nos esforçado por aprender e produzir conhecimentos sobre Literatura Comparada, Intermialidades, Semiótica, Tradução Intersemiótica e afins.

Nem sempre temos as mesmas pessoas nesses debates. Muita gente vem e vai. Cada um vai deixando sua marca e sua contribuição, e, acreditamos, leva consigo quando vai embora a marca e a contribuição dessa comunidade em sua formação humana e intelectual. O presente livro pretende, portanto, ser também uma marca deixada pelos

autores que aqui apresentam suas ideias em textos escritos. Uma das funções mais belas da Universidade pública brasileira é justamente a produção do saber, que deve ser compartilhado para o aprimoramento da Humanidade.

Quem trabalha no campo da pesquisa científica, sobretudo nas Ciências Humanas, sabe que o trabalho do pesquisador pode ser muitas vezes solitário. Em geral, não lidamos com laboratórios, bancadas, instrumentos de uso coletivo ou uma equipe toda dedicada a estudar os efeitos de tal substância em determinada molécula. Ao contrário, a pesquisa se dá na mais profunda solidão do pensamento, no enfrentamento das leituras teóricas, na reflexão individual sobre um objeto estudado por pouca gente. Embora tenhamos criado métodos e teorias, quando lidamos com Artes, devemos considerar a subjetividade do objeto, do criador e do crítico.

No caso dos estudantes, os orientadores são, muitas vezes e por longo período, os únicos interlocutores. E, quando é possível, ou seja, quando a pesquisa já está mais robusta, a ida a eventos acadêmicos funciona como um *locus* essencial na elaboração de um diálogo sobre o assunto pesquisado. Do mesmo modo, são ocasiões profícuas o Exame de Qualificação e a Defesa, nos quais a banca avalia o trabalho, mas também sugere, corrige, aponta as potencialidades e as fragilidades da produção apresentada.

Com relação aos docentes, o quadro não é mais otimista: espera-se que o professor esteja implicado em suas pesquisas, enquadrado em seu gabinete, debruçado sobre os livros (a tentar conciliar o ensino, a pesquisa, a extensão e a gestão universitária). Nem sempre há tempo ou verba para partilhar os trabalhos produzidos em eventos da área. Nem sempre há estudantes interessados em formar um grupo de pesquisa. Há também que ressaltar, tanto na graduação quanto na pós, a condição de estudantes-trabalhadores da maioria de nosso corpo discente, sem condições de se dedicar totalmente às pesquisas.

Por isso, o empenho desse grupo em manter uma constância nos encontros significa muito, considerando as atuais circunstâncias

da Universidade, do percurso formativo desde a Educação Básica e dos aspectos sociais que estão fora do controle da esfera de atuação dos professores universitários. A boa notícia é que o empenho não tem sido em vão! Alguns eventos já foram realizados, em âmbito local, com o intuito de divulgar os resultados de pesquisas. E, neste momento, apresenta-se em formato de livro um conjunto de textos sobre Literatura e Intermidialidades, os quais foram burilados no cotidiano das trocas, das conversas, do cultivo dos saberes e dos afetos.

Em *As narratividades intersemióticas* de Clara Crocodilo, Gabriel Caio Correa Borges debruça-se sobre o álbum *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, oferecendo uma perspectiva semiótica à luz de Peirce e Greimas. Sua ideia é observar de que modo essa obra lida com fronteiras intersemióticas e intermediáticas, sem deixar de tecer conexões entre o álbum e a realidade vivenciada pelo autor: a São Paulo dos anos 1980, em pleno processo de redemocratização do Brasil, e o olhar crítico do artista sobre o que ele via como alienação midiática. O caráter experimental da proposta revela intenso trabalho com diferentes linguagens e isso merece um olhar no campo das Intermidialidades.

No capítulo *Passantes em poesias e canções: intertextualidades* de Charles Baudelaire a James Blunt, Grace Alves da Paixão compara *A uma Passante*, de Baudelaire, a uma série de produções poéticas e musicais, chegando à canção *You're Beautiful*, de James Blunt. O olhar comparatista permite refletir sobre a Lírica e sobre os conceitos de intertextualidade, de originalidade, de permanência e de recepção literária. Além disso, traz exemplos concretos de processos de recriação e tradução intersemiótica envolvidos nas relações entre literatura e canção.

Em *Entre a narração e a fotografia em Las Babas del Diablo*, de Julio Cortázar, Cláudia Paulino de Lanis Patrício traça uma comparação entre o processo de criação do conto *Las Babas del Diablo*, do argentino Julio Cortázar, e a arte de fotografar, na perspectiva do próprio escritor. Além de explorar os elementos fantásticos da narrativa, a pesquisadora demonstra a contribuição do autor para uma teoria do

conto no século XX. O olhar do contista sobre sua produção assemelha-se ao de um fotógrafo sobre seu objeto: enquanto o segundo lida com imagens no quadrante de uma lente, o primeiro manipula a linguagem para criar quadros ficcionais dentro dos contornos reduzidos do conto. Assim, cria-se uma teoria do conto que tem na interlocução entre diferentes artes o seu eixo estruturante.

Orlando Lopes, em *Literatura e Música: a gênese do gênero entre as musas (no Ocidente)*, recupera a discussão acerca das “relações interartes”, sobremaneira, Música e Poesia, considerando as implicações diferenciativas dos gêneros face à tradição ocidental, ao mesmo tempo que propõe a reabertura dos debates de uma “Genologia Geral”, de modo que a noção de gênero seja continuamente reavaliada e reinstrumentalizada.

Andressa Zoi Nathanailidis e Gabriel Cursino Madeira Casara, em *Diálogos Transculturais: Porosidade, Interpenetração e Hibridismo em Almeida Prado a partir de uma leitura crítica dos Três Mosaicos Sonoros para piano*, por sua vez, buscam compreender o hibridismo cultural presente na produção do compositor brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado. Os autores assumem como objeto de estudo a obra *Três Mosaicos Sonoros*, apoiando-se, sobremaneira, em conceitos propostos por Walter Benjamin e Néstor Garcia Canclini.

Edna da Silva Polese, no texto *Literatura e cinema: a permanência da produção sobre a ditadura cívico-militar do Brasil (1964-1985) e uma proposta de leitura de Ainda Estou Aqui (livro e filme) e O Congresso dos Desaparecidos*, lida com as relações entre literatura e cinema, alinhando os conceitos de vivência do luto, experiências traumáticas, escritas de si e memória coletiva, que surgem nas obras de Bernardo Kucinski e de Marcelo Rubens Paiva.

Já Fabiana Curto Feitosa, em *O Blog Como Expansão Narrativa Transmídia na Adaptação Cinematográfica de Ensaio Sobre a Cegueira*, investiga o blog de Fernando Meirelles como extensão narrativa transmídia na adaptação cinematográfica de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), romance de José Saramago, assumindo como base

teórico-metodológica a intermedialidade, pautada nas obras de autores como Henri Jenkins, Irina Rajewsky e Claus Cluver. No curso de sua investigação, Feitosa argumenta que a plataforma não apenas complementa o filme, mas contribui para a recepção crítica e acadêmica, funcionando como espaço mediador entre a literatura, o cinema e a internet.

Encerrando este compilado, Ignez Capovilla Alves apresenta o ensaio *A experiência cinematográfica de Stan Brakhage*. Nele, a autora investiga a importância do espaço expositivo para a completude da obra *Garden Of Earthly*, de Stan Brakhage. O trabalho dialoga com obras que utilizam como suporte conceitual a autorreferência e detém como eixo norteador conceitos propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Heloísa Costa e Renato Rodrigues da Silva.

Nesta obra, queremos, particularmente, recuperar e percorrer algumas trilhas que contribuam, por exemplo, para a discussão sobre as “relações interartes”, a consideração sobre a amplitude que se pode conceder aos estudos que buscam reconhecer pontos de diálogo entre as diversas áreas expressivas no amplo espectro das práticas culturais de interesse artístico.

A proposta do Núcleo de Estudos Letras Interartes & Mídias é dedicar-se às relações entre a Literatura e outras artes – a música, a pintura, o cinema, a fotografia e a escultura, entre outras tantas – e outras mídias. O que se vê em cada texto é um empenho intelectual para observar os diálogos entre as artes, e fazer análises com base não apenas em percepções subjetivas dos autores, mas em teorias da literatura que instrumentalizam o pesquisador.

Grace Alves da Paixão

Andressa Zoi Nathanaelidis

Gabriel Cursino Madeira Casara

# As narratividades intersemióticas de *Clara Crocodilo*

*Gabriel Caio Correa Borges<sup>1</sup>*

Um dos pontos mais intrigantes dos estudos dos aspectos regionais da música brasileira é a produção feita em São Paulo. Afinal, a situação singular que a capital paulista encontrou no contexto brasileiro leva a certas especulações sobre seu legado cultural. O motivo é que as contradições da modernização brasileira sempre estiveram intimamente ligadas às questões culturais. A exemplo do experimentado por cidades como Salvador e Rio de Janeiro<sup>2</sup>, foi um processo definido pelo poder estratégico do Estado de impor violentamente políticas de

---

1 Doutor em Letras – Ciências de Literatura pela UFRJ. Mestre em Letras pela Ufes. Bacharel em Jornalismo pela UVV. E-mail: gabrielcaiborges@gmail.com.

2 Roberto Moura (1995) recorda que as duas antigas capitais do Brasil se urbanizaram a partir da ocupação de espaços por uma população subalterna negra e o antagonismo do poder estatal que a reprimia por vias policiais e administrativas. Dos casos mais drásticos, foi o da reforma urbana do Rio de Janeiro, empreendida por Pereira Passos na primeira década do século XX, e que marginalizou os grupos subalternos e operários para os morros e periferias da cidade.

reorganização urbanística. Ações que reconfiguraram algumas grandes cidades, mas que acentuaram o abismo de classes sociais do país.

A cultura surge como possível resistência à desintegração comunitária enquanto os territórios subalternos eram postos abaixo. Práticas e fazeres culturais se formam, reformam e se organizam como tentativa do subalterno urbano de retomar o controle da sua experiência. Nesse ínterim, práticas como o samba carioca, os carnavais de blocos e mesmo novas religiosidades, como a Umbanda, apareceram. Formas de reinventar a modernidade de acordo com o excluído.

Entretanto, quando o assunto é a cidade de São Paulo, o processo de modernização tem certas diferenças comparado ao das outras cidades brasileiras, mesmo que ainda coerente com a divisão de classes herdadas do agrarismo. Primeiramente, é fundamental mencionar que a modernização paulistana foi tocada de forma descentralizada. Trata-se de um empreendimento de uma elite agrária que investia capital na industrialização regional, o que acarretou um crescimento urbano em curto período nas primeiras décadas do século XX.

Portanto, a modernização paulistana é tocada tendo em vista aspectos econômicos em vez de estéticos. Ainda assim, os investimentos culturais e artísticos estiveram integrados a esse programa. Como recorda Maria Izilda de Santos Matos (2007), a modernização paulista assistiu ao surgimento de espaços culturais como teatros, óperas, galerias e museus. A priori, um cenário elitista que privilegiava a arte relacionada à cultura de raízes clássicas e eurocêntricas.

Entretanto, essa elitização precoce do espaço cultural paulistano não significou o sufocamento das práticas subalternas. São Paulo – que já era anteriormente um espaço de sínteses culturais populares<sup>3</sup>

---

3 O trabalho antropológico de Ieda Marques de Britto (1986) levanta o passado da população afro-brasileira da cidade de São Paulo e atesta um forte componente de comunidades negras anteriores à modernização. Comenta especialmente sobre a presença católica entre escravos e ex-escravos no século XVIII, quando essa população levantou e se organizou em paróquias como a Irmandade

– recebe, com a modernização, um contingente plural de trabalhadores rurais que viviam nas redondezas. Afro-brasileiros, caboclos, caipiras, imigrantes e seus descendentes somaram um contingente esperançoso de encontrar um lugar na nova São Paulo industrial. Esse proletariado se depara no novo cenário urbano com uma realidade mais instável, marcada pela alteração constante do espaço e pela frequência de êxodos populacionais internos. Com dificuldades de estabelecer laços comunitários, as práticas culturais surgem como tentativas de reconstituição nesse sentido. O resultado foi a formação de uma cultura popular marcada pela bricolagem que reorganiza o rastro das tradições rurais com motivos inerentes ao espaço urbano. Exemplos desse tipo de recriação cultural em São Paulo foram os carnavais de samba de bumbo, as chamadas “modinhas paulistanas”<sup>4</sup>, a música dita caipira e mesmo a organização de bairros “étnicos”, como a Liberdade e o Bixiga.

Esse aspecto sintético do popular urbano revela o fato mais interessante do desenvolvimento cultural de São Paulo. Afinal, desvenda que é inerente a esse processo de modernização o surgimento de encontros subterrâneos entre práticas heterodoxas, por vezes até antagônicas. A crítica e ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2010) percebe nesse movimento aquilo que destaca o processo de modernização das metrópoles do terceiro-mundo, ou modernidade periférica, como prefere. Tomando como exemplo a Buenos Aires da década de 1920, Sarlo aponta que essas metrópoles à margem global se modernizam sob a originalidade de uma cultura de mescla.

---

de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

4 Uma das primeiras formas de manifestações populares da São Paulo moderna, as modinhas paulistanas corriam o risco de cair no ocaso se não fosse por uma pesquisa empreendida por Antônio Alcântara Machado (1935) que coletou e registrou várias amostras dessa prática. A priori, eram apropriações de melodias de canções de massas cujas líricas eram substituídas por outras de autoria anônima, geralmente de teor violento. Além do estudo de Machado, mais sobre as modinhas paulistanas em Moraes (1995) e Borges (2018).

A pressão das transformações urbanas também pode ser lida no elenco de respostas que essas questões suscitam. (...) A densidade semântica do período urde elementos contraditórios que não se unificam numa linha hegemônica. Na verdade, uma hipótese que tentarei demonstrar apresenta a cultura argentina como uma *cultura de mescla*, em que coexistem elementos defensivos e residuais com os programas renovadores; traços culturais da formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas (SARLO, 2010, p. 56-57).

Não é difícil aproximar a relação da mescla do contexto argentino para o brasileiro. São Paulo, em particular, não apenas apresenta esse aspecto como sugere uma renovação da política cultural a partir dele. Ora, o marco da Semana de 22 corresponde exatamente ao de uma elite econômica e intelectual que assume para si esse diferencial. Inclusive com o ideal antropofágico oswaldiano antecipando décadas do ensaio de Sarlo sobre a originalidade da mescla.

Se, por um lado, o legado modernista revela a vontade da elite erudita de buscar o popular, o movimento recíproco também é verdadeiro. Ou seja, o subalterno também se apropria do residual simbólico das elites para proceder com suas criações. Esse movimento que se aproveita da contradição social periférica é o que caracteriza o cenário cultural de uma cidade como São Paulo. Existindo concomitantemente como uma metrópole inegavelmente moderna, mas assentada por uma estrutura social arcaica, a síntese de heterogeneidades se torna inevitável.

Próximo é o argumento de José Miguel Wisnik (2004) sobre a peculiaridade do cenário cultural paulistano. Em palestra proferida para o Centro Cultural Banco do Brasil, e registrada como ensaio na Folha de São Paulo, Wisnik compreende que a capital paulista surge mais como um espaço de encontros do que de invenções. Isso conforme analisa como a metrópole lida com a musicalidade popular que, no Brasil, se converte em testemunho da inventividade do subalterno.

São Paulo é sobretudo uma metrópole do século 20 – não foi nicho de culturas orais e letradas plugadas no inconsciente colonial, como a Bahia desde o século 17, Minas desde o século 18, o Rio de Janeiro no século 19. Isso faz uma enorme diferença no modo como a música se entranha na vida popular, e no modo como se formaram e decantaram gêneros musicais. Com exceção da música caipira, guardada tradicionalmente na voz encorpada e reta de Inezita Barroso, em São Paulo não se criaram os gêneros. Aqui eles se encontram, se misturam, se desmancham, são processados e reprocessados, e tratados muitas vezes com aquela distância relativizante de que se investem as coisas quando são sabidamente de empréstimo (WINSNIK, 2004, p. 303).

Ademais, Wisnik adiciona ao seu argumento que o movimento sintético expõe o equilíbrio da cultura entre duas tendências: massificação e vanguarda. O motivo é que ambos foram pontos determinantes na vivência intelectual e cultural paulistana:

Porque a experiência paulista é intrinsecamente metropolitana: a tendência de São Paulo é a expressão de vanguarda e/ou de massa, do muito fino ou do muito grosso, mais que a expressão do gosto popular nacional (do qual a canção se tornou *médiun*). (...) Vanguarda e massa já eram linhas de força do movimento modernista, da utopia oswaldiana do biscoito fino para massas, da Pauliceia desvairada e Macunaíma de Mário de Andrade: simultaneidades metropolitanas, futuristas e primitivas, com ambição totalizante de interpretação do Brasil (WINSNIK, 2004, p. 305).

Da herança cosmopolita da Semana de 22 em diante, a Vanguarda Paulista surge como a expressão mais bem acabada desse espírito em tempos recentes. Tendo surgido à margem da domesticação das inovações pós-Bossa Nova pelo rótulo da Música Popular Brasileira, os compositores e intérpretes rotulados como Vanguarda atualizaram

a herança da canção crítica<sup>5</sup> do país. Ao mesmo tempo, anteciparam a cena alternativa paulistana, dita *underground*, que rendeu frutos como a revista *Chiclete com Banana*, a gravadora *Baratos Afins* e o emergente rap paulista.

Importante mencionar a relação com o *underground*. Afinal, alguns expoentes da Vanguarda Paulista trabalharam a partir de certo compromisso interlinguístico que a canção pode ter, síntese frequente nas experimentações do alternativo urbano. Nesse meio se destaca o nome de Arrigo Barnabé. Um dos principais compositores da Vanguarda Paulista – junto com Itamar Assumpção e Paulo Tatit –, Barnabé trabalha sua obra como uma diversidade de operações sintéticas. Músico de formação erudita, incorporou à linguagem do *pop* os motivos da harmonização dodecafônica. Não só isso, trouxe para as suas composições diversos aspectos de outras linguagens, como a radiofonia, o visual plástico e mesmo as histórias em quadrinhos.

O álbum de estreia de Barnabé, *Clara Crocodilo*, é uma das mais bem acabadas peças que realizam semelhante costura intermidiática. O estudo dessas relações será o foco desse ensaio. Observaremos a conjuntura de *Clara Crocodilo* como projeto que combina diversos tipos de linguagem. Desde o aspecto visual da sua capa até a polifonia de signos presentes nas canções. Assim, vamos perceber como esses elementos se casam para transmitir o conceito de um projeto que emerge da vivência urbana paulistana.

---

5 O conceito de Canção Crítica (2010) foi formulado pela antropóloga Santuza Cambraia Naves e diz respeito ao trabalho cancionista cujo refinamento correspondia exatamente a um compromisso experimentalista que a estética da musicalidade popular poderia ter. A Canção Crítica teria sido inaugurada com a Bossa Nova, continuada no cancionista popular-nacionalista e depois no tropicalismo.

## A identidade visual de *Clara Crocodilo*

Um dos aspectos que destaca o álbum *Clara Crocodilo* como projeto é o seu referencial em diversos signos oriundos da estética *pop*. Assim, a porta de entrada para uma abordagem intermediática desse disco corresponde necessariamente à sua identidade visual.

Para começo de conversa, é importante situar que, para a forma álbum, consagrada na cultura *pop*, a identidade visual das capas recebe tratamento privilegiado. Como bens de consumo, a arte de capa serve como um chamativo visual da proposta buscada pelo álbum. Isso convém que muitos dos seus aspectos musicais sejam antecipados esteticamente pela imagem da capa. Algo que inclusive foi aproveitado por artistas que buscaram certo refinamento artístico dentro do paradigma do *pop*. Assim, é comum que álbuns “clássicos” da música de massas também contem com capas marcantes e com ambições artísticas.

Pode-se afirmar que o destaque da arte de capa de *Clara Crocodilo* se alinha com essa conjuntura em que apelo mercadológico, identidade estética e refinamento artístico se encontram. Mas o contexto de realização dessa obra mais o argumento que a envolve evidenciam certa peculiaridade para sua composição visual.

Sobre a proposta visual do álbum de Arrigo Barnabé começamos por mencionar que sua produção a envolve diretamente na nascente cena *underground* paulistana. Quem possibilita essa relação é Luis Gê, o artista responsável pela ilustração de capa. Gê formou seu nome como figura presente nos círculos alternativos dos quadrinhos paulistanos. Teve sua obra em história em quadrinhos divulgada nas duas principais publicações *underground* dos anos 80, *Chiclete com Banana* e *Circo*, nesta servindo inclusive como editor. Hoje um quadrinista consagrado e premiado, a formação de Gê no subterrâneo cultural de São Paulo inclui uma prolífica parceria com Barnabé. Além da capa de *Clara Crocodilo*, Gê escreveu o quadrinho *Tubarões Voadores*, cujo segundo álbum de Barnabé serve como trilha sonora informal.

Também colaboraram ambos para o filme *Cidade Oculta*, dirigido por Chico Botelho, para o qual Barnabé compôs a trilha sonora (e atuou como protagonista) e Gê ilustrou o cartaz.

A capa que Gê preparou para *Clara Crocodilo* é certamente uma das peças visuais mais reconhecidas da Vanguarda Paulista. A imagem de um olho reptiliano centralizada na ilustração de forma ameaçadora não apenas apresentou a proposta conceitual do álbum. Virou também uma representação da ousadia e inventividade daquela geração.

Estudar essa associação possibilita um excelente exercício de análise semiótica. Isso, conforme a trajetória de interpretação da arte de *Clara Crocodilo*, é exemplar dos desdobramentos que um signo pode ter. Portanto, a semiótica peirceana surge como um meio apropriado de compreender essas relações.

Começa-se por analisar os aspectos de primeiridade sensível aludidos na capa. Como explica Coelho Netto sobre a relação de categorias de signos, “a primeiridade recobre o nível do sensível ou do qualitativo, e abrange o ícone, o qualissigno e o rema” (1980, p. 61). Em outras palavras, falar em primeiridade é considerar o que apreendemos imediatamente pela nossa percepção, de acordo com a filosofia dos signos de Charles Peirce. É, assim, a categoria que explica os fundamentos da estética das aparências.

Quanto aos elementos constitutivos da primeiridade, o ícone diz respeito à relação entre o signo e o seu objeto. Mais precisamente, um ícone sugere a semelhança imediata do signo com o objeto que representa. “Um signo pode ser icônico, isto é, representar o seu objeto através de sua similaridade, não importa qual seja o seu modo de ser (PEIRCE, 2017, p. 64). Se nos propusermos a pensar a capa de um disco como *Clara Crocodilo* em termos de iconicidade, vamos, portanto, perceber o tipo de correlação da imagem com o projeto do álbum.

Os detalhes ilustrativos da capa compõem algo como uma narrativa visual. Na frente, a visão é imediatamente atraída para o grande olho com a pupila em forma de fenda. Algo que é complementado

pelo contorno escamoso verde que denuncia a presença de um réptil. Mas o detalhe mais interessante é o alinhamento desses esquemas com o título, que também serve de contorno ao olho. *Clara Crocodilo* não apenas nomeia o álbum, como também apresenta quem é a personagem aparente. Além disso, a escrita do título é feita como um borrão vermelho pincelado, algo semelhante a uma tinta derrubada, ou sangue derramado. Esta última ideia se confirma com a arte da contracapa, complemento da capa, na qual vemos, ao fim de uma imensa boca de crocodilo, uma gota de sangue saindo de um dente afiado.

As relações de aparências da capa não se limitam ao aspecto narrativo, pois contêm muitas alusões importantes para a identidade do álbum como um todo. Esses aspectos estabelecem uma certa relação semântica que não apenas anuncia a proposta do disco, como desvela sua colcha de referências. A relação semântica surge de uma atribuição arbitrária de significados que deslocam o sentido icônico imediato. Elas deslocam os signos para o terreno do símbolo, passando da primeiridade para a terceiridade. Esta “refere-se à mente, ao pensamento, isto é, à razão: cobre o campo do símbolo, do legissigno e do argumento” (COELHO NETTO, 1980, p. 61). Peirce (2017) considera o símbolo como o signo genuíno, exatamente pela percepção de que todo interpretante envolve uma arbitrariedade. Ao mesmo tempo, o símbolo expõe a mobilidade semântica do arbitrário, ou que um significado pode ser encaixado em um signo específico. Pensar, então, nas simbologias implicadas na capa de *Clara Crocodilo* é pensar nelas como projeções semânticas. E, certamente, o tipo de simbologia referencial sugerida por essa arte é o da estética das histórias em quadrinhos. Isso porque, quando se considera o alinhamento da arte com o conteúdo musical, ela reforça a influência da estética da banda desenhada no projeto de Barnabé. Sobressaem-se as influências, de forma mais evidente, das histórias de super-heróis, e, de forma menos evidente, a dos quadrinhos de horror. Assim, a capa nos apresenta a *Clara Crocodilo* como uma personagem misteriosa, mas que sabemos

ser uma figura ameaçadora, maligna, à moda dos supervilões e anti-heróis próprios das narrativas para as massas.

Outra camada se revela da associação simbólica com a banda desenhada. Isso porque é imperativo percebermos a relação disso com o refinamento estético buscado no projeto. Em outras palavras, a estética à moda dos quadrinhos buscada na capa – e no álbum em geral – é manipulada com fins de uma apresentação artística cuja intenção é erudita e crítica. Esse aspecto aproxima a ideia por trás da arte de capa do movimento da *pop Art*. Essa corrente, cujos principais expoentes foram Andy Warhol e Roy Lichtenstein, se apropriava de ícones da cultura *pop* através da montagem e as ressignificava em um contexto de valor artístico museológico. A ilustração de Gê reflete algo da influência de Lichtenstein, cuja arte consistia na reprodução de quadros de banda desenhada de forma estilizada com recursos plásticos. Mais importante, tanto para Lichtenstein quanto para Gê e Barnabé, sobressai a intenção de trazer a cultura de massas – metamorfoseada em cultura *pop* – para o centro do debate estético.

Esses vínculos entre o popular e o artístico, entre o massivo e o erudito, foram, aliás, uma das preocupações constantes dos artistas associados à Vanguarda Paulista. E se pode fechar essa análise da ilustração de capa feita por Gê pensando como ela se associa à identidade do próprio movimento. Afinal, se ela tem algo de cartunesco, a contracapa transmite algo de teatral, pois podemos interpretar facilmente que a boca de crocodilo sugere um aspecto de cenografia por trás. Essa sugestão acaba por invocar a memória do Teatro Lira Paulistana, centro das atividades do grupo da Vanguarda Paulista, e que Arrigo Barnabé também orbitou.

## **A saga de Durango e Clara Crocodilo**

Comentamos os aspectos de primeiridade e secundidade, da iconicidade e das simbologias, inerentes a uma interpretação semiótica da

capa de *Clara Crocodilo*. Deixamos o caráter indicial, correspondente à secundidade ou “ao nível de da experiência, da coisa, do evento” (COELHO NETTO, 1980, p. 61), por último pelo tipo de relação que esse fator arranja. Enfim, os aspectos icônicos e simbólicos, ambos revelam um valor de índice ou da qualidade do signo de indicar uma outra relação de signos. Quando consideramos assim as premissas sensoriais apresentadas na arte de Gê, elas indicam a existência do projeto *Clara Crocodilo* como álbum musical. O tipo de experiência que esse disco proporciona como conjunto de canções é a referência a uma perspectiva urbana bem específica. *Clara Crocodilo* é um disco sobre São Paulo. Mais especificamente, sobre as expectativas da cidade na transição para uma nova década, os anos 80. São canções que percorrem a cidade expondo os resquícios de uma ditadura militar decadente no inconsciente coletivo. Uma sensação espectral em que os sentimentos de vigilantismo, moralismo e repressão permanecem assombrando a cotidianidade e as relações sociais. Mas, também, apontando para o futuro dessa nova década, que se por um lado sepultou a ditadura, por outro inaugurou, no cenário global, a hegemonia do neoliberalismo, da virtualização e da hipermodernidade. Em comum, o passado e o porvir dos anos 80 apontam como motivo de formação de sujeitos na paranoia, um tema maior em *Clara Crocodilo*.

Vivência urbana, opressão e paranoia são recorrentes no álbum e aludidos na imagem de capa. Mas é discutível assumir que *Clara Crocodilo* faz parte dos chamados discos conceituais, marcados pela fidelidade a uma intenção temática ou narrativa. Canções como *Sabor do Veneno* e *Infortúnio* indicam uma disposição de Barnabé para abordar outros assuntos além daqueles que dominam o projeto. Aliás, o álbum também não é unificado por uma sequência narrativa à moda de uma ópera. Mas a história indicada na arte de capa está presente nas duas canções que encerram o álbum: *Office Boy* e a titular *Clara Crocodilo*. Essa sequência de canções será analisada nesta parte.

Mais uma vez utilizaremos como instrumento epistemológico a semiótica. Agora, para o tratamento das canções, a narratologia

greimasiana será adicionada, ou seja, o esquema de *sequência narrativa canônica* de Greimas (*apud* VOLLI, 2015) como interpretação da mensagem transmitida na passagem das canções. Essa sequência é entendida como um contrato universal de toda composição narrativa tradicional.

Porém, é necessário explicar o conceito de *actante* para colocar a sequência no seu devido contexto. O actante é proposto para “substituir o termo e conceito de personagem” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 687). É um conceito que joga luz sobre as implicações semânticas estruturais do processo narrativo, denunciando seu movimento como vinculado a uma sucessão de ações premeditadas. Em suma, os actantes “são estruturas formais abstratas, hipóteses teóricas, que jamais podem aparecer como tais nos textos efetivos, e que em absoluto devem ser confundidos com personagens ‘verdadeiros’, nos quais, por assim dizer, se encarnam” (VOLLI, 2015, p. 119). A necessidade de afirmar esse caráter estrutural serve para “expor um repertório de ações que pertencem a cada narrativa, e sobretudo uma tipologia de sujeitos que as realizam” (VOLLI, 2015, p. 118- 119). Na narrativa, os actantes se dispõem sobre um modelo actancial que prepara as funções exercidas (AGUIAR E SILVA, 1991). Canonicamente, os actantes se apresentam primeiro entre um sujeito que fica entre um destinatador e um destinatário, devendo encaminhar um objeto de um para o outro. Em paralelo, a missão do actante-sujeito é influenciada por outros dois – ou mais – actantes: o adjuvante, que auxilia o sujeito, e o opositor, que tenciona contra o sujeito.

A sequência narrativa canônica se torna possível a partir da ciência dos actantes e suas atribuições. Afinal, se cada actante cumpre um papel estrutural, a narrativa surge como um esquema virtual de apontar as possibilidades dessas ações em movimento. Da miríade de possibilidades do tipo de agenciamento narrativo dos actantes é identificada uma determinada ordem de sequência que está por trás de todo argumento das histórias:

1. Contrato: referente a um *mandar fazer* que é atribuído ao actante-sujeito. Corresponde ao momento em que o sujeito firma um pacto com o destinador para cumprir um determinado objetivo. É o ponto de partida da história.

2. Competência: diz respeito ao *ser do fazer*. Ou o momento em que o sujeito aprende determinadas habilidades para cumprir com os objetivos do acordo contraído com o destinatário. O aprendizado da competência é algo necessário para o prosseguimento narrativo.

3. Performance: momento do *fazer ser* do sujeito. Corresponde ao clímax da narrativa em que o sujeito-protagonista põe em prática as habilidades aprendidas para cumprir o objetivo. Em geral, o momento de performance está vinculado a algum nível de confronto ou superação de obstáculo.

4. Sanção: encerramento da narrativa como o *ser de ser* do sujeito. O sujeito cumpre com o contrato e chega ao seu destinatário. É o momento em que o sujeito cumpre a sua razão de ser no argumento narrativo, concluindo-o.

Evidentemente, o fator canônico que segue essa estrutura não significa que ela seja absoluta ou invariável sobre a escrita narrativa. De fato, há críticas de que o pendor epistemológico de Greimas teria encerrado o actante em uma esquematização ortodoxa, incapaz de reconhecer nuances (AGUIAR E SILVA, 1991). Por outro lado, pode-se argumentar que o esquema greimaziano foi feito tendo em mente a narrativa tradicional, desconsiderando histórias subjetivistas ou experimentalistas. Ainda assim, a influência desse tipo de esquema opera de forma universal pela tradição narrativa para sustentar seu entendimento canônico, mesmo que seja para subvertê-la.

As canções *Office Boy* e *Clara Crocodilo* podem ser interpretadas como uma narrativa única dividida em duas partes. Como veremos, a história apresentada serve concomitantemente como afirmação, subversão e mesmo paródia do esquema greimaziano.

Desde já, nós afirmamos que *Office Boy* representa um momento de contração de contrato. Mas, antes de chegar a esse momento

definidor, a canção tem necessidade de introduzir seu actante-sujeito e a desenvolvê-lo como tal. Somos, assim, apresentados pelo narrador a Durango, o titular *Office Boy*, definido como alguém que “trabalhava que nem um desgraçado a semana inteira” (ARRIGO BARNABÉ, 1980). Mas essa condição é posta em contraste com o espaço temporal que é sugerido na sequência, um sábado, que ele passa “sem nenhum tostão” (ARRIGO BARNABÉ, 1980) a despeito do seu esforço semanal. A canção acompanha a angústia existencial do pobre e sozinho Durango, algo temperado com forte frustração sexual:

Sem nem um tostão  
Pensava naquela vedete morena  
Que tirava a roupa no “Áurea Strip Show”  
Pensava naquela dançando coquete,  
Discotèque (BARNABÉ, 1980).

O canto falado de Barnabé, à moda do chamado *spoken world*, vai assim penetrando no universo psicológico de Durango. Chega então em um ponto de tensão que vai empurrar o personagem para arrumar o devido vínculo de contrato. Alienado tanto economicamente quanto sexualmente, liga a televisão em busca de conforto, mas é arrebetado por certa ironia do destino.

Ele estava duro e resolveu ligar a TV, a TV,  
A TV, a TV  
Ele viu uma chacrete linda  
Mascando chiclete, olhando pra ele,  
Sorrindo, sorrindo  
Primeiro erro: ligar a TV  
Segundo erro: prestar atenção na imagem  
Que estava sendo transmitida.  
Não podia ser! Aquela era Perpétua, sua  
Antiga namoradinha.

Mas ela era apenas... ela era apenas...  
Ela era caixa num supermercado  
Todo dia ela só, só apertava os botões  
E aquelas máquinas cantavam  
Mas agora ela é uma estrela famosa  
(ARRIGO BARNABÉ, 1980).

Imediatamente, o narrador intervém na narrativa para abordar Durango e impõe que “se você quiser vê-la novamente, você precisa arranjar muito dinheiro, Durango” (ARRIGO BARNABÉ, 1980). A partir daqui, Durango passa também a exercer o papel de narratário com quem o narrador se comunica. E assim é armado o caminho semiótico para levá-lo ao contrato da história com o destinatário que assume a forma de um anúncio de jornal. “Como era mesmo aquele anúncio no Jornal? Procura-se rapaz para testar novo produto. Paga-se bem” (ARRIGO BARNABÉ, 1980).

No esquema narrativo, temos então um sujeito-protagonista, Durango, que contrai um contrato com um destinador, o anúncio de jornal. Na consagração do contrato, o sujeito recebe o objeto das mãos de “uma enfermeira bonita, gostosa” correspondente a “uma injeção especial, você vai flutuar” (ARRIGO BARNABÉ, 1980). Do momento do contrato se leva imediatamente ao do aprendizado que encerra a canção, aqui bem exposta a ser do fazer, conforme marca a transformação de Durango na referida *Clara Crocodilo*.

E ele flutuou. Sim... flutuou para longe dali, envolvido numa sensação deliciosa. Mas o que ele não sabia, é que estava sendo transformado em um terrível monstro mutante, meio homem, meio réptil, vítima de um poderoso laboratório multinacional que não hesitou em arruinar sua vida para conseguir seus maléficos intentos. Os cientistas haviam calculado tudo, mas o que eles não sabiam, era que aquele ser disforme conservava parte da sua consciência. E logo todo seu poder se transformou em fúria

e violência sobre-humana. Os cientistas seriam os primeiros a conhecer sua ira. Depois toda a cidade estremecia ao ouvir falar em *Clara Crocodilo* (ARRIGO BARNABÉ, 1980).

Encerra-se assim *Office Boy*, preparando a narrativa para seguir em *Clara Crocodilo*. Mas é importante perceber que as dinâmicas arranjadas já desvelaram parte das simbologias apresentadas antes na arte de capa. Não apenas temos enfim a apresentação da personagem-título, mas sua contextualização em um cenário *pop* pós-moderno. O drama de Durango é identificável com o de milhares de proletários urbanos atomizados e reificados em meio ao capitalismo industrial. Mas a caricatura de ficção científica ao fim da canção entrega o tom que o narrador de Barnabé quer parodiar. O apelo a estereótipos (“enfermeira bonita, gostosa”, “grande laboratório”, “cientistas malvados”) marca essa fase cujo maniqueísmo é referência aos melodramas fantásticos das histórias em quadrinhos, dramas radiofônicos e novelas *Pulp*. A partir da metamorfose de Durango em *Clara Crocodilo*, o argumento fica preso em uma teia semiótica da estética *pop*.

O tipo de problemática que passa a ser aludida aqui é correspondente à que Umberto Eco (1979) localiza nas mitopoéticas contemporâneas. Se propondo a conciliar a projeção coletivista do heroísmo épico com o individualismo romanesco, os personagens dessas mitopoéticas se revelam como arquétipos que conciliam ontologias *a priori* opostas.

Ora, tal mitopoética tem cunho de universalidade porque de fato é comum a toda uma sociedade; e tem as características de criação de nível baixo. Mas, ao mesmo tempo, é proposta pelo nível alto, porque um automóvel se torna símbolo de *status* não só por tendência mitificante, que parte inconscientemente das massas, mas porque a sensibilidade dessas massas é instruída, dirigida e provocada pela ação de uma sociedade industrial baseada na produção e no consumo obrigatório e acelerado (ECO, 1979, p. 243).

Histórias em quadrinhos, cinema e música de massas, instrumentos que criam simbolismos novos em escala industrial. E como é essa produção que produz as narrativas modernas, o resultado é uma crise na tradição narratológica como um todo. Afinal, como a mitopoética foi industrializada, as simbologias míticas passam a existir em um ciclo de consumo constante. O resultado é que as narrativas que se perpetuam pela experiência oral são trocadas pela fabricação constante de histórias novas sobre os ícones da cultura de massas. Temos, assim, mitos que se tornam marcas, slogans, e que condicionam narrativas como produtos de consumo. Ora, a transformação da narrativa em mercadoria imediata ataca exatamente seu cerne estrutural, que é a percepção temporal. O princípio da narrativa é atribuir significado à temporalidade humana concomitantemente a se organizar como um andamento temporal (RICOEUR, 2010). Quando as narrativas precisam surgir constantemente para renovar o prazo de validade dos arquétipos, o resultado é que a condução temporal de começo, meio e fim é erodida. “No Superman entra em crise, portanto, uma concepção de tempo: e isso não acontece no âmbito do tempo *sobre o qual se narra*, mas do tempo *no qual se narra*” (ECO, 1979, p. 256-257).

Chegando em *Clara Crocodilo*, pode-se afirmar que a continuação narrativa aqui surge como paródia dessa crise. Se se pensa nessa música como continuação de *Office Boy*, entendemos que o percurso do contrato e do aprendizado já foi cumprido. A deixa é que *Clara Crocodilo* prossiga com a performance e a sanção, enfim. Mas a canção é só performance, no que convém ao próprio estatuto da estética musical como tanto. Algo que, no fim, engole a possibilidade de sanção.

E é esse teor performático que leva a canção a confirmar o experimento intermediático antecipado pela arte de capa. Logo na introdução, somos apresentados a algo como uma espécie de montagem sonora. Os primeiros sons são umas estranhas borbulhas eletrônicas que, na verdade, se tratam de citação do *Canto dos Adolescentes*, do compositor vanguardista alemão Karlheinz Stockhausen.

Imediatamente, a eletrônica cede a um discurso enérgico pontuado por uma linha de baixo.

São Paulo, 31 de dezembro de 1999. Falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no aconchego de seu lar, rodeado de seus familiares, desafortunadamente colocou este disco na vitrola, você que agora aguarda ansiosamente o espoucar da champanha e o retinir das taças, você, inimigo mortal da angústia e do desespero, esteja preparado... o pesadelo começou. Sim, eu sei, você vai dizer que é sua imaginação, que você andou lendo muito gibi ultimamente, mas então por que suas mãos tremeram, tremeram, tremeram tanto, quando você acendeu aquele cigarro... e por que você ficou tão pálido de repente? Será tudo isso fruto da sua imaginação? Não, meu amigo, vá ao banheiro agora, antes que seja tarde demais, porque neste disco que você comprou num sebo esteve aprisionado por mais de 20 anos o perigoso marginal, o delinquente, o facinora, o inimigo público número 1, *Clara Crocodilo*... (BARNABÉ, 1980).

Um ouvido treinado pode perceber que a narração de Barnabé nesse momento é uma alusão aos programas de jornalismo policial. Mais especificamente o de Gil Gomes, repórter conhecido pelas narrações de crimes a partir de um timbre grave e enfático na voz. Assim, *Clara Crocodilo* nos é apresentada como uma figura criminosa, “marginal”, como os fora-da-lei expostos em programas desse feitio. Ao mesmo tempo, é revelada toda a dimensão mágica que está por trás do contexto da personagem. O narrador comenta uma possível alucinação causada por certo excesso de leitura de gibis, mas ultrapassa para o realismo fantástico conforme assinala a verdade sobre o surgimento de *Clara Crocodilo*, liberada do disco como um gênio da lâmpada. Importante golpe metalinguístico que erode a quarta parede.

A narrativa, assim, penetra no próprio mundo do leitor. Emissor e narrador, ouvinte e narratário passam a se confundir a partir

de então. Algo que vai permear a lírica e, conseqüentemente, a própria exposição performática intentada. Um teor metalinguístico que continua o paralelo com o jornalismo criminal.

Quem cala consente, eu não calo  
Não vou morrer nas mãos de um tira  
Quem cala, consente, eu desacato  
Não vou morrer nas mãos de um rato  
Não vou ficar mais neste inferno  
Nem vou parar num cemitério  
Metralhadora não me atinge  
Não vou ficar mais neste ringue  
(ARRIGO BARNABÉ, 1980).

O episódio é de conflito aberto de *Clara Crocodilo* com as forças opositoras. Antagonistas que surgem em certas multiplicidades: a polícia (“tiras”), a morte (“cemitério”) e até delatores (“rato”). Este último elemento surge como outro motivo de rompimento da fronteira entre o narrativo e o real, pois *Clara Crocodilo* exige a cumplicidade do ouvinte. Enquanto isso, a personagem exhibe seus feitos adquiridos com a mutação transformada. Até então a letra apresentou alguém que à primeira vista seria identificado com os supervilões dos quadrinhos; criaturas mutantes que desestabilizam a sociedade. Mas o *status* de personagem-protagonista de *Clara Crocodilo* a aproxima dos anti-heróis, actantes de primeiro plano, mas que encarnam valores marginais, inferiorizados e até desprezíveis para o senso comum. Embora encarne esses valores indesejáveis, o anti-herói muitas vezes é sedutor exatamente por expor desejos recalcados pelo público, servindo como um sujeito catártico próprio à modernidade<sup>6</sup>.

---

6 Ao comentar sobre o surgimento do romance, Aguiar e Silva (1991) aponta que sua estrutura narrativa, propícia ao individualismo burguês, faz com que o anti-herói se sobressaia sobre o herói no lugar de protagonista. O motivo é

A consciência desse apelo é tornada evidente no verso seguinte da canção. Conforme *Clara Crocodilo* encarna o eu-lírico, ela passa a fustigar constantemente o ouvinte. Agora não sugere mais cumplidade, mas um antagonismo com o ouvinte. Antagonismo ambíguo, todavia.

Ei você que está me ouvindo, você acha  
Que vai conseguir me agarrar? Pois então,  
Tome...  
Já vi que você é perseverante. Vamos ver  
Se você segura esta...  
Meninas, você acha que eles querem  
Mais?  
Querem sim!  
Você, que então é tão espertinho, vamos  
Ver se você vai conseguir me seguir neste  
Labirinto (ARRIGO BARNABÉ, 1980).

Essa passagem marca uma relação conflituosa com o ouvinte do qual, inclusive, a música toma parte. O instrumental, que até então sustentava a melodia dodecafônica típica de Barnabé, agora vira uma arma de ataque de Clara. É como se o superpoder da personagem fosse a própria música e intencionalmente atacasse o ouvinte com a estranheza dodecafônica.

Interessante que a narrativa até aqui apresentou dois momentos possíveis de relação do ouvinte com *Clara Crocodilo*: coadjuvante e antagonista, tese e antítese. O próximo verso, enfim, chega a um termo sintético, expondo uma relação dialética entre o ouvinte e a personagem.

---

que a ausência de qualidades e valores que caracterizam esse arquétipo o tornam mais propício como representante da vida desencantada da modernidade.

*Clara Crocodilo* fugiu  
*Clara Crocodilo* escapuliu  
Vê se tem vergonha na cara  
E ajuda Clara, seu canalha  
Olha o holofote no olho,  
Sorte, você não passa de um repolho  
(ARRIGO BARNABÉ, 1980).

O triunfo de *Clara Crocodilo* é a exposição do patético do ouvinte. Este deixa de ser possível inimigo ou aliado, vira apenas uma criatura impotente, incapaz de fazer qualquer coisa. Contraste com a própria *Clara Crocodilo* que, deixando a insignificância de Durango para trás, agora existe como soberana da própria vida. A mutação surge como liberdade e ela se vê desvinculada de qualquer forma de reificação, inclusive a da própria narrativa tomada como mercadoria fonográfica.

Mas não é o desfecho ainda. A sanção narrativa só pode ser dada como reiteração do aspecto subversivo da personagem em relação ao pacto sêmico. O narrador toma novamente a voz ao fim da canção e proclama a liberdade de *Clara Crocodilo* como uma ameaça constante ao leitor:

Onde andar<sup>á</sup> *Clara Crocodilo*? Onde andar<sup>á</sup>? Ser<sup>á</sup> que ela est<sup>á</sup> roubando algum supermercado? Ser<sup>á</sup> que ela est<sup>á</sup> assaltando algum banco? Ser<sup>á</sup> que ela est<sup>á</sup> atrás da porta do seu quarto, aguardando o momento oportuno para assassiná-la com os seus entes queridos? Ou ser<sup>á</sup> que ela est<sup>á</sup> adormecida em sua mente esperando a ocasião propícia para despertar e descer até seu coração... ouvinte meu, meu irmão? (ARRIGO BARNABÉ, 1980).

A chave para entender todo o complexo da canção est<sup>á</sup> nesse desfecho. Assim como as mitopoéticas dos super-heróis e supervilões, o anti-heroísmo de *Clara Crocodilo* só tem um mito de origem, sem fim definido. Mas, diferente da indústria de narrativas do *pop*, o final

de *Clara Crocodilo* não é atualizado, mas fica em aberto para a imaginação do leitor. Um convite que também é uma ameaça, conforme *Clara Crocodilo* se completa como símbolo perturbador para toda a alienação de sentidos e pensamentos. Cotidiano exposto como farsa à moda da crítica à sociedade do espetáculo de Guy Debord (1997).

Enfim, *Clara Crocodilo* apela para as simbologias do *pop* como meio de questionar a obsolescência do próprio cânone narrativo, mas nunca foge dele e confirma, ao final, a potência da experiência de narração quando libertada de qualquer vínculo reificante. Narrativa novamente capaz de conferir experiência de sentido, algo que já surge como o questionamento da vivência alienante.

## Coda

*Clara Crocodilo* marca a estreia de Arrigo Barnabé e apresenta a visão de um artista que mobiliza diferentes instâncias semióticas com fins de um sentido crítico. Um projeto que surge assim como um exemplar das experimentações da cena *underground* oitentista de São Paulo, cuja faceta musical se manifestou na conhecida Vanguarda Paulista. Porém, uma das marcas dessa cena foi exatamente a mescla entre linguagens artísticas, diluindo as fronteiras entre elas.

A excepcionalidade de *Clara Crocodilo* surge exatamente por direcionar essa fortuna semântica na realização de uma mitopoética narratológica. A personagem *Clara Crocodilo*, núcleo do álbum, surge concomitantemente como homenagem e crítica da cultura *pop*. Monstro da vida urbana do subdesenvolvimento, sua (não)existência parodia as cosmologias super-heroicas importadas do primeiro mundo para expor a modernização paulista como fraude. No entanto, ao mesmo tempo, assinala que somente em uma metrópole como São Paulo a síntese interlinguística e intermediática de *Clara Crocodilo* pode fazer sentido.

## Referências

- BARNABÉ, A. **Clara Crocodilo**. [S. l.]: Independente, 1980. 1 LP.
- BORGES, G. C. C. Antônio de Alcantara Machado e as modinhas paulistanas: sobre as raízes da narrativa popular na cidade de São Paulo. **Palimpsesto**, [s. l.], v. 17, p. 555-573, 2018.
- BRITTO, I. M. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural**. 1986. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: E. S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MACHADO, A. de A. Lira Paulistana. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 17, 1935.
- MATOS, M. I. de S. **A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru: EDUSC, 2007.
- MORAES, J. G. V. de. **Sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NAVES, S. C. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Organização: F. Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução: J. T. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução: M. V. M. de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SARLO, B. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução: J. P. Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1991.

VOLLI, H. **Manual de semiótica**. 3. ed. Tradução: S. D. C. Reis. São Paulo: Loyola, 2015.

WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

# Passantes em poesias e canções: intertextualidades de Charles Baudelaire a James Blunt

*Grace Alves da Paixão*<sup>7</sup>

*Tout a été dit avant nous, nous n'avons qu'à dire les mêmes choses dans une forme plus belle si c'est possible (Flaubert).*

Enquanto escola literária, com programa mais ou menos definido, o Romantismo vigorou no Ocidente durante uma parte do século XIX, firmando bases para as correntes finisseculares e modernas. Ao contrário das estéticas classicizantes, suas forças motrizes foram, *grosso modo*, subjetividades, liberdades, individualidades, complexidades, antagonismos e paradoxos. Tais princípios estavam em consonância com toda uma mentalidade surgida a partir da segunda metade do século XVIII. Nas palavras de Williams (1969, p. 59), “[o] romantismo é um movimento geral europeu, sendo possível relacionar suas novas ideias, na medida em que surgiram, inteiramente com o sistema

---

7 Doutora em Letras. [paixao.grace@gmail.com](mailto:paixao.grace@gmail.com).

mais amplo de ideias, que caracterizava o pensamento europeu como um todo [...]”.

Assim, quando visto de modo mais amplo, isto é, como uma força de pensamento e uma vertente da mentalidade, o Romantismo não se limita a um tempo específico e permanece vivo depois do século XIX, revelando mundividências subjetivas, expressões estéticas e apreensões do momento (Candido, 1988). Em 1988, ao discorrer sobre esse romantismo que se estendia no tempo e se propagava no espaço, Antonio Candido projetava:

[...] E eu tenho a impressão de que, no século XXI, se ainda houver professores e compêndios, os jovens vão ler: romantismo, período que começa com a Revolução Industrial e acaba com a Revolução Atômica. Isto é, da segunda metade do século XVIII ao fim do século XX. Isso pode acontecer, mas não vou tão longe (CANDIDO, 1988, p. [s.n.]).

Mais de 20 anos depois de Candido ter proferido tais palavras, estávamos no deslanchar do século XXI, e James Blunt lançava a canção *You're Beautiful* (2004). Ao olharmos para a composição, bem como para o seu sucesso midiático, somos instigados a pensar em que medida a sociedade do século XXI está imersa no romantismo e participa do mesmo fluxo de pensamento e apreensão da realidade do século XIX. Na obra, há anseios, perspectivas e formas de expressar o encontro do sujeito com o mundo, que remetem às produções românticas anteriores ao século XX, em especial ao texto do poema *A uma Passante*, um dos poemas mais comentados do poeta francês Charles Baudelaire.

A comparação entre o poema *A uma Passante* (BAUDELAIRE, 1862a) e a canção *You're Beautiful* (BLUNT, 2004) permite observar que, até os dias atuais, há traços românticos nas produções artísticas. Por isso, queremos identificar similaridades que unem o poeta francês do século XIX ao compositor britânico nascido no final do

século XX em um mesmo *zeitgeist*, que se expressa melancolicamente diante de uma realidade em que o amor parece impossível. Da mesma forma, queremos apontar diferenças e problematizar algumas noções teóricas.

Parte da fortuna crítica de Baudelaire (1821-1867) – como por exemplo as análises de Benjamin (1975) e Friedrich (1978) – ressalta seu caráter moderno e demonstra em que medida o poeta afastou-se do primeiro romantismo francês, sendo Hugo e Musset os principais contrapontos. Por isso, vale ressaltar a perspectiva de que o romantismo presente em sua obra está no ponto de inflexão entre o Romantismo (precisamente enquanto corrente literária) e as vagas finisseculares; ele inaugura a poesia moderna, sem deixar de ser romântico.

Baudelaire, assim como a maioria de seus contemporâneos (excepcionalmente uma minoria daqueles que procuravam, em meio à efervescência política e cultural do século XIX, restabelecer os padrões clássicos do Antigo Regime), opõe-se ao domínio do padrão estético clássico greco-romano enquanto forma de pensamento e forma de expressão. Nessa chave de leitura, o livro *As Flores do Mal* deve ser lido em consonância com o espírito de sua época:

A partir do século XIX, a consolidação do Romantismo faz ruir a preceptística consagrada pelo Classicismo moderno (de fins do século XV ao século XVIII). Na sua prática literária, os escritores românticos não acatam os princípios estabelecidos pelos tratadistas clássicos, partindo da premissa de que a obra literária é criação singular de um indivíduo dotado de genialidade, razão por que não podemos conformá-la a um receituário [...] (SOUZA, 1995, p. 14).

A obra de Baudelaire não se encaixa em receituários, dialoga com o passado literário e com o seu presente imediato, projeta-se no futuro: por isso, vale a comparação entre *A uma Passante* e *You're*

*Beautiful*. Separadas temporal e espacialmente, elas fazem-nos perscrutar experiências e sentimentos vivenciados no contexto da metrópole e indagar sobre a natureza da poesia lírica. Nesse caso, parece-nos que a expressão de uma emoção particular (a experiência de um sujeito do século XIX) tem um alcance mais amplo e acaba por corresponder a vivências de outros homens, de outras épocas e lugares.

Salientamos que, nesta análise, nossa preocupação não está voltada para a identificação de fontes e influências na canção de James Blunt, mas, nos termos de Carvalhal (2003, p. 40):

“[...] se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados. Há que levar em conta, então, as confluências ou o que se poderia chamar de tendências dominantes na sensibilidade ou gosto de uma época [...]”.

São as ressonâncias da obra de Baudelaire que nos interessam, pois elas revelam permanências e rupturas no gosto e na sensibilidade artística na atualidade.

A comparação entre as peças, é preciso alertar, dá-se no nível da expressão verbal, ou seja, não há pretensão de abordar a canção de James Blunt no seu aspecto musical em termos de composição melódica. A ideia não é propor uma comparação intermediária, no sentido de apreender os aspectos musicais da transposição de um poema para uma canção, mas situar-se no campo das palavras: deter-se na letra da canção em comparação ao enredo do poema de Baudelaire. Com isso, pretende-se apontar aspectos da permanência romântica na pós-modernidade, a partir de um olhar sobre a passante de James Blunt, herdeira de uma tradição literária de base romântica e contornos pós-modernos.

Propõe-se, assim, um trabalho situado no campo da Literatura Comparada, em um viés comparatista de amplo espectro, conforme proposto por Remak:

Literatura Comparada é o estudo da literatura além dos limites de um determinado país, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento e fé como as artes [...] Em síntese, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1971, p. 1).

Nesse sentido, propomos a comparação entre um poema e uma canção. Ainda que não seja realizada uma análise dos aspectos musicais, acreditamos que o trabalho apresente uma ampliação das linhas mais tradicionais dos estudos comparatistas, ao romper com a fronteira entre o literário e o midiático. Para tanto, será importante lançar mão do conceito de intertextualidade, que permite agrupar, nos termos de Samoyault (2008, p. 9), “[...] várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca”.

Da mesma forma, será importante lembrar a perspectiva de Roland Barthes (1972) sobre o estudo do texto literário, que longe de procurar uma explicação no sentido de estabelecer um sentido último e verdadeiro sobre as obras, quer entrar no jogo do significante e ir dentro da escritura para encontrar o “plural” do texto. E, com isso, nos estimula a entrecruzar forma e conteúdo, no sentido de observar as estruturas formais, sem, no entanto, perder de vista o sentido do texto, seja temático, simbólico ou ideológico. Para corroborar com a análise, traremos à baila outros poemas e canções

Para tanto, será importante trazer à memória as seguintes peças poéticas:

1. *A débil* (VERDE, 1876/1987);
2. *A uma transeunte* (PERNETA, 1888/1945);
3. *A uma desconhecida* (PERNETA, 1934/1945);
4. *Carícia* (COUTO, 1926/1960);
5. *A mulher que passa* (MORAES, 1938);
6. *Pela rua* (GULLAR, 1975);
7. *A uma Passante pós-baudelairiana* (AZEVEDO, 1991);

8. *Nova passante* (AZEVEDO, 2001);
9. *De novo nada e Evidências pedestres* (FERRAZ, 2007);
10. *As janelas* (DIAS, 2010).

Do mesmo modo, será importante vislumbrar canções como:

1. *Les passantes* (POL, 1918; BRASSENS, 1972);
2. *A mulher que passa* (MORAES, 1938);
3. *Garota de Ipanema* (MORAES; Jobim, 1962);
4. *Pelas ruas que andei* (VALENÇA, 1982);
5. *Esquadros* (CALCANHOTTO, 1992);
6. *A passante* (NESTROVSKI; NESTROVSKI, 2020).

Não se trata de aprofundar a leitura de uma soma maior de obras, além do que propomos inicialmente, mas tão somente de nos debruçar sobre a intertextualidade enquanto elemento crucial na expressão do literário e no diálogo frutífero entre as diferentes artes e mídias. Para uma análise detida de cada uma dessas obras, seria necessário um esforço maior, que extrapolaria os limites do recorte proposto neste trabalho. Ao evocar tais produções, temos o objetivo de demonstrar a retomada de uma mesma temática, no intuito de dar a ver aspectos do processo de recepção e recriação do poema baudelairiano e, por extensão, de uma permanência romântica.

Desta feita, além dessa pequena introdução e de uma ainda mais breve conclusão, o presente trabalho estará dividido em quatro partes, a saber: “A passante de Baudelaire e outras passantes poéticas”; “A passante de James Blunt e outras passantes cantadas”; “As passantes de Baudelaire e de Blunt, lado a lado”; e “Algumas considerações sobre as passantes”. A ideia é propor uma leitura de *A une passante*, de Charles Baudelaire, e demonstrar que há releituras da obra no campo da poesia; depois apresentar *You're Beautiful*, de James Blunt, e demonstrar que a obra é herdeira de uma série de outras canções que retomam o tema baudelairiano; em seguida, comparar semelhanças e diferenças entre as composições; e, por fim, tecer algumas considerações sobre esse apinhado de textos.

## A passante de Baudelaire e outras passantes poéticas

Para os conhecedores da obra de Baudelaire, qualquer apresentação de *A uma Passante* soa dispensável: é um dos seus poemas mais lidos e comentados pela posteridade. Publicado primeiramente na revista *L'Artiste*, em 1860, o poema passou a compor a segunda edição de *Flores do Mal*, em 1862, na seção *Quadros Parisienses*, que é dedicada à cidade, com temas, formas e personagens que registram subjetivamente a modernidade parisiense do século XIX (PICHOSIS, 1975).

O poema retrata o momento em que dois desconhecidos se cruzam e, numa fração de minuto, trocam olhares, em meio a uma cidade frenética<sup>8</sup>:

*A une passante*

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

---

8 Na tradução de Ivan Junqueira: “A rua em torno era um frenético alarido./ Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. / Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. / Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve e o prazer que assassina. / Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade? / Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 381).

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*  
(BAUDELAIRE, 1860).

Primeiramente, observa-se o poeta numa rua “ensurdecedora”, cujo barulho lhe soa como uivos, numa nítida alusão ao ambiente amedrontador da escuridão na noite da floresta. Desta feita, a cidade e sua multidão estão poeticamente associadas ao caos, aos alaridos e a um ambiente hostil, onde não há lobos de verdade, mas outros perigos iminentes. Essa percepção da *urbe* moderna é característica da poética de Baudelaire, tal qual apontam os primeiros versos de *Les sept vieillards* (1862):

*Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant<sup>9</sup>.*  
[...]  
(BAUDELAIRE, 1860).

Essa mesma cidade de dimensões colossais, cheia de atividades e de agitações, impregnada de mistérios e de seres sinistros e fantasmagóricos é retratada no primeiro verso de *A une passante*. Nele, o barulho e a agressividade da rua são acentuados e, a partir do segundo

---

9 Na Tradução de Duda Machado: “Cidade fervilhante, cidade a sonhar, / Onde o espectro, de dia, agarra o passageiro! / Os teus mistérios correm por todo lugar / Qual seivas nos canais do soberbo gigante” (BAUDELAIRE, 1862b).

verso, entre os vários apelos visuais e sonoros, uma personagem destaca-se da multidão: uma mulher. A visão daquela figura marcante a passar configura-se como um momento epifânico, em que a beleza revela-se em um ambiente avesso ao belo.

Ao lermos *A une passante*, somos remetidos às palavras de Hugo Friedrich (1978, p. 35), que diz da poesia de Baudelaire: “[...] a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa [...]”. A mulher surge tal qual um alumbramento cheio de paradoxos: o surgimento da beleza em um universo feio, desarmonioso e decadente; um clarão de luz na escuridão. Ela lhe parece uma obra de arte (*jambe de statue*), uma estátua nobre, em contraste com o ambiente urbano.

Seu aspecto se forma aos poucos diante do olhar do leitor, em uma tomada de cena que parte de uma visão total e em seguida capturam-se detalhes da sua aparência: primeiro a silhueta (alta, esbelta); depois seu estado (em luto); em seguida, uma visão mais próxima da mão erguendo a veste e da perna de estátua. A fragmentação da mulher dialoga com o cenário fragmentado da metrópole, que só é apreendida a partir de uma laceração do todo.

A relação entre mulher e dor é imediata: enlutada (*en grand deuil; douleur majestueuse*) e, no entanto, a dor parece atraí-lo mais, como se o sofrimento lhe conferisse ares de superioridade. Não apenas a beleza artística e a dor lhe atribuem superioridade em relação ao poeta, mas de modo semelhante uma certa nobreza aristocrática sugerida pelos adjetivos: majestuosa, faustosa, nobre. Dor, nobreza e voluptuosidade misturam-se na figura da mulher baudelariana. Ao contrário, a figura do poeta transmite fragilidade, desarmonia (*extravagant*), falta de ação.

Na cidade, tudo é movimento: a rua a berrar; a mulher a passar levantando a barra da saia. O poeta, por sua vez, é o único a permanecer imóvel. Seus olhos fixam-se nela: paralisado pelo seu olhar, fascinado por aquela visão. Permanece absorto na contemplação de uma “estátua” que caminhava, atraído pela elegância, nobreza e luxo, entorpecido pela “doçura que fascina e o prazer que mata”. Sua presença

toma ares de uma visão sobrenatural, um clarão que o arrebatava da realidade, ainda que somente por uns segundos, e o faz renascer.

E, por fim, a angústia de tê-la “perdido” e a imprevisibilidade de um reencontro. A passagem é descrita como um clarão seguido de uma noite, ou seja, uma iluminação efêmera que logo que passa o lança num estado de “falta”, como a volta à trivialidade da vida após um sonho deleitoso. A ascensão ao ideal e a queda no *spleen*, em termos baudelairianos. O efeito do olhar da mulher sobre o homem é o de um furacão, isto é, a idealização da mulher fatal, aquela que comporta um perigo destruidor iminente.

Tal soneto carrega em si temas explorados pelo Romantismo: o amor à primeira vista (que, neste caso, também é a última), a impossibilidade do amor, o desencontro amoroso, a mulher fatal. Mas tudo isso permeado pelas experiências vividas no ambiente moderno da cidade: a multidão, os desencontros, a hostilidade ao amor, a efemeridade das relações. E várias são as leituras acerca do que representa a mulher no contexto em que o poema foi produzido: as interpretações de Benjamin (1975) e Oehler ganharam bastante repercussão, ao relacionar o poema à vida moderna e ao momento político vivido, respectivamente.

*A uma Passante* exemplifica, em muito, um movimento característico da estética de Baudelaire: o poeta retira da *urbe* e de realidades aparentemente incompatíveis com o poético a matéria-prima para a elaboração de temas sublimes ou que são tratados de modo sublime (AUERBACH, 2007). Desse modo, o amor está poetizado ao lado de uma série de elementos negativos: o luto, a pressa, o caos, o furacão, a paralisia do sujeito, o desencontro, a solidão, a dor da alma, a morte, a incerteza.

O poema de Baudelaire tem inspirado vários poetas ao longo do tempo. Em língua portuguesa, alguns exemplos são: (1) *A débil*, de Cesário Verde (1876/1987); (2) *A uma transeunte*, de Emiliano Pernetta (1888/1945); (3) *A uma desconhecida*, também de Emiliano Pernetta (1934/1945); (4) *Carícia*, de Ribeiro Couto (1926/1960); (5) *A*

*mulher que passa*, de Vinícius de Moraes (1938); (6) *Pela rua*, de Ferreira Gullar (1975); (7) *A uma Passante pós-baudelairiana*, de Carlito Azevedo (1991); (8) *a Nova passante*, também de Carlito Azevedo (2001); (9) *De novo nada e Evidências pedestres*, de Paulo Ferraz (2007); (10) *As janelas*, de Cristiane Dias (2010). Claude Pichois (1975) dá início ao prefácio das obras completas de Baudelaire ressaltando a “fecunda presença” de sua obra no século XX e, nesse bojo, esse conjunto de poemas é exemplar.

Não vamos apresentar uma leitura organizada de tais produções: trazêmo-las para demonstrar a dimensão da recepção do poema baudelairiano e reafirmar que a poesia continua a vibrar. Se a lírica desse poeta ainda continua sendo lida e sendo elemento propulsor de novas criações artísticas, é porque – nos dizeres de Calvino (1991, p. 11) – “[...] nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. As releituras da passante baudelairiana nos mostram o que assevera Northrop Frye (1973, p. 81): “[...] As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura”.

Cesário Verde, em *A débil*, faz sobressair a discrepância entre o poeta e a mulher: ele feio, devasso, ébrio; ela, bela, casta, recatada.

[...]

E foi, então, que eu, homem varonil,  
Quis dedicar-te a minha pobre vida,  
A ti, que és tênue, dócil, recolhida,  
Eu, que sou hábil, prático, viril.

Emiliano Pernetta coloca o foco no desejo carnal e na reflexão sobre a fugacidade da vida. Em *A uma transeunte*:

[...]

Vida humana ridícula! Parece  
Em tudo a vida semelhante a um fruto:  
Nasce, perfuma, colhe-se, apodrece...

E em *A desconhecida*:

Tua beleza é como essa estação que passa,  
Cujo encanto fugaz inda brilha e palpita,  
Cheio de frutos bons, leve de aroma e graça,  
De um aroma ideal, de uma graça esquisita.  
[...]

No afã modernista, Ribeiro Couto rompe com a estrutura do soneto e inova na forma, trazendo em *Carícia* a expressão de um sujeito melancólico que recebe um sorriso da passante, qual uma carícia que alivia seu sofrimento de estar no mundo:

[...]  
E que delicado consolo o dessa mulher deliciosa  
Que ao passar pareceu adivinhar a nossa infelicidade  
profunda  
E abriu um sorriso como uma infinita carícia...  
[...]

Vinícius de Moraes, que também não apresenta um soneto, mas uma composição em que o trabalho formal faz ressoar musicalidade e ritmo, insiste no desejo do poeta pela mulher. Neste poema, como em outros, ela é alívio para os seus males:

[...]  
Por que não voltas, mulher que passas?  
Por que não enches a minha vida?  
Por que não voltas, mulher querida  
Sempre perdida, nunca encontrada?  
Por que não voltas à minha vida?  
Para o que sofro não ser desgraça?  
[...]

Na composição de Ferreira Gullar, *Pela rua*, algo muda: estamos diante de uma prosa poética em que o poeta já não relata uma primeira troca de olhares ao acaso em meio à cidade grande, nem acompanha com o olhar a mulher que passa a certa distância. Ele sai à cidade para encontrar a amada que já vira antes e, no entanto, teme nunca mais vê-la:

[...]

A cidade é grande  
tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só.  
Em algum lugar estás a esta hora, parada ou andando,  
talvez na rua ao lado, talvez na praia  
talvez converses num bar distante  
ou no terraço desse edifício em frente,  
talvez estejas vindo ao meu encontro, sem o saberes,  
misturada às pessoas que vejo ao longo da Avenida.  
[...]

A quebra do padrão formal tradicional, visível em Ribeiro Couto e levada adiante pelos poetas que vieram depois, é ainda mais radicalizada em *A uma Passante pós-baudelairiana* e em *Nova passante*, de Carlito Azevedo, em que não é possível vislumbrar uma cena de um encontro entre um homem e uma mulher, tal qual nos poemas anteriores. Os poemas são carregados de elementos orientais, gregos e moçárabes, deixando o registro fragmentário de uma beleza (a pele branca em contraste com a rubra boca e o verde dos olhos) e da inapetência discursiva do poeta diante dela.

O fim da *Nova Passante* deixa ver:

[...]

(mas eu te dedico quando passas  
no istmo de mim a isto  
este tiroteio de silêncios  
esta salva de arrepios)

Em *De novo nada*, Paulo Ferraz materializa no texto o fragmentário e caótico da cidade. A passante é a mulher do *outdoor*, objetificada na era do ultraliberalismo econômico, mas também pode estar fixada nas diversas mulheres poetizadas ali, as quais passam pelo poeta:

[...] O eu-poético persegue (ou é perseguido) pela imagem de uma mulher no outdoor; diferentemente do que ocorre com a passante baudelaireana, que é dotada de mobilidade, a mulher do outdoor é imagem fixa, o eu-poético é afastado dela pela multidão de fatos, sons e imagens, pelo fluxo do trânsito, que o arrebatam, todavia, logo torna a encontrá-la para depois perdê-la novamente. Quando chove, desfaz-se sua beleza (transitória e efêmera), mas, cedo ou tarde, pelas ruas da cidade, as retinas do eu-poético reencontram-na deslumbrante e irresistível. Ideal a ser perseguido, mas julgado com extremo rigor, a mulher do outdoor pode, talvez, ser aproximada à busca da invenção poética. [...] (TONETO, 2009, p. 232).

*Evidências pedestres*, também de Paulo Ferraz (2007), faz parte do mesmo projeto que originou *De novo nada*, isto é, apreender a experiência do poema de Baudelaire. Entre outros poemas que conversam com a estética baudelaireana, vale um olhar sobre *Veja esta dama*, em que está evidente a configuração da passante. O eu-lírico é um jovem trabalhador, a fumar no parapeito da janela, enquanto observa o caminhar de uma senhora que vem da feira:

[...] Sem falta,  
no último trago, ela  
aparece na esquina  
com a compra da feira  
feita pra si. Lenta,  
posso espiar com calma  
sua venustidade: o

coque como sempre  
espontâneo, sem espelho; a  
clavícula e os quadris que  
salientes adornam  
sua silhueta sob o  
vestido; e um vestígio  
de pele que surge  
de um passo a outro. Quando  
mais perto, nos olhos  
baços descubro onde  
guarda sua beleza  
de agora. Ah, se eu fosse  
trinta anos mais velho.  
[...]

Por fim, trazemos à baila *As janelas*, de Cristiane Dias (2010):

O ônibus que vai encontra o ônibus que vem  
E as janelas se alinham  
De pé está um homem no ônibus que vai  
De pé está uma mulher no ônibus que vem  
E os olhos se alinham  
Ela adivinha dele a idade, supõe a profissão  
Ele adivinha dela a idade e o tamanho das ancas  
O movimento do ônibus que vai  
E o movimento do ônibus que vem  
Põe as janelas em desalinho  
Os olhos  
Os pensamentos

Nele, diferentemente dos demais, a cena é narrada em terceira pessoa e, dessa vez, homem e mulher se olham pelas vidraças dos ônibus que passam um pelo outro na via urbana. De Baudelaire: o

mesmo encontro que é um desencontro; o mesmo amor à primeira vista que é a última; a mesma fugacidade das relações, dos esbarrões e das trocas de olhares.

Essas são apenas algumas das produções poéticas que demonstram a força da obra baudelairiana, no sentido de expressar o sentimento e a experiência do homem moderno no mundo. A posteridade criou suas passantes, registradas por novos *flâneurs*, confirmando Baudelaire como um dos maiores poetas ocidentais da nossa tradição recente. Além disso, as passantes pós-baudelairianas indicam que as cordas de sua lira permanecem vibrantes e são constantemente atualizadas por novos poetas que se deixam encantar por suas notas.

É por meio da intertextualidade que esse fenômeno se dá. À medida que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). *A uma Passante* tem funcionado como um elemento constitutivo de várias composições modernas e contemporâneas, alimentado novos poemas por meio de imagens, apreensões, sensibilidades, construções e perspectivas. Como um estampido que reverbera longe, o texto baudelairiano ressoa em outros contextos.

## **A passante de James Blunt e outras passantes cantadas**

O poema de Baudelaire vem nutrindo composições também no campo da música. Algumas canções tornaram-se famosas ao narrar a mesma cena: o homem que acompanha uma dama apenas com o olhar, como desconhecidos a se cruzarem na multidão. O registro é do olhar do homem sobre ela e de seu lamento pela história de amor que poderia ter sido e não foi: a profundidade de alguns segundos eternizada numa composição lírica.

Na França, a canção mais famosa a trazer tal temática é, na verdade, uma música de Georges Brassens, feita para o poema *Les*

*passantes* (POL, 1918; BRASSENS, 1972), o qual reproduz o sentido da passante baudelaíriana. Pol o compôs em 1911 e o publicou em 1918. Brassens, por sua vez, musicou-o em 1972, fazendo-o ecoar para além do círculo de leitores de poesia e alcançar um público bem mais amplo: a canção foi traduzida para mais de dezoito idiomas e foi interpretada por diversos cantores após Brassens (Antoine, p. [s.n.]). Assim, pelas mãos de Antoine Pol e de Brassens, Baudelaire chega às massas nos anos de 1970 ou, pelo menos, sua sensibilidade.

A peça poética tem início com ares de uma ode às mulheres que se ama secretamente por alguns segundos, num encontro por acaso, e cujos destinos não se sabe jamais. O eu lírico menciona, entre outras: aquelas que aparecem nas janelas da cidade sem que tenhamos tempo de captar sua imagem, mas cuja silhueta permanece em nossa memória; as que encontramos em algum transporte e cujo olhar faz com que a travessia pareça mais curta; e à dançarina de um baile numa noite de carnaval, desconhecida e mascarada, a qual nunca mais encontraremos:

*Je veux dédier ce poème  
A toutes les femmes qu'on aime  
Pendant quelques instants secrets  
A celles qu'on connaît à peine  
Qu'un destin différent entraîne  
Et qu'on ne retrouve jamais  
[...]*

E termina como uma elegia, evidenciando a melancolia do sujeito que está só:

*[...]  
Alors, aux soirs de lassitude  
Tout en peuplant sa solitude  
Des fantômes du souvenir*

*On pleure les lèvres absentes  
De toutes ces belles passantes  
Que l'on n'a pas su retenir*

No Brasil, a música popular oferece alguns exemplares da mesma cena construída pelo poeta da vida moderna. Muito provavelmente, a mais famosa delas seja *Garota de Ipanema*, cuja música é de Tom Jobim e letra, de Vinícius de Moraes. Conforme mencionamos anteriormente, o poeta, que era admirador de Baudelaire, escrevera, antes de *Garota de Ipanema* (MORAIS; JOBIM, 1962), um outro poema que trazia a mesma temática: *A mulher que passa* (MORAIS, 1938).

*Garota de Ipanema* (MORAIS; JOBIM, 1962) tornou-se um verdadeiro ícone da Bossa Nova. Nela, o eu lírico chama a atenção do leitor/ouvinte para o andar de uma passante e a presentifica aos nossos olhos:

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
[...]

O ambiente é Ipanema: bairro de uma cidade deveras grande e urbanizada, mas conhecida pela exuberante natureza tropical e pelo mar. Enquanto o balançar em Baudelaire é o da saia, apressado, assim como o andar da dama e toda a cidade ao redor, o balançar em Vinícius de Moraes, em *Garota de Ipanema*, é o balançar do corpo da mulher, em harmonia com o balançar das ondas do mar: doce, cheio de graça. Enquanto o corpo da mulher em Baudelaire é branco como o das estátuas, a mulher brasileira é bronzeadada pelo sol.

O que as duas têm em comum é o passar, evocando toda a efemeridade da beleza e da própria existência, e o sentimento melancólico que despertam:

[...]

Ah, por que estou tão sozinho?  
Ah, por que tudo é tão triste?  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha  
[...]

Também cheia de elementos de brasilidade é uma versão ritmada e nordestina da cena, lançada em 1982, pelo pernambucano Alceu Valença, em *Pelas ruas que andei*: nas ruas de Recife, o poeta caminha procurando encontrar a amada; os nomes das ruas sugerem amor, saudade e dor. O refrão expressa a busca pelo amor no ambiente urbano:

[...]  
Pelas ruas que andei  
Procurei, procurei, procurei te encontrar  
Pelas ruas que andei  
Procurei, procurei, procurei te encontrar  
[...]

A efemeridade do passar da mulher – que também é o passar das horas e dos dias, do tempo, da beleza e da vida – está condensada em dois versos:

[...]  
Rua das Ninfas, Matriz, Saudade  
Da Soledade de quem passou  
[...]

E a melancolia é sugerida pela dor e pelo sentimento de piedade, que aqui é o nome de uma localidade:

[...]

Na Piedade, tanta dor

[...]

Exatamente dez anos depois de Alceu Valença ter lançado *Pelas ruas que andei*, Adriana Calcanhotto (1992) trouxe uma versão melancólica na canção *Esquadros*, em que o eu-lírico afirma repetidamente que anda pelo mundo, que observa as pessoas e pergunta insistentemente “Quem é ela? Quem é ela?”, trazendo ao texto uma carga dramática perceptível. A composição de Calcanhotto é carregada de uma crítica social diferente das demais, ao colocar “os meninos que têm fome” no enfoque do olhar do poeta.

Manifesta-se um eu lírico inquieto e em busca de respostas sobre o sentido da vida, em uma série de questões, que ficam sem respostas:

[...]

Eu ando pelo mundo

E os automóveis correm

Para quê?

As crianças correm

Para onde?

[...]

Eu canto para quem?

[...]

Eu ando pelo mundo

E meus amigos, cadê?

[...]

O sentimento de solidão em meio à multidão, presente em todas as composições que resgatam o sentimento e a estrutura baudelairiana, está em:

[...]

Meu amor, cadê você?

Eu acordei  
Não tem ninguém ao lado  
[...]

Curiosamente, tanto *Pelas ruas que andei*, quanto *Esquadros* são canções que fazem parte dos maiores sucessos de Alceu Valença e Adriana Calcanhotto, respectivamente. É preciso considerar que o sucesso das canções diz respeito a um sentimento partilhado coletivamente e, mais que isso, de uma experiência humana que se reelabora por meio da arte.

Uma das mais recentes composições brasileiras nos foi oferecida por Arthur Nestrovski (2020). Em 2020, juntamente com sua filha, Lívia Nestrovski, lançou o álbum *Sarabanda*, em cuja décima segunda faixa está gravada a canção *A passante*: a letra é do próprio Arthur Nestrovski, feita para a música de Fernando Sor.

Alguém que um dia eu vi passar  
Nem sei dizer se em sonho ou não  
Alguém que um dia eu vi  
[...]  
Nalguma galeria  
Dia e noite, noite e dia  
Lá vai ela, sem ruído  
Sem reparo, sem me ver  
Alguém que um dia eu vi passar  
Nem sei dizer, real ou não  
Alguém, certo dia, talvez, eu vi  
Vive em mim, no coração

Assim como a *Garota de Ipanema*, esta passante é vista, sem que perceba a presença de seu observador: a troca de olhares e o amor correspondido não estão no poema. A palavra “alguém” é bastante significativa do anonimato da multidão na vida moderna, porque se trata de mais um alguém, isto é, um rosto e um corpo ambulante

que, ao passar, nos marca para sempre. A obra merece atenção, justamente por demonstrar um imbricamento especial entre o literário e outras artes, assim como a permanência da temática baudelaireana.

Vale mencionar que Baudelaire, no seu tempo, escrevia para um grupo relativamente seletivo. Seu reconhecimento enquanto um dos maiores poetas ocidentais da modernidade pós-industrial deve-se às leituras realizadas pela posteridade, conforme menciona Michael Hamburger (2007). As canções, por sua vez, registraram a mesma experiência em obras de muito maior alcance de público. Assim, a música popular, quando conversa com as produções poéticas, leva-nos a pensar sobre a relação dialética entre o que é da ordem do indivíduo e o que é da ordem do coletivo.

Isto é, existe uma relação estreita entre as subjetividades do sujeito e de seu grupo, e isso explica o fato de uma canção como *You're Beautiful*, de James Blunt (2004), ter chegado às multidões e ter estado nas *paradas de sucesso* de todas as rádios. Observemos o texto da canção<sup>10</sup>:

*My life is brilliant*  
*My love is pure*  
*I saw an angel*  
*Of that I'm sure*

---

10 Tradução própria: “Eu vi um anjo / Disso estou seguro / Ela me sorriu, no metrô. / Estava com um homem ao seu lado. / Mas não vou perder o sono, preocupado, / porque bolei um plano. / Você é linda! você é linda! / Você é linda! É verdade! / Vi seu semblante, no metrô transbordante. / E eu não sei o que fazer, / nunca mais verei você / Sim, ela atraiu meu olhar / enquanto a vi passar, / E viu, em meu rosto, / eu nas alturas a flutuar. / Eu não acredito que a verei novamente / Mas sei que dividimos um momento que durará para sempre. / Você é linda! Você é linda! / Você é linda! É verdade! / Vi seu semblante, no metrô transbordante. / E eu não sei o que fazer, / nunca mais verei você / Você é linda! você é linda! / Você é linda! É verdade! / Só pode ser um anjo, com um sorriso no rosto. / Ela imaginou que eu deveria estar junto a si, / Mas é hora de perceber / Nunca mais verei você.”

*She smiled me on the subway  
She was with another man  
But I won't lose any sleep on that  
'Cause I've got a plan  
You're Beautiful, You're Beautiful  
You're Beautiful, it's true  
I saw your face in a crowded place  
And I don't know what to do  
'Cause I'll never be with you  
Yes, she caught my eye  
As we walked on by  
She could see from my face that I was  
Flying high  
And I don't think that I'll see her again  
But we shared a moment that will last 'till the end  
You're Beautiful, You're Beautiful  
You're Beautiful, it's true  
I saw your face in a crowded place  
And I don't know what to do  
'Cause I'll never be with you  
You're Beautiful, You're Beautiful  
You're Beautiful, it's true  
There must be an angel with a smile on her face  
When she thought up that I should be with you  
But it's time to face the truth  
I will never be with you*

O sucesso midiático dessa obra retrata um fenômeno que ajuda a compreender as raízes românticas (à moda de Baudelaire) de nossa arte popular contemporânea. A associação entre a letra da música e a passante do poeta francês é imediata para os que se lembram do poema do século XIX. Ao se deter sobre a letra, Roca (2018, p. [s.n.]) constata: “Non sembra blasfemo affermare che per contenuto questo

testo ricorda *A una passante di Baudelaire*<sup>11</sup>. A associação é inevitável, porque narra a cena do poema, dessa vez situada no século XXI.

O poeta relata seu encontro, por acaso, com uma mulher no metrô lotado. Em meio ao caos da cidade grande, a visão dela pareceu-lhe a de um anjo, que despertou um amor puro e deixou em seu espírito uma sensação de graça. Na troca de olhares, ele enxerga um sorriso lançado por ela em sua direção e sente que ela percebeu e retribuiu sua paixão: um amor impossível, porque ela estava acompanhada de outro homem e porque nunca estará com ela: foi apenas um encontro na multidão.

Ele insiste na beleza da figura daquela mulher e deixa claro que a troca de olhares entre os dois se passa em uma fração de minuto: é como uma pausa no tempo, um momento lírico no ambiente hostil, o surgimento do amor em meio ao frenesi da vida moderna, uma possibilidade interrompida pelo apressamento do mundo onde as pessoas se cruzam, se esbarram, se olham, mas nada dura mais do que um átimo.

*You're Beautiful* (BLUNT, 2004) chama atenção por apresentar ao público uma releitura do poema baudelairiano, isto é, uma alusão, nos termos de Zani (2003, p. 123): “[...] construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral”. Há entre as duas passantes uma ligação direta, pois estão num mesmo fluxo de apreensão subjetiva e estética do mundo. Segundo Carvalhal:

Ao lado dos fatores dominantes em determinado período, há que atentar para a própria formação do autor e os interesses por ele manifestos: muitas vezes, o autor tentar recriar nos domínios de sua arte os efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão com a qual está familiarizado (CARVALHAL, 2003, p. 41).

---

11 Não parece blasfemo afirmar que, por seu conteúdo, este texto lembra *A uma Passante*, de Baudelaire (tradução própria).

Nascido na Inglaterra, em 1974, Blunt é conhecido por ser autor, compositor, intérprete, guitarrista e ator. Vindo de uma família tradicional no meio militar, ele se engaja no exército britânico após ter realizado os estudos na Universidade de Bristol. Em 2002, deixa a carreira militar para se dedicar à música. A canção em foco neste artigo é uma nítida produção em que o autor recria na música o efeito do poema.

Em 2004, a canção *You're Beautiful* (Você é bonita) emplaca um sucesso mundial, tornando-se um mega *hit* da música *pop*. Dado o alcance internacional de sua composição, em diversas entrevistas para rádio e redes de televisão, pergunta-se ao autor a origem da inspiração para a peça. A resposta de Blunt é baseada em sua experiência pessoal: a cena registra ele mesmo a acompanhar secretamente sua ex-namorada no metrô de Londres, a qual está ao lado de seu novo companheiro (CURTIS-HORSFALL, 2022).

Fruto de uma vivência que se deu no âmbito pessoal (vamos supor que sua explicação para a ideia da composição seja verídica e que haja de fato a referencialidade alegada pelo autor), a canção é igualmente fruto de uma tradição literária, afinal,

[...] A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar [...] (SAMO-YAULT, 2008, p. 9).

No caso de *You're Beautiful*, a raiz dessa genealogia – como de outras composições que retratam a mesma cena – está em *Flores do Mal*. O seu sucesso, 144 anos depois da passante baudelairiana, demonstra o quanto a cena é atual, bem como os sentimentos que evoca. Mais do que determinar a paternidade de *You're Beautiful*, é

preciso considerar que essas passantes expressam a “[...] convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre [e] penetra-a em profundidade” [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Cabe a lembrança de que a lírica, originalmente, era uma arte híbrida e de caráter popular, que mesclava poesia e música em sua performance, conforme atestam as obras dos poetas gregos do século VI a. C (TAVARES, 1969), bem como dos trovadores medievais (PICOT, 1963). Assim, ao musicar e popularizar a experiência poetizada por Baudelaire no século XIX, artistas como Brassens, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Alceu Valença, Adriana Calcanhotto, Livia e Arthur Nestrovski, e James Blunt resgatam – ainda que de modo intuitivo – uma tradição mais antiga, anterior ao período romântico.

## **As passantes de Baudelaire e de Blunt, lado a lado**

Embora Blunt tenha afirmado que o pano de fundo de sua letra tem caráter biográfico, a inspiração baudelaيرية nos parece nítida: com diferenças. Enquanto Baudelaire foca o olhar primeiramente sobre o contexto (a rua), depois sobre a mulher (que cruza apressadamente a rua) e, por fim sobre si mesmo (os efeitos daquela visão em seu espírito), Blunt segue outro caminho: na primeira estrofe, o eu lírico enfoca a si (“*my life is brilliant*”), depois mostra a mulher ao leitor (“*I saw an angel*”), deixando por último a informação sobre o contexto (“*on the subway*”) – tais informações são retomadas nas outras estrofes.

Baudelaire utiliza o soneto, uma de suas formas preferidas, para immortalizar a passante. Blunt, em outro contexto e por dar a ver uma canção *pop*, prefere um verso mais compacto com algumas rimas intercaladas (*pure/sure; man/plan; face/place; to do/with you*); um refrão (*You're Beautiful, You're Beautiful / You're Beautiful, it's true*) e uma condensação ainda maior das imagens, ou seja, com menos informações sobre o contexto e a beleza feminina, por exemplo.

Ao contextualizar a cena na cidade grande, Baudelaire escreveu “a rua ensurdecidora ao meu redor uivava”<sup>12</sup> e, dessa maneira, evocava o alarido da vida na modernidade, o apressamento, o vai e vem, o caos e o medo. Blunt usa duas expressões mais resumidas: “*on the subway*” (no metrô) e “*in a crowded place*” (em um lugar lotado). A ideia do metrô, para quem tem a experiência da vida nas metrópoles, já é capaz de trazer a presença do ambiente urbano dos grandes centros.

Baudelaire detém-se na mulher e oferece-nos uma descrição que nos permite analisar qual a sua noção de beleza feminina:

*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;  
Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
[...]*

Alta, magra, em luto, dor majestosa, ágil, nobre, perna de estátua. O branco da perna está em contraste com o negro da roupa, evidenciado pelo luto. A dor e a beleza se confundem na mundividência do poeta ao se deparar com o universo feminino, o que ocorre em diversas outras de suas poesias. O apressar da cidade reflete-se da mesma forma no seu andar ágil e na rapidez com que balança a barra da saia. Blunt, a seu turno, repete reiteradamente que a mulher é bela, mas não dá mais elementos ao ouvinte sobre o que nela é belo, a não ser compará-la a um anjo, ou seja, é pela imagem angelical que conseguimos ter acesso ao tipo de beleza da passante do século XXI cantada pelo inglês James Blunt.

Na canção *pop*, a ênfase na beleza não está na descrição dos aspectos físicos e psicológicos, como fizera Baudelaire, mas na repetição da fórmula “Você é bonita”. É a insistência do eu-lírico em afirmar o quanto ela é bela, comparando-a a um anjo, que permite que a

---

12 No original: “*La rue assourdissante autour de moi hurlait*”.

vislumbremos e, sobretudo, vejamos o impacto que ela causou no seu espírito. É como se o homem, embasbacado pela presença fulgurante da mulher, ficasse sem palavras.

O ouvinte de Blunt, ao escutar que a mulher é bela como um anjo, cria em sua mente projeções da visão do eu-lírico, a partir de uma série de estereótipos já formados sócio historicamente sobre a beleza feminina e sobre a figura angelical. Baudelaire, ao descrever a imagem da mulher, leva-nos a compreender um aspecto importante de sua estética: a busca de uma beleza bizarra e dissonante, que foge do banal e do tradicional, como aponta Friedrich (1978). Sua mulher ideal, nesse poema e em tantos outros, não é a jovem e pura, mas a mulher madura, a viúva que atravessa a cidade com sua roupa de luto.

Da mesma forma, a troca de olhares é mais expressiva em Baudelaire que em James Blunt. No primeiro, lemos: “Em seus olhos, céu lívido onde nasce o furacão / A doçura que fascina e o prazer que mata. / Um clarão...”<sup>13</sup>. Os olhos dela são comparados a um céu nublado e trazem à tona sensações, à primeira vista, díspares: prazer e morte, doçura e furor. A peça é um exemplo da poesia baudelaireana, em que a união de opostos é bastante explorada e dá a carga de dramaticidade e complexidade do homem romântico.

Na canção de Blunt, “Ela sorriu para mim”<sup>14</sup> e “Ela atraiu meu olhar/ enquanto caminhávamos”<sup>15</sup> indicam que houve uma troca de olhares. Sem o mesmo trabalho poético de estabelecer comparações entre o olhar da mulher e os elementos naturais, como fizera Baudelaire, Blunt também foca nos olhos dela e estabelece neles um forte elemento de atração, como se o homem fosse capturado pelo olhar da mulher.

---

13 No original: “*Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair...*”.

14 No original: “*She smiled me*”.

15 No original: “*She caught my eye / As we walked on by*”.

Os versos do poeta francês (“beleza fugidia cujo olhar me fez renascer de repente”<sup>16</sup>) demonstram a força do olhar feminino. Ainda que por um segundo apenas, ele é penetrante a ponto de fazê-lo renascer. O olhar descrito pelo compositor inglês, por sua vez, tem o mesmo efeito sobre seu espírito, por isso a canção tem início com a assertiva “minha vida está radiante”<sup>17</sup> e, depois, “ela podia ver em meu rosto que eu estava voando nas alturas”<sup>18</sup>. Isto é, a visão da mulher no metrô e, mais precisamente, seu olhar sobre ele é que o faz ter a sensação de uma vida renovada, radiante, cheia de luz e vida.

Trata-se de um olhar em meio à multidão, na agitada vida moderna. O poeta baudelairiano pergunta-se num lamento: “Apenas te verei na eternidade?/ Em algum lugar, muito longe daqui! Tarde demais ! Talvez jamais! Pois eu ignoro onde fostes, tu não sabes para onde eu vou”<sup>19</sup>. Ao perder de vista a dama, é lançado num abismo de angústia e incerteza. Essa mesma noção é igualmente transmitida na canção de Blunt, que reitera “e eu não sei o que fazer, porque jamais estarei com você”<sup>20</sup>, e conclui: “Mas é tempo de encarar a verdade/ eu jamais estarei com você”<sup>21</sup>.

Assim, ao comparar as duas composições, não há como negar as semelhanças na cena narrada: um eu lírico que expressa seu encontro casual com uma mulher em meio à multidão da cidade e eterniza um momento fugaz que comporta em si imensa profundidade sentimental. É a poesia a romper com as noções espaço-temporais comuns e a mostrar que, em um efêmero instante, a experiência subjetiva

---

16 No original: “[...] *Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître*”.

17 No original: “*My life is brilliant*”.

18 No original: “*She could see from my face that I was / Flying high*”.

19 No original: “*Ne te verrai-je plus que dans l’éternité ? / Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! jamais peut-être ! Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais*”.

20 No original: “*And I don’t know what to do / ‘Cause I’ll never be with you*”.

21 No original: “*But it’s time to face the truth / I will never be with you*”.

humana pode ser densa, cheia de significados, assim como o amor nascido numa troca de olhares entre dois desconhecidos.

A relação de intertextualidade entre as duas obras está posta. Com isso, não queremos dar a entender que o texto literário independe do seu contexto de concepção, nutrindo-se tão somente de outros textos num esquema fechado entre enunciados linguísticos. Ao contrário, a relação dos textos com o mundo está sendo apontada no seguinte sentido: a similitude das peças está relacionada à proximidade na mundividência que elas expõem, bem como à experiência subjetiva humana na apreensão do mundo sensível.

A Londres do início do século XXI é, obviamente, diferente da Paris da metade do século XIX, mas próximas o suficiente para produzirem duas obras artísticas bastante parecidas na expressão da emoção. Não à toa, emocionalismo e tendência à melancolia, características presentes nessas duas obras, são alguns dos elementos fundamentais do Romantismo, segundo Lígia Cademartori (1987). O forte apelo emocional está no despertar da paixão de modo inesperado, e a melancolia está na impossibilidade de realização do amor.

O emocionalismo está, do mesmo modo, na forma como o sujeito exprime sua reação ao ser tomado pelos sentimentos: está longe de um ideal clássico do homem como um ser dotado de autodomínio e que faz da razão sua marca singular. O homem romântico perde o controle sobre si ante a visão do ser amado: mostra-se eufórico e paralisado, maravilhado e desesperado, lançado numa espiral de sentimentos e incertezas.

Além disso, a aproximação entre esses dois sujeitos dá-se ainda por um outro viés: ambos apresentam o seu objeto de desejo e, ao mesmo tempo, suas próprias reações nesse encontro. Tal fato remete ao conceito de observador moderno (especificamente típicos da Modernidade surgida no século XIX) descrito por Hans Ulrich Gumbrecht:

[...] Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo [...] (GUMBRECHT, 1998, p. 13).

Na representação de uma realidade, vislumbramos a realidade (a cidade, a mulher, o poeta), mas não sem identificar que o cenário retratado passa necessariamente pelo filtro de subjetividade do sujeito que observa o mundo e que o sujeito é profundamente afetado pelo mundo que o rodeia.

## **Algumas considerações sobre as passantes**

A primeira consideração a ser destacada diante das passantes diz respeito ao fato de praticamente todas elas registrarem o olhar do homem sobre a mulher<sup>22</sup>. Desse modo, somos remetidos às historiografias social e literária, que atestam os processos de opressão e silenciamento da mulher. Maria Cristina Magalhães Castello (2000, p. 94) afirma: “A cultura ocidental, tendo destinado à mulher um lugar de silêncio, fez, também, com que sua representação na literatura obedecesse a modelos impostos pela sociedade patriarcal dominante” e, com isso, a autora alerta para o fato de que as mulheres são quase sempre registradas por meio de lentes masculinas, ou seja, há

---

22 Uma ressalva para a canção *Esquadros*, de Adriana Calcanhotto (1992), na medida em que foi composta por uma mulher e a voz que canta no álbum é feminina, o que daria margem para uma análise diferente, ou seja, a de que se trata de um olhar de uma mulher sobre outra. Contudo, textualmente, não há marcações de gênero, de modo que o eu-lírico pode ser masculino. Outra ressalva para o poema *As janelas*, de Cristiane Dias (2010), que narra em terceira pessoa o encontro de olhares entre um casal.

mais projeções masculinas sobre as mulheres do que os relatos de suas próprias vozes.

Vale observar que nenhuma dessas passantes tem nome: são retratos de seres anônimos na multidão, tais como uma viúva a perambular por Paris ou como uma garota cheia de graça a passar no calçadão da praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, ou como uma dama acompanhada de seu parceiro em meio à lotação do metrô. Elas se oferecem aos olhos do poeta como objetos de desejo, de curiosidade, de paixão fulminante. Nas composições de Baudelaire e de Blunt, há uma troca de olhares entre os dois, por meio da qual o poeta infere que ela soube do seu amor: “*Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais !*”; “*She could see from my face that I was/Flying high*”, respectivamente.

Assim, ter como chave de leitura a questão do feminino perpetuado pela tradição patriarcal da literatura leva-nos a querer investigar mais profundamente os pressupostos estéticos, éticos e sócio-históricos que estão na base da mundividência dos poetas ao comporem essas obras. Para tanto, nosso empenho – talvez num outro trabalho dedicado somente a isso – devesse concentrar-se em analisar as inferências dos poetas sobre as subjetividades das mulheres retratadas, bem como suas construções sobre o belo feminino. No poema *A débil* (VERDE, 1876/1987), por exemplo, a passante está associada à beleza, à fragilidade, ao medo, ao recato, à caridade, à brandura, à alegria, à simplicidade, ao bordado, à elegância sem ostentação e à doçura.

Um outro aspecto suscitado por esse conjunto de produções diz respeito às noções de original e cópia, uma vez que o poema de Baudelaire serve de matriz às produções posteriores. O conceito de originalidade é bastante discutido no campo da teoria literária e transita em meio a uma complexidade interessante: ao mesmo tempo que se erigiu modernamente (a partir do Romantismo) como um valor a ditar a boa literatura, está posto como um ideal inalcançável, ao passo que é colocado em xeque a todo momento. Ao trazermos à baila essa discussão, visamos um conceito moderno de originalidade, baseado

numa noção de individualidade, tal qual evoca Adorno em sua *Teoria estética* (1982).

Hênio Tavares (1969, p. 406-407), ao discorrer sobre a originalidade, é categórico em dizer: “[...] Em princípio, não há originalidade [...]” e, com base em constatações de pensadores, desde a Antiguidade até os pós-românticos, aponta para a relativização dessa ideia, ao longo do tempo. Desta feita, somos convidados a ler a composição de Blunt, bem como as outras produções trazidas neste trabalho, por meio da seguinte assertiva: “[...] A imitação e a paráfrase constituem remotíssima e válida tradição nos trabalhos de criação artística. [...]” (TAVARES, 1969, p. 406-407).

Convém lembrarmos das reflexões de Italo Calvino (1991, p. 11): “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura”. Ao encontrar *Flores do Mal* (Baudelaire, 1862), pela primeira vez, é possível que os leitores de hoje já tenham lido o texto de Baudelaire, mas deglutido ao longo do tempo, por exemplo, em *You're Beautiful* (BLUNT, 2004). Essa canção, assim como outros poemas e canções elencados neste trabalho, está ligada a *A uma Passante* (BAUDELAIRE, 1862) por uma corrente de releituras.

Impossível não considerar o papel do leitor para a continuidade da obra, algo bastante defendido por autores como Riffaterre (1979; 1981). Nesse caso, conseguimos identificar uma rede de leituras que testemunham uma apropriação operada pelos textos mais modernos, os quais retomam elementos do texto mais antigo, confirmando que:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Cabe estabelecer entre eles conexões que nos conduzem a refletir sobre a natureza do objeto literário, isto é, de que matéria se alimenta

a literatura (e as Artes, de um modo mais amplo)? Se, por um lado, a literatura se faz da experiência humana vivida na intimidade ou na sociabilidade, por outro lado, ela se tece com elementos de sua própria criação: fragmentos, memórias, reminiscências, diálogos, imitações, projeções de outras obras que, de maneira mais explícita ou menos explícita, se entrecruzam.

A própria composição de Baudelaire, que serviu de inspiração para todas as obras citadas neste trabalho, tem provavelmente sua origem na leitura que o autor fizera do conto *Dina, la belle juive*, que Petrus Borel publicara em 1833 (BOREL, 1833). No conto (composto no século XIX, mas ambientado na França do século XVII), o protagonista Aymar de Rochegude encontra a judia Dina, fica impactado por sua beleza sublime e, apaixonado, luta para viver seu amor impossível numa sociedade marcada pelo antissemitismo.

Nas notas à edição das obras completas de Baudelaire, publicadas na coleção da Pléiade, Claude Pichois (1975, p. 1022) sublinha a importância do contato das aquarelas de Constantin Guys para a técnica desenvolvida por Baudelaire na elaboração do poema e aventa a possibilidade de a cena ter sido composta a partir do conto de Borel (1833). As passagens citadas por Pichois são muito interessantes no sentido de mostrar a proximidade entre os textos: uma delas reproduzimos abaixo, sem os recortes do crítico, para ilustrar as semelhanças, inclusive no uso do campo lexical:

Assim, por muito tempo eu a observava, quando por acaso, ela lançou sem querer sobre mim seus belos olhos persas; suas duas pupilas, como duas balas de uma espingarda, atingiram diretamente o meu coração. Pela primeira vez, ao ver uma mulher, eu senti tamanha comoção, minhas pernas perdiam as forças voluptuosamente, eu enrubescia, eu empalidecia, eu estava congelado e queimava; toda minha vida, toda minha alma, todo meu sangue tinham recuado em meu coração revirado; meus olhos entregues, envesgavam e pareciam olhar para dentro do meu peito; pela

primeira vez eu sucumbia ao charme de uma mulher, pela primeira vez eu me senti subjugado, pela primeira vez o amor que eu ignorava, contra o qual eu relutava, invadia minha casa, mas como um relâmpago que se precipita em um pombal sem encontrar saída; o amor também não mais encontrará saída de minha morada, minha paixão será eterna<sup>23</sup> (BOREL, 1833, p. 222-223, tradução própria).

Com relação à comparação entre o conto de Borel e o poema de Baudelaire, não vamos mais longe na análise: trazemos à tona esse fato para demonstrar que a prática comparatista – em suas diversas linhas teórico-metodológicas – vem configurando-se uma abordagem fecunda ao longo do tempo. Neste trabalho, ao colocarmos lado a lado o poema e a canção, observamos que “[...] a comparação interartística pode nos levar a um conhecimento mais amplo do texto literário por uma exploração de todas as suas variantes culturais [...]” (CARVALHAL, 2003, p. 45). Isto é: as várias passantes permitem um olhar sobre os processos de recepção criativa que atualizam a obra na posteridade.

Tal concepção é traduzida por Samoyault (2008, p. 47) nos seguintes termos: “A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi”. E isso aponta para uma noção moderna que,

---

23 No original: “*Ainsi depuis longtemps je la considérais, quand par hasard, elle égara sur moi ses beaux yeux pers; ses deux prunelles, comme deux balles parties d'une arquebuse, me frappèrent droit au cœur. Pour la première fois, à la vue d'une femme, je ressentais pareille commotion, mes jambes fléchissaient voluptueusement, je rougissais, je blêmissais, j'étais glacé et brûlant; toute ma vie, toute mon âme, tout mon sang avaient reflué là dans mon cœur bouleversé; mes yeux laissés à leur volonté, biglaient et semblaient regarder dans ma poitrine; pour la première fois je subissais le charme d'une femme, pour la première fois je me sentis subjugué, pour la première fois l'amour que j'ignorais, que je bravais, entraît chez moi, mais comme un tonnerre qui se rue dans un colombier sans retrouver l'issue; l'amour non plus chez moi ne l'a pas retrouvée l'issue, ma passion sera éternelle*”.

ao mesmo tempo, contrapõe-se ao ideal romântico de originalidade literária e permite observar deslocamentos no tempo. Com isso, flexibilizam-se noções estanques na concepção de escolas literárias: o romantismo foi dominante no século XIX, mas sua sensibilidade persiste nos dias de hoje.

Ao levantarmos analogias entre as obras artísticas elencadas neste trabalho, queremos justamente refletir sobre aspectos do encontro do homem com o mundo, por meio das operações artísticas que, em suas elaborações e significações, revelam a formação de um campo simbólico. A esse respeito, lembramos das palavras do professor Aguiinaldo José Gonçalves (1997, p. 58): “[...] os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos [...]”.

Gonçalves (1997), com base em Umberto Eco e Roman Jakobson, afirma que estabelecer analogias entre obras leva-nos a detectar modelos estruturais entre sistemas distintos e, ao mesmo tempo, verificar diferenças na operacionalização de recursos existentes entre um sistema e outro. As passantes presentificadas nas obras aqui mencionadas dão a dimensão desse entrecruzamento na manifestação do poético, seja em poesia, seja em música.

A bem dizer, algumas das características tanto em *A une passante*, quanto em *You're Beautiful*, e em quase todas as passantes que encontramos na realização desta pesquisa, já estão presentes na lírica desde o período medieval, tais como timidez do amante diante da amada, distância entre os amantes e sofrimento por amor (PICOT, 1963). Assim, são temas comuns que vão se perpetuando e ganhando novos formatos.

Além de indagar sobre a natureza do texto literário, diante dessa literatura que se repete e se atualiza, somos conduzidos a meditar também sobre sua função e seu poder. Com Tzvetan Todorov (2009, p. 77), aprendemos que ela traz um saber particular e válido sobre a vida e que a [...] realidade que a literatura aspira compreender é,

simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana [...]”. Destarte, não estamos diante de simples elaborações estruturais e de variações sobre um mesmo tema, mas diante de reelaborações mentais que estruturam uma experiência humana.

As palavras de Todorov são emblemáticas:

[...] não posso dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas. Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimenta, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar. [...]” (TODOROV, 2009, p. 75-76).

Nessa concepção do literário, talvez resida a explicação do sucesso da canção de James Blunt, do poema de Pol musicado por Brassens, da garota de Ipanema, do poema de Baudelaire e de outras peças poéticas e musicais que retomam a mesma cena. São palavras organizadas esteticamente e ritmicamente que permitem aos leitores e ouvintes darem forma aos sentimentos que experimentam, ordenarem o fluxo dos pequenos eventos que constituem suas vidas, que fazem sonhar – nesse caso, a experiência do encontro amoroso e da perda da pessoa amada.

Ao poetizar uma experiência humana, esses poetas deixam registros de uma vivência partilhada. O eu que se exprime não é a pessoa do poeta, porque este, conforme pensa Maurice Blanchot (1955), sacrifica sua palavra para dar voz ao universal.

## **Conclusão**

Nosso objetivo foi fazer um exercício de leitura intertextual, por meio da comparação do poema *A uma Passante*, de Charles Baudelaire, à canção *You're Beautiful*, de James Blunt, identificando neles similaridades e dissonâncias. Para tanto, outras obras literárias e musicais

foram trazidas à baila, no sentido de corroborar para as análises e demonstrar a existência de uma série de releituras do poema baudelairiano, o que confirma o poema como uma referência da lírica ocidental mais recente, a partir do século XIX.

Partiu-se da ideia defendida por Candido (1988, p. [s.n.]), ao afirmar que “[...] podemos explicar fenômenos da literatura de nosso tempo nos reportando às suas raízes românticas”, para então discutir a noção de que a sensibilidade romântica atravessa o tempo e alcança o século XXI, visivelmente em manifestações artísticas que retomam construções elaboradas anteriormente. Ou seja, este trabalho permite considerar o Romantismo não apenas como escola artístico-literária, mas como apreensão estética do mundo.

*A uma Passante* e *You're Beautiful*, assim como as outras obras evocadas, trazem elementos tipicamente românticos: um casal apaixonado, o amor impossível, o sofrimento pela perda do ser amado. Da mesma forma, registram um dado apreensível da realidade na modernidade: o caos urbano e a efemeridade das relações humanas. Unem-se a expressão melancólica do amor impossível – temática universal e atemporal – e a experiência de vida na *urbe* moderna, em que tudo é efêmero.

Entretanto, fugaz, a experiência do amor ainda é possível e profunda, mas não perdura. Tanto em Baudelaire, quanto em Blunt e em todos os outros artistas aqui aventados, a cidade moderna é marcada pelas possibilidades que não se concretizam, pelos sonhos que não se realizam, pelos amores que poderiam ter sido e não foram. Colocados lado a lado, revelam que o Romantismo é uma força de pensamento, que não se limita a um tempo específico, isto é, não está inscrito apenas nas produções literárias do século XIX.

A mundividência subjetiva romântica presentifica-se nas expressões estéticas até hoje. Inferimos que, em alguma medida, no século XXI, ainda participamos dos mesmos anseios e perspectivas que nossos antecessores românticos. Na comparação, diferenças entre as peças também vieram à tona: o soneto baudelairiano é poeticamente mais

trabalhado e oferece mais informações quanto ao contexto, à mulher mirada e aos efeitos de sua aparição em si próprio; a seu turno, a canção de Blunt é mais concisa e, com menos elementos, condensa a experiência em versos mais curtos e imagens mais reduzidas.

A via da comparação pareceu-nos fecunda, por permitir o confronto do texto literário com outras formas de expressão artística, exercitando o que propõe Carvalhal, ao afirmar:

[...] A Literatura Comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Como resultado, observamos que o poeta francês do século XIX deixou um legado imagético, textual e sentimental, ao resgatar formas e temas trovadorescos e de composições de sua época, bem como dotá-las de traços da modernidade do seu tempo. Tal legado alimentou produções poéticas posteriores. Nesse sentido, somos herdeiros do Romantismo, tal qual aponta Candido (1988), e de uma tradição lírica que se atualiza constantemente, sem perder características essenciais.

## Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- AUERBACH, E. As Flores do Mal e o sublime. *In*: AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 303-332.
- AZEVEDO, C. A uma passante pós-baudealiriana. *In*: AZEVEDO, C. **Colapsus Linguae**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1991.

- AZEVEDO, C. Nova passante. *In*: AZEVEDO, C. **Sublunar**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 2001.
- BARTHES, R. Par où commencer. *In*: BARTHES, R. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Gallimard, 1972. p. 140-150.
- BAUDELAIRE, C. A uma passante. *In*: BAUDELAIRE, C. **As Flores do mal**. Tradução: I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 361.
- BAUDELAIRE, C. A une passante. *In*: BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, C. Os Sete Velhos. *In*: BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**. Paris: [s. n.], 1862. Tradução: D. Machado. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/traducoes/charles\\_baudelaire.htm](http://www.revistazunai.com/traducoes/charles_baudelaire.htm). Acesso em: 28 ago. 2023.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas de Baudelaire. *In*: BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BLANCHOT, M. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- BOREL, P. Dina, la belle juive. *In*: BOREL, P. **Champavert**: contes immoraux. Paris: Eugène Renduel, 1833. p. 205-292. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Dina,\\_la\\_belle\\_juive](https://fr.wikisource.org/wiki/Dina,_la_belle_juive). Acesso em: 16 jul. 2023.
- CADEMARTORI, L. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 1987.
- CALCANHOTTO, A. Esquadros. *In*: CALCANHOTTO, A. **Senhas**. Rio de Janeiro: Columbia Records; Sony Music, 1992. 1 faixa sonora (3 min 8 s).
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- CANDIDO, A. **O Romantismo, nosso contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 19 mar. 1988. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/candido-antonio-o-romantismo-nosso-contemporaneo-in-jornal-do-brasil-19-03-1988pdf-pdf-free.html>. Acesso em: 30 set. 2022.

- CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- COUTO, R. Carícia. In: COUTO, R. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 115.
- CURTIS-HORSFALL, T. **James Blunt finally reveals the creepy real story behind ‘You’re Beautiful’**. [S. l.]: Smooth Radio, 16 fev. 2022. Disponível em: <https://www.smoothradio.com/news/music/james-blunt-youre-beautiful-meaning-lyrics/>. Acesso em: 1 nov. 2022.
- DIAS, C. As janelas. In: **Poemas no ônibus e no trem**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2010.
- FERRAZ, P. **De novo nada**. São Paulo: Selo Sebastião Grifo, 2007.
- FERRAZ, P. **Evidências pedestres**. São Paulo: Selo Sebastião Grifo, 2007.
- FRIEDRICH, H. Baudelaire. In: FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 35-58.
- FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997.
- GULLAR, F. Pela rua. In: GULLAR, F. **Dentro da noite veloz**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018. p. 47-48.
- GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução: A. C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.
- MORAES, V. de. A mulher que passa. In: MORAES, V. de. **Novos poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

- NESTROVSKI, A. A passante. *In*: NESTROVSKI, A. **Sarabanda**. São Paulo: Circus Produções, 2020. 1 CD-ROM.
- PERNETA, E. A uma desconhecida. *In*: PERNETA, E. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1945.
- PERNETA, E. A uma transeunte. *In*: PERNETA, E. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1945.
- PICHOIS, C. A une passante: notes. *In*: BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1975. p. 1022.
- PICHOIS, C. Préface. *In*: BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1975. p. IX-XXIV.
- PICOT, G. **La poésie lyrique au Moyen Âge I**. Paris: Librairie Larousse, 1963.
- POL, A. **Emotions poétiques**. Paris: Éditions du Monde Nouveau, 1918.
- POL, A. **Le Musée virtuel de Seine-Port**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.museedeseineport.info/MuseeVirtuel/Salles/PolAntoine/AntoinePol.htm>. Acesso em: 26 ago. 2023.
- REMAK, H. H. H. Comparative Literature, Its definition and Function. *In*: STALLKNECHT, N. P.; FRENZ, H. (ed.). **Comparative Literature: method and perspective**. [S. l.: s. n.], 1971.
- RIFFATERRE, M. L'intertexte inconnu. **Littérature**, [s. l.], n. 41, 1981.
- RIFFATERRE, M. La syllepse intertextuelle. **Poétique**, [s. l.], 1979.
- ROCA, E. **Rockin' Troubadour**: James Blunt – Uma promessa mancata? [S. l.]: Rockin's Donuts, 19 fev. 2018. Disponível em: <https://rockindonuts.net/2018/02/19/rockin-troubadour-james-blunt-promessa-mancata/>. Acesso em: 28 out. 2022.
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução: S. Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008. Disponível em: <https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Intertextualidade%20-%20Livro%20completo.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2023.
- SOUZA, R. A. de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

- TAVARES, H. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1969.
- TODOROV, T. O que pode a literatura? *In*: TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 73-82.
- TONETO, D. J. M. Só o impensável é impossível. **Itinerários**, Araraquara, n. 28, p. 231-234, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2153/1771>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- VALENÇA, A. Pelas ruas que andei. *In*: VALENÇA, A. **Cavalo de pau**. Brasil: Ariola, 1982. 1 disco de vinil.
- VERDE, C. A débil. *In*: VERDE, C. **Poesias completas de Cesário Verde**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.
- WILLIAMS, R. O artista romântico. *In*: WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969. p. 53-70.
- ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

# Entre a narração e a fotografia em *Las Babas Del Diablo*, de Julio Cortázar

Cláudia Paulino de Lanis Patricio<sup>24</sup>

De que gosto no fundo é da relação entre imagem e a escritura, que é uma relação muito difícil, mas por isso mesmo gera autênticas alegrias criadoras, no mesmo sentido em que os poetas, outrora, gostavam de trabalhar problemas difíceis de versificação. Hoje em dia, o equivalente é encontrar uma relação entre um texto e imagens

(BARTHES, 1995a, p. 392).

Julio Florencio Cortázar (1914-1984), além de professor e tradutor argentino, é considerado um dos mais relevantes escritores hispano-americanos do século XX. Apesar de ser considerado argentino, ele nasceu na Bélgica em agosto de 1914. Fez parte do fenômeno literário

---

24 Doutora em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas). E-mail: claudia.patricio@ufes.br.

chamado de “boom latino-americano” durante os anos 1960 e 1970; porém, desde os anos 50, por questões políticas, exilou-se na Europa, mais especificamente em Paris, onde começou a trabalhar como tradutor da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Em 1981, depois de 30 anos de exílio em Paris, o escritor argentino optou pela cidadania francesa, uma forma de protestar contra a ditadura militar instalada em seu país, mas sem renunciar à argentina. Cortázar se dedicou à criação de romances, ensaios, poemas e contos. Ele foi considerado o mestre do Realismo Fantástico – corrente literária que uniu a realidade ao universo mágico. E, no dia 12 de fevereiro de 1984, faleceu em Paris.

Julio Cortázar iniciou uma nova forma de escrever literatura ao romper com os modelos clássicos e fugir da linearidade temporal. Transitou entre o real e o fantástico em sua tessitura narrativa. Apesar de não ser nosso objeto de estudo, faremos uma breve distinção entre o fantástico e real maravilhoso nas obras do escritor argentino para um melhor entendimento de nossa temática.

Cortázar tratou sobre nuances do termo fantástico em suas obras. Ele acreditava que faltava uma palavra melhor para explicar a forma como ele fazia uso dos elementos insólitos presentes em seus contos:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (CORTÁZAR, 2006, p. 149).

O fantástico consiste no desconhecimento ou na incredulidade. Já o real maravilhoso aceita os fatos inexplicáveis e recupera certos elementos próprios da cultura, mais especificamente das culturas

latino-americanas, e permite então compreender o mundo por meio do impossível.

Segundo Larissa Angélica Bontempi, os contos de Cortázar não pertencem ao fantástico, pois “subvertem o fantástico tradicional e transitam entre os subgêneros fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso” (BONTEMPI, 2017, p. 30). A presença do sobrenatural, para Bontempi (2017) sobressai-se nos contos do autor, uma vez que esses fatos insólitos alteram a realidade dos personagens e funcionam como algo real dentro do conto. Ainda de acordo com Bontempi, o leitor acaba assimilando esses elementos sobrenaturais (BONTEMPI, 2017, p. 30).

Em 1952, Cortázar publicou *Las armas secretas*, um livro de contos que contém, especificamente, um conto do qual trataremos, *Las Babas del Diablo*, que em 1968 foi levado às telas do cinema por Michelangelo Antonioni.

O conto inicia com o questionamento do narrador-personagem Miguel sobre a melhor forma de usar a linguagem e apresenta esse personagem imaginando possibilidades linguísticas de narrar o acontecido: trocando o tempo verbal e a visão do narrador de primeira para terceira pessoa, ou mesmo inventando formas que serão inócuas: “*Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos*” (2000, p. 25).

Em seguida, o narrador já adianta seu receio de relatar os fatos, mas entende que é a melhor pessoa para isso uma vez que está menos comprometido do que os demais:

*Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a*

*nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo* (CORTÁZAR, 2000, p. 51).

Mesmo acreditando ser ele próprio o melhor para realizar isso, o narrador-personagem, no seguinte parágrafo do conto, ainda se questiona: *“De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar”* (2000, p. 51). Para ele, relatar essa história é uma necessidade corriqueira: *“Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos”* (2000, p. 51). Em outras palavras, ainda de acordo com o autor, temos a necessidade de *“Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago”* (2000, p. 52).

Uma vez mais o narrador volta ao assunto da dificuldade de optar pela forma de relatar o ocorrido e justifica que essa dificuldade reside em não saber bem quem conta os fatos, *“si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo”* (2000, p. 25), ou ainda em saber se é verdade o que foi relatado por ele ou se é uma verdade somente para ele mesmo.

*Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere* (CORTÁZAR, 2000, p. 52).

Só após essa reflexão sobre a linguagem que, então, a trama do conto começa. Roberto Michel, franco-chileno, tradutor, fotógrafo

e protagonista desse conto, saiu para fotografar numa manhã de domingo em Paris depois de se dedicar por semanas ao seu trabalho de tradução. Quando chegou à ponta da ilha de Saint-Louis, na pracinha, havia somente um casal inusitado, o qual não tinha despertado ainda a vontade de Michel de fotografá-lo. À medida que os observava, um deles, um jovem rapaz, foi quem primeiro provocou o interesse do fotógrafo, uma vez que este não tinha nada para fazer naquele momento, e o adolescente, com ar angelical, mostrava-se nervoso na companhia de uma mulher mais velha. Michel ficou, então, curioso por saber a razão de tal nervosismo e decidiu fotografar os dois. A princípio chegou a pensar que fossem mãe e filho, mas, em seguida, descobriu se tratar de um casal.

O fotógrafo ficou por alguns instantes somente observando, com sua câmera, o casal misterioso até encontrar o momento certo de conseguir uma foto pitoresca, nada comum, em que conversavam e se olhavam em um cantinho da ilha. Quando ele acreditou que tinha os elementos ideais para a sua foto, dissimulou estar estudando um enfoque que não incluía os dois em sua foto e fotografou a cena do casal, a fim de capturar, finalmente, “*el gesto revelador*” deles e “*la imperceptible fracción esencial*”, mas com cuidado para que o carro preto não aparecesse na foto. No entanto, a foto não agradou ao casal. A mulher ficou irritada e exigiu que Michel lhe entregasse o rolo do filme, porém, ele se negou a fazer isso por causa da forma como a mulher loira fez tal exigência; enquanto isso, o rapaz saiu correndo dali.

Após alguns dias, Michel revelou as fotos realizadas na pracinha naquela manhã de domingo. O negativo das fotos era tão bom que o fotógrafo decidiu fazer uma ampliação daquela imagem, que era tão boa que fez outra ampliação, ainda maior do que a ampliação anterior, de oitenta por sessenta – para o narrador-personagem a ampliação “*se parece a una pantalla donde proyectan cine*” (2000, p. 31) – e a pendurou na parede de seu apartamento. Depois disso, Michel ficava algum tempo, durante alguns dias, contemplando a imagem ampliada e até parava seu trabalho de tradução do tratado de José

Norberto Allende para reencontrar a cara da mulher. Ele a observava de frente, da cadeira de onde trabalhava, em diagonal e sempre descobria algo mais sobre a foto. Barthes (1984, p. 147) comentou sobre essa necessidade de observar por um longo tempo uma foto e afirmou que, se gosta de uma foto, “se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa”. Além disso, Barthes (1984, p. 148) trata da ampliação da foto como um desejo de compreender melhor, de conhecer a verdade. Ao comentar a ampliação de uma foto da própria mãe, este autor acredita que “ao ampliar o detalhe ‘em cascata’ (cada clichê engendrando detalhes menores do que no estágio precedente), vou enfim chegar ao ser de minha mãe”. Podemos comparar esse desejo que Barthes demonstra em *A Câmara Clara* com o desejo de Michel nesse conto de Cortázar, e notar que o personagem-narrador busca também uma verdade que ainda não sabe qual é, nem por que a busca, mas sente uma fascinação pela ampliação da foto.

A atração que aquela ampliação causava em Michel não era compreensível e explícita para ele ainda, mesmo tendo que parar seu trabalho várias vezes por dia para observá-la. Não obstante, certa vez, Michel afirmou “*el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda*” (1984, p. 31). Contudo, isso não o assustou. Entretanto, um dia, ele percebeu mais uma alteração na imagem: devagar a mão da mulher loira se fechava, dedo por dedo; mais tarde, o rapaz estava de cabeça baixa, enquanto a mulher lhe acariciava o rosto, e o homem misterioso que estava em um carro preto se refletia nos olhos do garoto. Foi então que Michel compreendeu o que tinha acontecido, o que tinha que ter acontecido, o que teria que ter acontecido: “*si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden*” (2000, p. 31). Ele conseguira modificar a ordem da realidade presente naquela fotografia, realidade esta que já tinha sido de um

passado recente de Michel. Nesse momento, o fotógrafo, olhando para a foto na parede, gritou e gritou para tentar ajudar o rapaz mais uma vez; porém, nesse instante, Miguel começou a aproximar-se, passo a passo, e então a câmera girou um pouco, ele se apoiou na parede; dessa forma, os personagens na foto olharam para ele e o garoto fugiu pela segunda vez se livrando do *hilo de la Virgen* ou das *babas del diablo*, isto é, atravessa a fina teia de aranha que, na visão do narrador, estava na iminência de vitimá-lo.

Ao concluir a leitura desse conto de Cortázar, notamos que, em diversos momentos do relato, o autor constrói proposições teóricas sobre o fotografar e a fotografia, bem como estabelece relações entre a fotografia e a elaboração de um texto. Em certa altura, ele faz uma analogia entre o conto e a fotografia, por serem ambos recortes da realidade e por mostrarem os limites que compõem um determinado fragmento dela; sugere que é possível, dessa forma, revelar uma realidade muito maior.

O escritor argentino afirma, ainda, que tanto o fotógrafo quanto o contista escolhem e limitam uma imagem ou um fato a fim de gerar uma espécie de fermento no espectador ou leitor, projetando, dessa forma, a inteligência e a sensibilidade:

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR 1993: 151-152).

A fotografia consiste, conforme Kossoy (1989), na associação entre ação humana, fotógrafo, assunto escolhido ou recortado por ele e tecnologia. O conto também permite o mesmo processo associativo,

uma vez que concilia o trabalho do escritor que recorta, delimita o tema e se vale dos recursos linguísticos para construir a narrativa.

Segundo Guillén (2006, p. 02), “*Al retratar el mundo, el fotógrafo lo va capturando, atrapándolo para sí, y si lo fotografía demasiado éste se irá vaciando, se irá acabando; pero, a pesar de irse vaciando, a su vez éste se va re-significando y adquiere un nuevo sentido en la imagen fotográfica*”. Dessa mesma forma, Cortázar vê a fotografia como uma metáfora do conto, como uma maneira de capturar a realidade, de flagrar um instante, de levar do pequeno ao grande. A fotografia se assemelha à estratégia literária da boneca russa, pois é uma narrativa dentro da narrativa; é a vontade, a curiosidade do protagonista de resolver o mistério, presenciado em uma praça de Paris. Podemos afirmar, então, que a fotografia é similar à literatura, já que ambas precisam de um observador atento, ativo.

Ao longo do conto, Michel faz diferentes comparações entre a narrativa e a fotografia. Já nas primeiras linhas do primeiro parágrafo, com o pretexto de apresentar as *dudas* e *titubeos* do narrador-personagem acerca das questões linguísticas, como o ponto de vista do narrador, o leitor vai descobrindo as dificuldades de um escritor para enfocar o seu objeto a ser narrado, assim como um fotógrafo ao capturar uma imagem com sua câmera.

No segundo parágrafo, o personagem faz uma comparação entre a máquina de escrever e a fotográfica. Imagina a possibilidade de elas trabalharem sozinhas enquanto escritor e fotógrafo saem para tomar uma *bock*. Entretanto, desanima dessa ideia já que ele não é *tonto* e sabe que, quando sair de casa, as máquinas ficarão paradas como as deixou. Ou seja, há a necessidade deles (escritor e fotógrafo) para que haja fotos e contos.

No parágrafo seguinte, ao relatar os motivos pelos quais precisa contar o fato que vivenciou, o narrador-personagem destaca, não somente neste parágrafo, mas ao longo de todo o conto, as descrições da foto que fez na praça da ilha de Saint-Louis. Ao fazer isso, separa-as fazendo uso dos parênteses:

*si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento (Cortázar, 2000, p. 51).*

Em outro momento do conto, Michel afirma que, entre as muitas maneiras de combater a falta do que fazer, uma das melhores é fazer fotografia:

*actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche (CORTÁZAR, 2000, p. 53).*

Ao se ocupar com o fotografar, a pessoa tem, como se fosse uma obrigação, de estar atenta para perceber as pequenas belezas que podem passar despercebidas: não perder o espontâneo e delicioso rebote de um raio de sol, ou os cabelos ao vento de uma menina, por exemplo. Já sair sem uma câmera corresponde a perder “*la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250*”. Estar com a câmera em mãos favorece a concentração, o foco, o enquadre à pessoa; do contrário, sem ela,

*Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar*

*el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250*  
(CORTÁZAR, 2000, p. 53).

O “pensar fotograficamente” nos remete ao processo, aos passos, aos elementos para chegar à construção da foto, assim como precisamos de processo, passos, elementos para a construção de uma narrativa. Já para construir o conto, o autor precisa estar atento à dimensão do conto, à tensão dele a fim de evitar elementos meramente decorativos. O contista, assim como o fotógrafo, “sente necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo” (CORTÁZAR, 2006, p. 151), no qual somente o essencial e o indispensável ganham espaço por intermédio da “eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama” (*Idem*, p. 158).

Surprender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Na página 27, o narrador-personagem relata a sua chegada, naquela manhã de domingo, à cena. Tal cena mudará todo o ambiente vivido, até aquele momento, por Michel. Como levava a máquina fotográfica sem vontade de fotografar, conforme afirmou, observava a praça sem muito enquadre. Entretanto, alguém lhe despertou a curiosidade, um casal, mais especificamente, o garoto, pois “*Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso*” (CORTÁZAR, 2000, p. 53).

O enquadramento da fotografia corresponderia no conto à escolha de um “elemento significativo”, isto é, “se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (Cortázar, 1993, p. 154).

Acerca dessa necessidade do elemento significativo ou do enquadre perfeito para a foto, Cortázar assevera também que

Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo. No meu caso, a grande maioria dos meus contos foram escritos – como dizê-lo? – independentemente de minha vontade, por cima ou por baixo de minha consciência, como se eu não fosse mais que um meio pelo qual passava e se manifestava uma força alheia (CORTÁZAR, 1993, p. 154).

Ou seja, tanto fotógrafo quanto contista não escolhem o seu tema, são escolhidos por ele.

Michel, ao tentar se aproximar da cena que lhe chamou atenção, comenta a relação entre o olhar e a falsidade:

*Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y. claro, todo esto es más bien difícil (CORTÁZAR, 1993, p. 27).*

O fotógrafo acredita que sabe olhar e que todo olhar transparece falsidade, porém, quando se pode prever a suposta falsidade, é possível olhar, mas talvez precise escolher bem entre o olhar e o olhado. Desse modo, também podemos comparar o olhar com as narrativas, uma vez que a narração parece apresentar cenas falsas, mentiras; mas, para que o escritor consiga produzir uma boa narração, será necessário lançar-se para fora de si mesmo e desnudar-se de toda a roupa alheia. Como afirmou Mario Vargas Llosa, em *Historia secreta de una*

novela (2001, p. 04): “Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas”. Em outras palavras, o trabalho do escritor consiste em mentir de forma persuasiva, transformando a ficção em verdade.

Michel afirma que “*es culpable de literatura, de fabricaciones irreales*”, pois ele não gosta de mais nada do que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes; apesar disso, justificou seu interesse por aquela cena uma vez que:

*esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto* (CORTÁZAR, 2000, p. 57).

No final do conto, o narrador-personagem descreve a cena da fuga do garoto da praça, utilizando vários conceitos da fotografia, a saber: primeiro plano, sair do quadro, a câmera girou um pouco, fora de foco, em foco. Esses conceitos, presentes explicitamente na teorização de Cortázar, são próprios do campo da fotografia, os quais o autor argentino toma emprestado em seu conto e, dessa forma, podemos refletir sobre a elaboração do conto a partir delas, como é possível observar no seguinte fragmento:

*el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de*

*foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad (CORTÁZAR, 2000, p. 61).*

A modo de considerações finais sobre a teoria do conto e da fotografia apresentada por Cortázar neste conto, podemos relacionar ambas as profissões de Michel, tradutor e fotógrafo, pois elas auxiliam na atuação do narrador-personagem, já que o tradutor decifra um texto para interpretá-lo em outro idioma, enquanto o fotógrafo traduz uma situação viva, real, com movimento, em uma situação representada em uma imagem fixa. Dessa forma, como afirmou Guillén (2006, n.p), “tanto traductor como fotógrafo funcionan como filtros de situaciones y realidades que se verán modificadas, porque la verdad del narrador, como la del fotógrafo, no implican la verdad objetiva. Ambos se enfrentan al mundo a partir de la palabra y de la imagen visual”.

Em seguida, destacamos mais diretamente a relação entre imagem e escritura, estabelecida por Michel ao longo do conto. Apesar de considerar difícil a definição de conto, como asseverou Cortázar (2006, p. 150), faz-se necessário destacar aqui uma breve definição de conto, pois, como ele mesmo afirmou, “se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo”:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvalorização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio

conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 2006, p. 150).

Para tentar chegar a uma definição, Cortázar compara o conto a outras formas de arte, para tentar esclarecer o que seria um conto e quais as características desse gênero. Em outro estudo do argentino sobre o conto, ele o define como “*algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos*”. Nessa definição, percebemos a característica do conto no que diz respeito à sua limitação/delimitação, que também pode ser um paralelo com a fotografia.

Há dois tipos de tradução presentes no conto: tradução da imagem fotográfica em texto e tradução entre línguas. Roberto Michel é tradutor e se dedica, no tempo em que ocorre a história, a traduzir um texto do espanhol para o francês.

Dessa maneira, Cortázar recorta um fragmento da realidade, escolhe os limites que deseja abordar, da mesma forma que faria com uma câmera para bater uma fotografia. E, assim, fica claro, nesse conto, que a criação da tessitura não consiste em intuição ou inspiração, mas, sim, em um trabalho árduo e complexo de manipulação da linguagem, da forma, da reflexão, do manuseio de palavras; bem como na fotografia, o fotógrafo deverá estar atento ao plano, estar ou não no quadro da câmera, estar com ou sem foco. Entretanto, seguir todos esses tópicos não significa que o conto tenha o mesmo resultado para todos os escritores. Necessita, tanto na foto quanto no conto, de um olhar, de uma sensibilidade artística para tratar do “tema significativo” e do enquadre.

## Referências

- ALBARRACÍN-SARMIENTO, C. Literatura y realidad en «Las babas del diablo» de Cortázar. *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 4., 1971, Salamanca. **Actas...** Salamanca: AIH, 1971. Disponível em: [https://cvc.cer-vantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_012.pdf](https://cvc.cer-vantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_012.pdf). Acesso em: 16 jan. 2026.
- ALVES, F. A. do N. Ventanas a lo insólito: a fotografia em contos e ensaios de Julio Cortázar. **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p. 189-210, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4868/4095>. Acesso em: 16 jan. 2026.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONTEMPI, L. A. **As traduções brasileiras de três contos fantásticos do argentino Julio Cortázar**. 2017. 103 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto e do conto breve e seus arredores. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução: D. Arrigucci Jr.; J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, J. **Las armas secretas**. [S. l.]: Biblioteca de la Literatura Universal, 2000.
- CORTÁZAR, J. **Papeles inesperados**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009. p. 442-447.
- DAMIÁN GUILLÉN, C. I. **La imagen fotográfica en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar**. [S. l.]: Discurso Visual, 2006. Disponível em: <http://discursovisual.net/dvweb05/agora/ago-claudia.htm>. Acesso em: 16 jan. 2026.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- VARGAS LLOSA, M. **Historia secreta de una novela**. Barcelona: Tusquets, 1971.

# Literatura e música: a gênese do gênero entre as musas (no Ocidente)

Orlando Lopes<sup>25</sup>

*O que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreendê-lo, mesmo só com o pensamento, para depois traduzir o seu pensamento em palavras? E no entanto, que realidade mais familiar e mais conhecida em nossas conversas do que o tempo?*  
Santo Agostinho, no Livro XI das “Confissões”.

## I

### **A Genologia, disciplina (sempre) em construção**

A percepção, o reconhecimento e a projeção das generalidades comunicacionais, expressivas e discursivas, encontram-se marcados pelas condições de produção de uma “civilização líquida” (ou em

---

25 Doutor em Literatura Comparada. orlando.albertino@ufes.br.

liquidação), “sem memória” (e pretensamente “sem História” ou sem unidade histórica<sup>26</sup>), diluída num imenso “presente contínuo” e, por isso mesmo, fadada aos “eternos retornos” de uma lógica concencionista que acentua e valoriza idealmente ou o polo da recepção individualista extrapoladora da memória coletiva da tradição cultural ocidentalizada<sup>27</sup>, ou o polo romantizado da unidade identitarista, comunitarista, coletivista, estatista. No contexto atual da civilização ocidentalizada (SILVA, 2018), os “Gêneros” (e não apenas os literários, musicais, audiovisuais etc.) não remetem mais a um fundo comum e coletivo de organização coesa da memória e da expressão, mas à experiência – cada vez mais dispersa, fragmentada, atomizada, “fechada” (da individualidade ególatra, da lógica de consumo que envolve reciclagem e descarte, como aponta Jameson (1991), por um lado, e “aberta” (para uma diversidade, para uma heterogeneidade também redutíveis a mercadorias e sujeitas a choques e contradições internas inviabilizadoras da *práxis*<sup>28</sup>).

---

26 Desde a publicação de “O Fim da História e o Último Homem” (1992), Francis Fukuyama tem revisitado e refinado sua tese sobre a evolução política e o destino da democracia liberal. Se inicialmente argumentou que a disseminação global do liberalismo representava o estágio final do desenvolvimento sociopolítico, eventos como o terrorismo global, o populismo autoritário e a ascensão da China demonstraram que essa trajetória não era irreversível. Em “Liberalism and Its Discontents” (2022), o autor reconhece os desafios contemporâneos ao liberalismo, criticando tanto o neoliberalismo da direita, que exacerba desigualdades econômicas, quanto a política de identidade da esquerda, que fragmenta o ideal de cidadania universal.

27 Essa tradição, formatada como “Cultura Clássica”, encontra-se no alicerce da composição simbólica e imaginária das sociedades e culturas europeias e de suas extensões coloniais.

28 A palavra “*práxis*” (do grego *πρᾶξις*) refere-se à ação prática e transformadora, frequentemente contrastada com a teoria. No pensamento filosófico, especialmente na tradição aristotélica, marxista e fenomenológica, envolve a relação entre conhecimento e ação, enfatizando o papel da atividade humana na mudança da realidade. cf. Barata-Moura (1986).

Estudar os gêneros no contexto cultural (ou seja, pensá-los no enquadramento amplo da preocupação antropológica (HOLBRAAD e PEDERSEN, 2017)) implica uma preocupação com o significado das formas, tanto no momento de sua produção formal quanto de sua recepção e pragmática, considerando as potências de diálogo entre esses dois polos para a transformação das práticas cognitivas e expressivas em diversos campos e sistemas culturais (GENETTE, JAUSS *et al.*, 1986). Perceber gêneros envolve um exercício de reconhecimento de semelhanças e diferenças no modo como os “textos” (e as “obras”) “se apresentam discursivamente ou em suas estruturas ou em suas finalidades ou nos efeitos pretendidos na sua leitura” (COSTA, 2008, p. 19). Esses aspectos (intencionalidade, estruturalidade, finalidade e efeitos no leitor) permitem a formulação de agrupamentos repertoriais, destacando-se obviamente aqueles que se mostram mais aparentes (como os elementos estruturais), e preterindo-se aqueles mais discretos (como os intencionais, finalistas e recepcionais) – e difíceis de analisar, classificar, ordenar etc.

Mais ainda, o exercício da analogia abre todo um campo de estudos ao evidenciar “familiaridades genéricas” entre as Artes e a Literatura, transcendendo as divisões disciplinares tradicionais e permitindo a observação da recorrência de alguns princípios estruturais, temáticos, estilísticos em diferentes meios e contextos. Na Literatura, por exemplo, a noção de gênero está historicamente vinculada a formas e convenções que orientam a produção e a recepção dos textos. Essas convenções, no entanto, não se restringem ao universo literário, mas encontram equivalentes na música, nas artes visuais, no cinema e em outras formas de expressão artística. A tragédia clássica, por exemplo, influenciou não apenas o teatro, mas também a ópera e o cinema dramático, demonstrando como determinadas configurações narrativas e temáticas podem ser transpostas e ressignificadas em diferentes meios.

Além disso, a analogia permite identificar processos intertextuais e intermediáticos, nos quais diferentes artes dialogam entre si,

compartilhando estruturas narrativas, modos de representação e estratégias expressivas. O conceito de “sinestesia artística” (BRITO, MACHADO e COHEN, 2006), por exemplo, revela como elementos de um determinado sistema expressivo (como o ritmo na Música) podem encontrar correspondência em outro (como a cadência poética na Literatura). Da mesma forma, o conceito de montagem cinematográfica pode ser comparado às técnicas de justaposição e fragmentação presentes nos modernismos e pós-modernismos.

Outro aspecto relevante é a hibridização dos gêneros, que, na contemporaneidade, assume um caráter ainda mais evidente. O romance gráfico, o poema visual, o teatro multimídia e a videoarte são exemplos de como as fronteiras entre as artes e a literatura se tornam cada vez mais fluidas, abrindo espaço para novas categorias e formas expressivas. Esse fenômeno sugere que a noção de “gênero”, longe de ser fixa ou estanque, é dinâmica e processual, adaptando-se às transformações culturais e tecnológicas. O estudo das familiaridades genéricas entre as Artes e a Literatura, por meio da analogia, possibilita um entendimento mais abrangente da criação artística e de suas relações interdisciplinares.

## **Os limites da Genologia**

A Genologia (SILVA, 1988, p. 340), ou melhor, o “estudo dos gêneros”, é um campo que se preocupa com a classificação e análise de diferentes tipos de textos e discursos. Elemento referencial de base nos estudos literários, o “gênero” discursivo, retórico, linguístico é tomado como um domínio autônomo e restrito, com uma tradição conceitual razoavelmente estabelecida e independente em relação às demais práticas culturais. Contudo, o olhar mais atento consegue capturar certos “pontos de fuga” a partir dos quais a noção escapa do domínio disciplinar preciso do “discurso (sobre o) literário” (BAUMAN, 1992). A superação do formalismo e do estruturalismo como

chaves analíticas deslocou em grande parte do mundo acadêmico a atenção teórica para o domínio da “processualidade” e da recepcionalidade, muitas vezes levando ao equívoco de uma “neutralização” dos aspectos formais dos textos/obras não apenas como “elementos estruturais”, mas também como inscrições no veio das tradições e da História, que precisam ser continuamente revistas e reinterpretadas.

Os leitores certamente já se depararam com a curiosa “refração” da noção de “gênero”, que se espalha por áreas como a Literatura (e os “gêneros literários”), a Psicologia (e os “gêneros identitários”), a Biologia (e as “taxonomias”<sup>29</sup>) e até o próprio Método Científico e a Filosofia, nos quais a “geração”<sup>30</sup> se mostra um recurso básico do “pensamento lógico” (indutivo e dedutivo). Esse fundamento evoluiu ao longo do tempo, refletindo mudanças nas abordagens teóricas, metodológicas (FREEDMAN, MEDWAY, 1994) e nas próprias formas de comunicação e expressão nas línguas neolatinas. Seu estudo oferece *insights* valiosos sobre a natureza da comunicação humana e a forma como os textos e discursos são moldados e moldam as sociedades e as culturas ocidentalizadas.

Ainda assim, pensamos mais em “exemplos de generalidades” encontrados na experiência da vida cotidiana que nas altíssimas abstrações das “generalidades em si mesmas” (WESTERHOFF, 2005), e a questão se dá por resolvida na medida em que nem se toma plena consciência dela, pois o mundo das abstrações e elucubrações metafísicas é tradicionalmente associado a grupos e funções discursivas/sociais bastante específicas e segmentadas (BHATIA, 2014), mesmo

---

29 O gênero é uma forma de agrupar espécies que são estreitamente relacionadas e compartilham um ancestral comum. Cada gênero contém uma ou mais espécies. Por exemplo, o gênero “*Panthera*” inclui várias espécies de grandes felinos, como o leão (*Panthera leo*) e o tigre (*Panthera tigris*).

30 O neologismo aqui deseja marcar a antecedência a termos como “geral” (de caráter universalizante e valor cognitivo), “generalizável” (de caráter abrangente e valor extensivo) e “genérico” (de caráter tipificante e valor referencial).

entre especialistas. Até o momento em que nos decidamos a interrogar por elas – as generalidades –, sempre parecerão naturais (MERLEAU-PONTY, 2000), não raro ocultas no próprio “mistério”.

Nenhum de nós tem dúvidas a respeito do que seja o tempo (ou o espaço, ou...), até que alguém nos interrogue a seu respeito, diz Agostinho. A passagem do “senso comum” ao “discurso especializado”, “científico”, “teórico”, demanda muitas vezes a busca ou o reencontro desse estranhamento inicial e fundamental, segundo o qual as palavras deixam de ser “simples” e instrumentais e começam a se “reencantar”, desdobrando-se “sobre si mesmas”, como embriões cujas células se reproduzem e formam novos complexos de estruturas, relações, significados, sentidos (FOUCAULT, 1999). As palavras, quando interrogadas, por um lado ampliam-se como conceitos, mas por outro podem imobilizar o pensamento que não se localize nessa troca, nessa tradução “finita ilimitada” (TOSATTO, 2023).

As palavras são signos e os signos têm suas “densidades” (GEERTZ, 2008), elas têm um relevo e presença suficiente para guiar nossas consciências. Mas, num de seus célebres textos, Nietzsche (1873) atenta para a “erosão” que *restringe, reduz* ou mesmo *apaga* a “verdade” em torno da qual se originam as expressões que empregamos na “comunicação ordinária do cotidiano”. A linguagem abdica de suas “metáforas iniciais”, as “imagens originais” que se cristalizam (então) como “figuras (de linguagem)” e se constituem, muito propriamente, como “meios (simbólicos) de *comunicação*”. “Esquecemos” – como indivíduos, como grupos e como instituições, e com “muita facilidade” – as “significações densas” que habitam, “no princípio”, “no meio” e “no fim”, a Palavra, o Verbo, o Discurso – cultural, social, político, econômico, religioso etc.

Foucault (2008), em outro texto célebre, atenta para a importância de uma percepção “arqueológica” sobre certas peças de discurso que podem evidenciar por meio de “fósseis linguísticos” elementos relevantes para compreender a constituição da própria estrutura cultural, social e psíquica – *em boa parte*, por meio de “palavras”, de

“linguagem”. Em contraste com as abordagens tradicionais da história das ideias, que frequentemente se concentram na evolução linear de pensamentos e na biografia de grandes pensadores, a arqueologia foucaultiana busca desvendar as estruturas subjacentes – e discretas, sedimentadas – que afetam profundamente o modo como o conhecimento é produzido, organizado e disseminado nos diferentes períodos históricos.

Ora, a “Cultura”, ou melhor, os campos e sistemas de cultura se fundam sobre uma “história”, sobre uma sucessão, atravessamento e sobreposição (HOLBRAAD e PEDERSEN, 2017)<sup>31</sup> de memórias, tradições, cânones e suas divergências, cujas formas “dão e perdem” relevo na “superfície” da “cena contemporânea”: material, simbólica e imaginária. Os fenômenos, as manifestações e os fatos linguísticos e literários afetam os demais elementos do mundo sociocultural e são afetados por eles – e essa perspectiva nem sempre é fácil de recuperar nas linhagens evolutivas da teoria literária e da crítica (inter)cultural.

Ensaíamos aqui uma recuperação do percurso do termo “gênero”, considerando sua inscrição e “propagação” (ALBERTINO, 1999) como um termo linguístico que atravessa o vasto espectro discursivo (STAWARSKA, 2015) e afeta a formulação das bases e fundamentos em literalmente *todos os campos de conhecimento* pretensamente científicos – sempre sujeitos a um princípio de generalização que permite a elaboração de teorias indutivo-dedutivas abrangentes, facilita a previsão e o controle de fenômenos naturais, contribui para a compreensão unificada de sistemas complexos, e muito mais.

---

31 A “virada antropológica”, defendida por nomes como Roy Wagner, Marilyn Strathern e Eduardo Viveiros de Castro, é uma abordagem que aceita a coexistência de realidades ontológicas distintas e busca reavaliar continuamente os fundamentos da própria Antropologia – e dos campos disciplinares por ela afetados (por exemplo, aqueles em que o termo “estrutura” deixou suas marcas, e aqueles em que se estabelecem categorias analíticas interfaceáveis).

A “generatividade” atravessa e se confunde com os demais elementos do cenário epistemológico (VAN OORT, 2006), sendo necessário um reconhecimento constante de suas (de)limitações e da necessidade de revisão contínua à luz de novas evidências trazidas, também, pela análise linguística e discursiva (DEVITT, 1993). Assim, por exemplo, mostra-se oportuno considerar a trajetória do termo “*genus*” desde a cultura helênica até a língua portuguesa, passando pelo latim, um exemplo fascinante de como as palavras e conceitos viajam e evoluem *atravessando* línguas e culturas, economias e políticas, razões e sensibilidades.

### **Antes do “gênero” (das línguas modernas), houve o “*genus*” (das línguas antigas)**

A palavra “gênero”, o conceito “gênero”, é um desses elementos que têm a capacidade quase imediata de passar de um estado muito “banal”, prosaico, comum (“*Comprei um remédio genérico*”, “Fomos buscar gêneros alimentícios”), para estados complexos e problemáticos (“*Vivemos uma crise de gêneros (literários?)*”, “Os gêneros literários e musicais podem ser aproximados”, “É preciso promover a igualdade de gêneros (afetivos? sexuais? psíquicos?)”) (WOLF, 1991).

Contemporaneamente, aliás, a palavra aparece fortemente marcada por um contexto de discussão – o “identitário”: o “gênero” é algo tão poderoso que captura – e pode aprisionar – os sujeitos humanos em estruturas psíquicas, sociais, econômicas etc. (MANI, 2022). Contudo, uma coisa é pensar como a “referência de gênero” afeta um sujeito – ou sujeita –, e outra é dimensionar o que, em si mesmo (KANT, 1999), é o “fenômeno do gênero” (HEGEL, 2011), conceder-lhe alguma especificidade e, enfim, recuperar sua legitimidade pela via conceitual e histórica para um agenciamento mais “ético” (é preciso pensar e revisar *sempre* o que acreditamos ser “gênero”) e

“efetivo” (qual a *melhor* maneira de trazer a noção de “gênero” para a vida sociocultural?). Afinal, o que é o “gênero” *ele-mesmo*?

Não é nosso objetivo aqui contemplar todo o arco de aplicações do termo “gênero”, e sim caminhar numa direção mais propriamente epistemológica (ARAÚJO, 2010), enquadrada no contexto de interesse histórico e crítico do sistema cultural ocidental, particularmente na interface e compartilhamento da noção entre duas práticas culturais afins – a Literatura e a Música (CAVERO, 2013). Certamente, em tempos de transformação e revisão histórica “disruptiva”, é preciso reenquadrar o alcance e a importância da “tradição ocidental” – mas “reenquadrar”, “relativizar”, “reposicionar” (SAID, 2006) não significa em absoluto “anular” (MENESES, 2013), “cancelar” ou “negar” esse aporte no conjunto do nosso patrimônio cultural. Para nós, e na História da Cultura, “gênero” é uma forma de organizar o conjunto de um repertório e reconhecer propriedades que não se restringem ou reduzem imediatamente aos objetos produzidos, mas que os atravessam e enfeixam, permitindo seu reconhecimento, ordenação, funcionalização etc.

Hoje, após um século de “Teoria da Literatura” em sentido estrito, ainda temos em regra uma grande dificuldade de alinhar os veios formados no acúmulo das tradições às especificidades de seu objeto cognitivo “recém-proposto” (e, dirão alguns, “recém-deposto”), a “literariedade”, tão fácil de evidenciar – como um “efeito de sentido” (OSEKI-DÉPRÉ, 1990) – mas tão difícil de estabelecer e fixar formalmente no quadro geral da Teoria do Conhecimento. Após mais de um século de proposições de fundamentos e modelos, ainda hesitamos ao assumir uma “Teoria Linguística da Literatura” – ou, quando nos atrevemos a cruzar a “linha imaginária” entre as duas disciplinas (“Linguística” e “Literatura”), não sabemos ainda onde exatamente se encontram seus “pontos comunicantes”, seus limites e seus pontos de interseção.

Neste ensaio, queremos particularmente recuperar e percorrer algumas trilhas que contribuam, por exemplo, para a discussão sobre

as “relações interartes”, a consideração sobre a amplitude que se pode conceder aos estudos que buscam reconhecer “pontos de diálogo” entre as diversas áreas expressivas no “amplo espectro” das práticas culturais de interesse artístico. Assim, e portanto, iniciemos nosso percurso com o reconhecimento e de “remapeamento” (CRNJANSKI, 2018) de algumas linhas dessa tradição que enforma a “cultura ocidental”, fornecendo repertórios para a aplicação das categorias analíticas, interpretativas e críticas – no âmbito das formas literárias e musicais.

Abstrair o *genus* do “mundo” é um processo simbólico – e cognitivo – que ocupa profundamente o pensamento ocidental (e seu projeto educacional): tornarmo-nos capazes de oscilar entre “os gerais” e “os particulares” de cada contexto, situação, problema, solução, ação etc.; é o desafio de toda pedagogia identificada com uma função amplamente cognitivista. Aprender a perceber e dimensionar os extremos do mundo do conhecimento é o desafio, sempre atual, de intuirmos e caracterizarmos elementos importantes da vida, como a “realidade” e a “verdade”.

Vamos explorar essa trajetória. O conceito equivalente a “*genus*” na cultura helênica (grega antiga) é encontrado na palavra grega “*γένος*” (*genos*) (LAMBERT, 1999). Derivando do Proto-Indo-Europeu \**genə-*, que significa “dar à luz”, “gerar”, em grego antigo “*genos*” tinha um leque de significados, incluindo “raça”, “tipo”, “família”, “descendência”, “espécie”, “gênero”, “espécie”, “categoria”, “nascimento”, “parentesco”, “linhagem”, “geração”, “posteridade” etc (DAVIES, 2015). A datação exata do termo é desafiadora, pois envolveria rastrear uma longa, fluida e complexa evolução entre a oralidade e a escrita, entre metáfora e referência. Ainda assim, podemos situar o termo dentro de alguns contextos históricos e literários importantes, observando mesmo de forma pontual e fragmentada o processo de metaforização, abstração, refuncionalização etc., que se pode perceber no estabelecimento do termo “gênero” em diversos campos de interesse e de conhecimento.

A forma mais antiga da língua grega é o grego micênico, registrado em inscrições em Linear B. Embora “γένος” não apareça nessas inscrições, as raízes linguísticas e conceituais relevantes já estavam presentes por volta do século VIII a.C., sendo o termo encontrado na literatura homérica, na *Iliáda* e na *Odisseia*. No século VII a.C. verifica-se o emprego formal do *genos*, associada à necessidade de garantir direitos de acesso a cargos hereditários e, no período Pré-Solônico<sup>32</sup>, o *genos* formal oferecia acesso à generalidade dos cargos públicos no estado aristocrático. No século IV a.C., após as reformas democráticas, o *genos* podia manter apenas os cargos sacerdotais como hereditários no Estado.

Provavelmente, a partir da sua utilização para designar “linhagem (nobre)”, por exemplo em Teógnis de Mégara (c. 570 a.C. – c. 485 a.C.), em Píndaro (518 a.C. – 438 a.C.) e em Heródoto (484 a.C. – 425 a.C.), o termo passou a ser utilizado em oradores atenienses do séc. IV a.C. e em inscrições do séc. IV a.C., em oradores e inscrições atenienses, num sentido quase preciso, para designar um conjunto de famílias ou indivíduos que se identificavam como um grupo através da utilização de um nome coletivo plural de referência geográfica (como *Salaminiói*), ocupacional (por exemplo, *Bouzygai*, “bois-cozinhos”), mas a maioria era de forma patronímica (como *Amynandridai*, *Titakidai*), implicando a descendência dos seus membros – os *gennētai* – de um antepassado masculino comum fictício ou real.

## A “tradição dos gêneros”

Na Filosofia e na Literatura, a origem da “questão dos gêneros” se verifica e formaliza, como bem sabemos, “desde Platão e Aristóteles”, cujas

---

32 Referente à fase da história ateniense antes das reformas de Sólon, que ocorreram por volta de 594 a.C. Durante este tempo, Atenas era dominada por uma aristocracia que detinha grande parte do poder político e econômico.

visões estabelecem e se projetam nas tradições da “cultura letrada” e de seus efeitos sobre os demais domínios de práticas culturais em sistemas ocidentalizados (DOWD, STEVENSON e STRONG, 2006). Os ecos, as reverberações, as contradições que se acumulam nessas linhas evolutivas, ou melhor, “degenerativas” da “ideia de gênero literário” ao longo de quase três milênios, podem-se tornar mais ou menos aparentes segundo a perspectiva histórica em que se põem os agentes capazes de afetar as manifestações dos gêneros – seja como metadiscursos literários (as categorizações), seja como prática literária (na forma de autoria, mediação, interpretação). Assim, o “gênero literário” pode ser visto desde uma concepção “transcendente” e fenomenalista, na qual o gênero constitui uma “realidade própria” capaz de modificar as condições de produção literária, até uma concepção “retórica” e mais restrita aos constituintes imediatamente linguísticos de cada modo de expressão, de cada tipo de texto, de cada situação de recepção.

Não contamos ainda com uma trilha capaz de evidenciar por menorizadamente como *genos* opera a base metafórica deslocando-se desde o contexto social e político, vinculado à ideia *natural* de “família” até sua formalização como fundamento do “pensamento ocidental” (FOSTER, KURKE e WEISS, 2019). No período clássico (aprox. século V a.C.), o uso de “*γένος*” se torna mais proeminente e diversificado na literatura e filosofia helênicas. Platão e Aristóteles usam “*γένος*” em contextos filosóficos complexos, especialmente em discussões sobre classificação, categorização, ordenação, essência e forma etc., tanto em problemas biológicos quanto sociais, ou, mais amplamente, filosóficos (KAVANAUGH, 2007). No limite, teremos que uma das bases do “pensamento platônico” emprega o campo semântico de “gênero” na construção da “teoria das ideias” – o que é uma idealidade senão uma generalização?

O certo é que, na continuidade do mundo helenístico e além, e após o século IV a.C., o termo continuou a ser usado e desenvolvido em contextos filosóficos, literários e científicos, tornando-se

fundamental na lógica e na metafísica que o sucederá nos mundos medieval e moderno. Platão não aborda o conceito de “gênero” da maneira como é entendido na Modernidade e que deve nos parecer obviamente mais *relevante* e *correto*. Ainda assim, algumas de suas obras trazem reflexões que podem ser conectadas à “questão do gênero”, tal como ela se apresenta contemporaneamente.

Para Platão, o gênero se entrelaça com diversos aspectos da filosofia, desde a epistemologia e a metafísica até a política e a ética. É nessa “agenda” que surgem termos como “idealidade” e “generalidade”, noções aproximáveis de maneiras interessantes, embora, claro, não sejam exatamente sinônimas (BERGOMI, 2008). Essa aproximação é relevante ao considerarmos a teoria das Formas ou Ideias, um dos principais pilares do pensamento platônico: as Formas ou Ideias (*eidōs* em grego) são realidades imutáveis, perfeitas e eternas, que existem num plano metafísico separado do mundo sensível, material (MUNIZ, 2022) – mas conectado a *outro mundo*, o “mundo da imaginação”. As ideias existem fora do tempo e do espaço, no mundo imaginário. Elas representam a essência universal e imutável das coisas. Por exemplo, a Forma ou Ideia de “beleza” seria a beleza perfeita e imutável (ou seja, a “beleza modelo”), da qual as coisas belas do mundo sensível seriam apenas instâncias imperfeitas – *duplicações* que projetam o “mundo imaginário” no “mundo sensível” pelo recurso a um terceiro “mundo”, o “mundo simbólico”.

A “generalidade” e a “generalização” envolvem a representação das Formas ideais no “mundo simbólico”<sup>33</sup> – o “lugar” onde se

---

33 Embora a “*chora*” platônica e o “simbólico” contemporâneo operem em registros filosóficos diferentes, ambos compartilham a função de mediar e estruturar experiências e manifestações. A “*chora*” pode ser vista como uma matriz ontológica que permite a manifestação do mundo sensível, enquanto o “simbólico” fornece a estrutura linguística e cultural através da qual percebemos e nos engajamos com a realidade. A relação entre os dois conceitos pode enriquecer nossa compreensão de como mediamos e estruturamos a realidade, seja em termos metafísicos ou semióticos. cf. KAVANAUGH, 2007.

elaboram “universos”, “conjuntos”, “grupos”. “famílias”, conceitos “gerais” que unificam uma multiplicidade de instâncias particulares (p. ex, cadeias estruturais e funcionais passíveis de tipificação num texto literário). Finalmente, talvez possamos dizer que a “idealidade” está relacionada à perfeição das Formas que emanam do “mundo imaginário”, enquanto a “generalidade” diz respeito à sua capacidade – “simbólica” – de representar o conceito abstrato e universal que subjaz a vários particulares que podem ter natureza material, simbólica ou imaginária.

Em diálogos platônicos, como o *Parmênides* (c. 370 a.C.), a palavra “*genos*” é usada para discutir categorias de ser, explorando as qualidades e características que definem diferentes tipos de existência<sup>34</sup>. Platão discute como diferentes formas (ideias) podem ser subsumidas nos gêneros mais amplos: como uma forma única pode estar presente em muitos particulares distintos? No *Fedro* (c. 370 a.C.), reconhece-se o uso retórico de gêneros, em função da necessidade de compreender e utilizar corretamente as categorias ou gêneros de discurso para efetivar a comunicação e a persuasão. Nesse diálogo, Platão explora profundamente a arte da retórica, destacando não apenas a capacidade de persuadir, mas também a necessidade de entender e usar corretamente diferentes gêneros de discurso para uma comunicação eficaz. Através da figura de Sócrates, argumenta que um orador eficaz deve ser conhecedor dos tipos de discurso (que incluem o “narrativo” e o “expositivo”, entre outros).

Em *O Sofista* (c. 362 a.C.), a discussão é sobre a relação entre “gênero biológico” e “linguagem”, questionando a naturalidade da distinção entre masculino e feminino nos nomes. Argumenta que a categorização genérica dos nomes é uma construção social e não uma verdade universal, avançando sobre diferentes gêneros de seres, incluindo o “Ser”, o “Movimento”, o “Repouso”, o “*Mesmo*” e o “*Outro*”.

---

34 Os comentários a seguir, relacionando a presença do “gênero” em Platão e Aristóteles, foram elaborados com a ajuda da LLM Chat-GPT4.

Essa obra é crucial para entender como Platão vê as inter-relações e separações entre diferentes categorias fundamentais. Essa compreensão não se restringe apenas a saber como cada gênero funciona, mas também quando e como utilizá-los apropriadamente de acordo com o contexto e o público. Isso é essencial para a persuasão, pois cada gênero tem suas próprias convenções e expectativas que podem influenciar como a mensagem é recebida e, finalmente, como a verdade pode e deve ser estabelecida. Assim, o uso correto dos gêneros deve estar alinhado com a intenção de guiar o ouvinte à verdade, e não apenas ao convencimento por argumentos superficiais e finalidades mais imediatas.

No *Timeu* (c. 360 a.C.), a noção de “gênero” envolve a exploração de formas e realidades metafísicas (Platão), referidas como três diferentes instâncias da realidade: o eterno e incorruptível (as Formas), o mundo criado (uma cópia ou mimese das Formas) e um terceiro tipo difícil e obscuro, referido como o “terceiro gênero” ou causa errante, que é um princípio material ou receptáculo (*chora*), que permite a existência de variações ou mudanças no mundo físico. Platão usa a ambiguidade dos termos *eidōs* (forma), *idea* (ideia) e *genos* (gênero) para descrever esses conceitos de maneira que eles reflitam diferentes aspectos da realidade metafísica e suas interações. O terceiro gênero é particularmente complexo porque não possui uma qualidade estática ou definível facilmente; em vez disso, é a capacidade de todas as coisas em gerar ou tornar-se, agindo como uma incubadora ou uma matriz para todas as gerações, tanto no sentido de reprodução quanto no sentido metafísico de mudança e transformação.

O termo “*genos*” (*γένος*) tem papel estratégico na compreensão da obra de Aristóteles, especialmente no que diz respeito à sua lógica, à metafísica, à ciência natural, à ética e à política. Essa noção traduz-se regularmente como “gênero” ou “tipo” e tem implicações profundas na forma como o filósofo estrutura categorias de pensamento e realidade. A noção de “generalidade” aparece de forma multifacetada, referindo-se a conceitos, princípios, essências ou leis que se aplicam

a múltiplos indivíduos ou casos, proporcionando uma compreensão mais ampla e sistemática da realidade. A “generalidade” permite a construção de uma filosofia que busca universalidade e consistência, ao mesmo tempo que reconhece a importância das particularidades concretas (SHIELDS, 2012). Na *Metafísica* (c. 350 a.C.), *genos* se mostra crucial para entender as “categorias de ser”. Aristóteles discute como diferentes “gêneros de entidades” não podem ser total ou essencialmente reduzidos uns aos outros, cada um representando uma categoria fundamental de existência.

Já nas *Categorias* (c. 350 a.C.), Aristóteles emprega *genos* para referir-se às divisões mais gerais, nas quais os objetos (particulares) podem ser classificados (incluídos numa generalização) como substância, quantidade, qualidade etc. Esse uso reflete, por exemplo, a aplicação lógica do termo em sua teoria das categorias. Na *História dos Animais* (350 a.C.), “*genos*” é usado frequentemente para descrever grupos ou “gêneros” de animais a partir de distinções entre diferentes tipos baseados em características compartilhadas, mostrando a aplicação biológica do termo. No *Organon* (escrito entre 335 a.C. e 322 a.C.) e em outras obras, aparece a ideia de “categorias”, tomadas como elementos fundamentais para localizar e entender a realidade. Embora o termo específico “*genos*” não seja sempre explicitado nesse contexto filosófico, a ideia de categorizar e classificar passa a estar semanticamente relacionada.

Finalmente, na *Poética* (335 e 323 a.C.), acontece o reconhecimento e discussão explícita de diferentes gêneros literários, como a Tragédia e Épica, estabelecendo as bases para estudos futuros sobre a natureza e características dessas formas de composição literária. Aristóteles, em vez de pensar nas “classes” e “ordens” amplas dos gêneros como Platão, fornecedoras de modelos ideais, passa a incorporar a ideia de que elas (as “classes” e “ordens”) podem ser percebidas em suas manifestações materiais que se organizam em “tipos” e “espécies”, segundo a presença (ou ausência) de certos caracteres,

comportamentos, efeitos sobre a constituição formal dos textos e sobre sua recepção pelo público.

Essas duas “correntes” – platônica e aristotélica – atravessam os séculos influenciando virtualmente todos os esforços de aprimoramento do sistema de pensamento ocidental (e de evidenciação dos limites de cada um: filosófico, educacional, crítico, político, econômico), numa série de retomadas, revisões, readequações de acordo com as transformações nas condições históricas das sociedades humanas “portadoras de Literatura”. Desde então, as sociedades ocidentalizadas comentam aspectos críticos da produção poética, o papel do autor, a função “ética e estética” da Arte, que repercutirão profundamente na teoria literária ocidental a partir do Renascimento. Os gêneros literários passam a ser percebidos como produção de uma tradição formal, na qual avultam elementos como o metro, o repertório temático e a relação que, em função dos fatores formais e temáticos, se estabelece com os receptores (SILVA, 1988, p. 346).

Durante a Idade Média, a classificação dos textos foi influenciada por considerações religiosas e filosóficas muitas vezes estabelecidas em função de sua adequação a propósitos morais ou educacionais da Cristandade e da *Falsafa*<sup>35</sup>. Obras como *Isagoge* (c. 270 d.C.), do neoplatonista Porfírio de Tiro (c. 234–305 d.C.) ecoarão no mundo árabe na tradição escolástica a lógica aristotélica. Na Europa de então,

---

35 *Falsafa* (فلسفة) é o termo árabe para “filosofia”, referindo-se especificamente à tradição filosófica islâmica medieval influenciada pelo pensamento grego, especialmente Aristóteles e Platão. Desenvolvida entre os séculos IX e XII, a *Falsafa* buscou integrar a razão (*‘aql*) e a revelação (*wahy*), abordando temas como lógica, metafísica, epistemologia e cosmologia. Seus principais representantes incluem Al-Farabi (c. 872–950), Avicena (980–1037) e Averróis (1126–1198), que reinterpretaram conceitos aristotélicos e neoplatônicos dentro do contexto islâmico. Embora tenha sido criticada por teólogos como Al-Ghazali (1058–1111), a *Falsafa* exerceu forte influência na filosofia escolástica cristã, especialmente em Tomás de Aquino e Duns Scotus, e contribuiu para a transmissão do pensamento clássico ao Ocidente. Cf. Attie Filho, 2002.

retoma-se especialmente o debate sobre os “universais”, que forma três correntes de pensamento – o “realismo” escolástico, o “nominalismo” de Ockham e o “conceitualismo” de Abelardo, influenciando a teoria do conhecimento e a compreensão da realidade de forma profunda e duradoura.

A modernização das traduções e comentários sobre Platão durante o Renascimento influenciaram a representação e percepção dos gêneros literários e do uso literário das línguas, elaborando uma extensa análise dos princípios da poesia que expandem e refinam a teoria aristotélica dos gêneros e incentivam o desenvolvimento de sistemas literários nacionais baseados em modelos clássicos (MARASCHIN, 2014). A ciência que floresce entre os séculos XVI e XVII, com Galileu e Newton, adota o conceito de “geral” e incorpora nele a significação de “lei universal” e um caráter determinístico do “abstrato” sobre o “concreto” no pensamento racional: da sucessão de comparações e analogias, passamos a desenvolver percepções baseadas em unidades de grandezas escalares e definições referenciais objetivistas para descrever “partículas”, “corpos”, “ondas”, “substâncias” etc. (ROSA, 2012).

Durante o Iluminismo, a discussão ampliou-se significativamente, refletindo as mudanças no pensamento e na sociedade *em função* da pretensa universalidade das “leis gerais” que se projetariam da “natureza” para a compreensão da Sociedade e da Cultura (KANT, 1980). A busca da racionalidade e da clareza influenciou diretamente suas teorias literárias, e o período foi marcado por uma expansão do público leitor, com a conseqüente diversificação do mundo editorial. Houve uma crescente preocupação em categorizar e sistematizar o conhecimento, em *todas* as disciplinas e áreas de conhecimento. Isso levou a uma expansão e refinamento das categorias genológicas, abrangendo não apenas textos literários, mas também discursos científicos, jornalísticos e outros.

As discussões retomam a natureza da tragédia e do drama, enfatizando a importância moral e educacional da Literatura, mas

destacando e valorizando a transcendência das divisões rígidas de gênero em nome de uma harmonia entre “forma” e “conteúdo”, e enfatizando o ideal de *Bildung* que se projeta na formação cultural, educacional e social dos indivíduos e das nações (LESSING, 1998). Incorporando a fragmentação, o folclore e a metafísica, a noção de gênero literário se expande para incluir uma gama mais ampla de expressões e formas literárias. Ao mesmo tempo, seguimos discutindo a natureza e função da poesia, do drama e sua utilidade, expandindo a discussão sobre o papel da poesia e do poeta na sociedade, bem como os critérios para julgar a qualidade literária.

## **A concepção contemporânea de “Gênero Literário”**

Com o advento da Linguística, da Semiótica e da Teoria Literária especializada, os gêneros literários começaram a ser discutidos não apenas em termos de suas características tradicionais intrínsecas, mas também em termos de sua função social, cultural, discursiva etc. Taxonomias abrangentes dos gêneros literários organizam a literatura em termos de modos, símbolos, mitos e gêneros, proporcionando uma estrutura para entender os gêneros literários como parte de um sistema interconectado. Somam-se à tradicional Poética disciplinas como a Narratologia, que elabora conceitos como “transtextualidade” e “hipertextualidade” para o contexto dos gêneros literários (GENETTE, 2010), e perspectivas que concedem ao gênero literário o estatuto de um limiar entre o mundo sensível e o imaginário (TODOROV, 2010).

A noção de “gênero literário” se torna então fundamentalmente heterogênea e flexível, permitindo o reconhecimento da relação entre forma literária e contexto social, incluindo o modo como os gêneros literários refletem as tensões e contradições da sociedade (Bakhtin, 2010). A análise dos gêneros passa a ir além das características formais e convenções, buscando desvendar as contradições políticas e

culturais de cada época e um reconhecimento da realidade social total, ajudando os indivíduos a se posicionarem e darem sentido ao mundo em que vivem. As abordagens marxistas, particularmente, analisam como os gêneros codificam materialmente as relações de classe e as contradições do capitalismo tardio. Finalmente, desafia-se a distinção hierárquica entre “alta cultura”, “cultura de massa” e “cultura popular” (e “viral”), que podem ser lidos como espaços de negociação das contradições sociais contemporâneas.

Orbitando entre os campos da teoria literária, semiótica, psicanálise e estudos culturais, entre outras, a teoria dos gêneros literários segue acionando elementos como a “intertextualidade”, a “subjetividade”, o “poder”, a “dominação” etc., estabelecendo o texto como um espaço de significado dinâmico e multidimensional. Absorvem-se noções como a de “sujeito” que, encenado nos gêneros literários, evidenciam o processo de constituição e desestabilização identitária e pretendem abrir espaço para uma “prática revolucionária” (KRISTEVA, 1974) pela linguagem – literária.

A perspectiva feminista inaugura uma abordagem crítica focada em revelar e validar a produção literária de mulheres ao longo da história, suas lutas com gêneros hegemônicos e suas inovações em termos de formas e convenções narrativas. Esse movimento expande o cânone literário, identificando como mulheres escritoras desenvolveram suas próprias convenções literárias e subverteram gêneros dominantes (SHOWALTER, 1977). Tal abordagem desafiou as convenções e advogou por uma crítica atenta à interseccionalidade de gênero com outras categorias como raça (Davis), classe e sexualidade (LORDE, 2019), na formação de gêneros literários marginalizados.

Em escala global, promove-se a exploração do encontro entre a teoria da “literatura mundial” e os gêneros literários que se adaptam e se transformam em diferentes culturas (DAMROSCH, 2020). Aflora uma visão transnacional e atenta às complexas redes de circulação, tradução e ressignificação pelas quais os gêneros literários passam e

se transformam, abrindo novos horizontes para os estudos de gênero além de paradigmas nacionais estanques (CASANOVA, 2002).

Tem ganhado relevo, nesse cenário, uma abordagem antiessencialista que leva os estudiosos assumidamente pós-modernos à convicção de que o gênero literário é apenas um “sistema de diferenças” e que a sua matriz não pode ser deduzida de um conjunto particular de textos aparentemente semelhantes (DERRIDA, 2005): nesse sentido, os gêneros existiriam e funcionariam associados a práticas sociais que enquadram ligações/referências intertextuais e metatextuais a textos prototípicos ou séries textuais (WITTGENSTEIN, 2009). Entendidos aí como dispositivos cognitivos e pragmáticos (SEARLE, 2002) para a correspondência de padrões intertextuais e os textos ou conjuntos textuais, tornam-se “protótipos genéricos” em virtude da interação intertextual e metatextual na qual convergem textos prototípicos e revisões retroativas do “núcleo duro” de cada padrão do gênero. Assim, o texto dependeria da competência comunicativa do autor em função dos padrões de gênero existentes, mas articulado num processo literário contínuo e, conseqüentemente, adaptável a mudanças contextuais, desvios, objeções, inovações, correlações, necessidades do ambiente receptivo (JUVAN, 2005).

Hoje, a Genologia enfrenta o desafio de categorizar e analisar uma vasta gama de textos e discursos em um mundo cada vez mais globalizado e digitalizado (VINCELETTE, 2010). As fronteiras entre os gêneros estão se tornando mais fluidas, e os estudiosos estão cada vez mais interessados em questões de hibridização, intertextualidade e a interação entre diferentes meios e plataformas. Assim, verificamos um encontro entre objetividades e subjetividades na teorização sobre os “gêneros literários”, incluindo o emprego de métodos quantitativos para analisar a evolução dos gêneros literários, numa abordagem que visa a mapear padrões, sistemas e estruturas recorrentes em larga escala sobre os grandes movimentos e geometrias formais dos sistemas de gêneros literários (MORETTI, 2013). No limite, os próprios gêneros podem ser assumidos como sistemas complexos de

produção cultural que evoluem conforme certas lógicas e tendências internas com escalas “micro-”, “normal” e “macro-”.

## O Gênero e as Musas: Poesia e Música

A discussão sobre os “gêneros” vinculada às Artes e à Literatura suscita uma análise apurada de questões conceituais (que tocam por exemplo a famosa “*Querelle des Anciens et des modernes*” que coloca o problema da precedência entre uma e outra) e factuais (trazidas por exemplo pelo cruzamento de referências dadas na formação de um discurso teórico sobre cada arte e sobre a Literatura no decorrer da Modernidade).

As Musas, na mitologia grega, eram deusas inspiradoras das artes e da ciência, filhas de Zeus e Mnemósine (a memória). Cada Musa era patrona de uma forma específica de criação artística ou intelectual. Por exemplo, Calíope era a Musa da poesia épica, Euterpe da música, e assim por diante. A figura da Musa está intrinsecamente ligada à inspiração, considerada vital para a criação poética e musical. Poetas e músicos frequentemente invocavam as Musas no início de suas obras, solicitando sua guia e inspiração para suas criações. Etimologicamente, a palavra “Musa” vem do grego antigo *Μοῦσα* (*Mousa*), que é geralmente aceita como derivada de raízes indo-europeias relacionadas à mente e ao pensamento. Algumas teorias sugerem que pode estar vinculada à palavra proto-indo-europeia \*men-, que significa “pensar”, a mesma raiz de “mente” e “memória” em várias línguas indo-europeias.

Contudo, as Musas não eram apenas inspiradoras da criação poética, seu papel era primordialmente cosmogônico, manifestando a ordem do mundo por meio do discurso musical (FULÍNNOVÁ, 2018). Quando o mundo entra num novo domínio de aparição, surgem novas categorias cosmológicas. A primeira delas é a beleza do cosmos: como ordem do mundo e como todo ordenado, ele pode agora manifestar-se como belo. A segunda é a possibilidade de ficção, de uma aparência

ilusória: a realidade complexa pode manifestar-se de muitas formas incompatíveis, parciais e, portanto, potencialmente enganadoras. A terceira é a reflexividade, fundada também no próprio discurso musical. Por meio do seu canto, o mundo se manifesta também a si mesmo, e o complexo sistema de poderes divinos ganha um caráter reflexivo que se estende ao domínio do humano. Desse modo, os mortais poderiam ganhar a imortalidade por meio do canto das Musas, expresso por poetas em vozes humanas.

Os poetas invocavam as Musas para buscar inspiração, autoridade e autenticidade em suas narrativas, sugerindo que estas não eram meramente criações pessoais, mas parte de um conhecimento e uma tradição compartilhados. Espécies de “Filhas da Memória” (a deusa Mnemósine), a Musa – as Musas – eram uma forma de acesso ao registro que transcendia a memória individual, pessoal. Invocar as Musas significava o acionamento da memória coletiva, do repertório de imagens e narrativas, de exemplos e de modelos a serem acionados, manipulados pelos poetas e empregados para promover o convencimento do público (SKARSOULI, 2006).

A Poesia era considerada uma forma elevada de arte e de expressão intelectual. Os poetas eram vistos como intermediários entre os deuses e os homens, transmitindo sabedoria, histórias heroicas, ensinamentos morais e religiosos através de versos. A poesia era frequentemente recitada em público e tinha um papel crucial nas festividades religiosas e nas celebrações cívicas. Essa tríade cultural reflete uma visão holística da arte na Antiguidade, na qual a poesia, a música e a inspiração divina das Musas eram vistas não apenas como formas de entretenimento, mas como vitais para a educação, a moralidade e o bem-estar da sociedade. Essa integração também mostra como os antigos gregos percebiam a arte como um meio de conectar o divino ao humano, o espiritual ao material, e o individual ao coletivo.

Na cultura da Antiguidade helênica, noções como “Poesia”, “Música” e “Musa” eram profundamente interligadas e permeavam muitos aspectos da vida e da arte. Os três elementos formavam

um tecido cultural que refletia as crenças, valores e práticas sociais da época. A música, em muitos casos, acompanhava a recitação, ampliando seu impacto emocional e retórico, mas não era apenas um acompanhamento, era parte integrante da poesia, essencial para a completa expressão do poema. Ela era usada para evocar e manipular emoções, promover a coesão social durante festivais e cerimônias, sendo considerada uma prática capaz de harmonizar e curar tanto indivíduos quanto a própria cidade-Estado.

A mitologia grega atribuía à música origem divina, reconhecendo como seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semi-deuses, como Apolo, Anfião e Orfeu. Nesse mundo mítico, ela tinha poderes mágicos, sendo capaz de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza. Esse reconhecimento se estendia também ao Antigo Testamento, no qual, por exemplo, David consegue curar a loucura de Saul tocando harpa, e o soar das trombetas pode derrubar as muralhas de Jericó. A íntima união entre música e poesia pode ser percebida na amplitude do conceito de música entre os helenos, para quem os dois termos eram praticamente sinônimos. Atualmente, quando falamos da “música da poesia”, empregamos uma figura de retórica; no mundo antigo essa imagem era verdadeira: intervalos e ritmos podiam ser medidos com exatidão. Afinal, a poesia era “lírica” porque cantada ao som da lira; o termo “tragédia” inclui o substantivo “*oidé*”, “canto”. As formas desprovidas de música eram também desprovidas de nome. A ideia grega de que a música se ligava indissociavelmente à palavra falada ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música: com a invenção do recitativo, por volta de 1600, por exemplo, ou com as teorias de Wagner acerca do teatro musical, no século XIX (GROUT e PALISCA, 2001).

O canto das Musas celebra e assim manifesta o cosmos ou a ordem mundial através da sua articulação por meio do discurso musical. À medida que o mundo entra num novo domínio de aparência, surgem novas categorias cosmológicas. A primeira é a beleza do

cosmos: tanto como ordem mundial quanto como todo ordenado, ele passa a se manifestar como belo. A segunda é a possibilidade de ficção, de uma aparência ilusória: a realidade complexa pode manifestar-se de muitas formas incompatíveis, parciais e, portanto, potencialmente enganosas. A terceira é a reflexividade do cosmos, fundada na reflexividade do próprio discurso musical. Por meio de seu canto, o mundo também se manifesta a si mesmo, e o complexo sistema de poderes divinos ganha um caráter reflexivo que incide sobre o domínio dos humanos. No limite, os mortais só podem obter a imortalidade através do canto das Musas, expresso por poetas inspirados em voz humana (FULÍNOVÁ, 2018).

A classificação da Música não era então estabelecida apenas pelo tipo de melodia ou harmonia, mas principalmente pelo contexto em que eram empregadas, e essa diferenciação funcional é considerada uma das bases iniciais para o conceito de gênero musical no período. Assim, por exemplo, a música tocada nos rituais dionisíacos, que eram celebrações em honra ao deus Dionísio, tinha características distintas daquela utilizada em cerimônias fúnebres ou em eventos olímpicos. Tais usos implicavam formas específicas e estilos de composição que atendiam às expectativas e normas culturais de cada ocasião. Assim, embora o conceito de gênero musical como o conhecemos hoje não existisse, a prática de classificar a música de acordo com sua função social e ritualística (entre os séculos VIII a.C e VI a.C.) semeou as primeiras ideias que evoluiriam para os gêneros musicais mais definidos em eras posteriores.

## **A construção da “Genologia Musical”**

A construção do discurso referencial e metodológico da “Música” – a “Genologia Musical” – é tão ou mais opaca que a dos “Gêneros Literários”. Platão e Aristóteles refletiram sobre a natureza e funções da música e da poesia de forma conjunta, mas os primeiros registros

costumam ser os atribuídos a Pitágoras (c. 570-495 a.C.), de fundamento matemático (intervalos, proporções etc.), e portanto bastante diverso do aspecto textual empregado para a definição do gênero literário, embora ambos se estabeleçam como execução na base da cultura helênica – e se “contaminem” mutuamente nesse processo. Tanto a música quanto a literatura tinham uma estreita conexão na tradição oral e performática grega, com gêneros como a poesia lírica e o drama incorporando elementos musicais e literários. Assim, embora tenham uma origem comum na Antiguidade, a “Genologia da Música” e a “Genologia da Literatura” seguiram caminhos paralelos, desenvolvendo metodologias e abordagens teóricas distintas, porém, mantendo pontos de contato e potencial para interações interdisciplinares.

Na Idade Média, a ligação entre música e literatura permaneceu forte, especialmente no contexto religioso e litúrgico. A música sacra medieval, como o canto gregoriano e a polifonia sacra, estava intimamente ligada aos textos religiosos em latim. Já os gêneros musicais litúrgicos, como o hino, a sequência e o tropo, derivavam diretamente dos gêneros literários religiosos. Na música secular, gêneros como o trovadorismo provençal e a poesia dos menestres combinavam poesia e música de forma indissociável. Teóricos como Guido d’Arezzo (991-1050) contribuíram para o desenvolvimento da notação musical, facilitando o registro dos gêneros musicais e literários, e pensadores como Boécio (480 d.C. – 524 d.C.) abordaram a música e a poesia de forma conjunta em seus tratados.

No entanto, durante o século IV, a notação musical foi completamente abandonada e, por conseguinte, a Idade Média ocidental e bizantina nunca herdou um *corpus* significativo de documentos musicais antigos. Só a partir do fim do século XIX é que começa a tomar forma um modesto, mas significativo conjunto de registros (CAVERO, 2013). No fim do período medieval, teóricos como Johannes Tinctoris (c.1435-1511) começaram a separar mais claramente a teoria musical da teoria poética, definindo e sistematizando uma grande quantidade de termos e conceitos musicais, estabelecendo uma

linguagem técnica autônoma e mais precisa para a disciplina que, a partir de então, se desenvolve separada da gramática, retórica e poética. Ganham destaque aspectos técnicos como consonâncias, dissonâncias, movimentos de vozes, evitando-se discussões sobre poética ou retórica que subjazem de maneira cada vez mais discreta como imagens e metáforas instrumentais.

No Barroco tardio, surgem tratados teóricos dedicados especificamente à música, como o *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux (c. 1660-1741), que sistematizam conceitos musicais, formas e gêneros em função da teoria do contraponto, no estilo antigo da polifonia vocal renascentista, uma abordagem amplamente utilizada no ensino da composição musical nos séculos XVIII e XIX. Durante o Iluminismo, o espírito racionalista leva a elaboração de “Teorias Harmônicas”, desenvolvidas por nomes como Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Johann Mattheson (1681-1764), com a formalização e codificação de formas musicais instrumentais como a suíte, a sonata, o concerto e a fuga. As limitações da racionalidade serão evidenciadas no século XIX, quando se recuperam e reinterpretam novamente os fundamentos da cultura clássica no contexto do Romantismo e do Pós-Romantismo. Formas tradicionais como a sonata, a sinfonia e o lied são expandidos por Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), entre outros.

Além disso, a construção do discurso analítico e crítico sobre a “teoria dos gêneros musicais” no período permite destacar alguns nomes importantes, como o de Gottfried Weber (1779-1839), que desenvolveu uma das primeiras teorias abrangentes sobre os gêneros e formas musicais ao analisar aspectos da sonata, da fuga, do rondó etc. Adolf Bernhard Marx (1795-1866) aprofundou a análise das formas musicais, com ênfase na sonata, sinfonia e música de câmara e influenciou gerações posteriores com suas ideias sobre a estrutura musical. Anton Reicha (1770-1836) sistematizou os princípios da fuga e do contraponto, além de abordar gêneros como sonata, quarteto de

cordas e sinfonia. Guido Adler (1855-1941), um dos fundadores da musicologia como disciplina acadêmica, contribuiu com uma abordagem sistemática e histórica para a análise dos gêneros musicais, além de propor uma distinção entre a ‘música absoluta’ e a ‘música programática’. Eduard Hanslick (1825-1904) defendeu uma estética formalista, analisando as qualidades puramente musicais das obras, independente de elementos extramusicais. Esses e outros teóricos contribuíram significativamente para a consolidação da teoria sobre gêneros musicais no século XIX, desenvolvendo abordagens analíticas e críticas aprofundadas sobre os diversos gêneros musicais, tanto do ponto de vista formal quanto estético e histórico.

No século XX, a Genologia Musical sofreu uma série de transformações radicais, refletindo as mudanças estéticas, tecnológicas e sociais do período. Compositores como Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971) desafiaram as convenções tonais e formais da música ocidental, criando gêneros e formas musicais. A música serial, a música aleatória, a música concreta e a música eletrônica surgiram como novos gêneros, desafiando as categorias tradicionais. Além disso, a música popular e o *jazz* se estabelecem como formas legítimas de expressão musical, com teóricos como Theodor Adorno (1903-1969) e Simon Frith (1946-) desenvolvendo abordagens críticas e analíticas para esses gêneros. A música também se tornou cada vez mais interdisciplinar, com a emergência de gêneros como a ópera multimídia, a música de filme e a música de videogame, que combinam música com outras formas de arte e mídia. Teóricos como John Cage (1912-1992) e Pierre Boulez (1925-2016) também contribuíram para a expansão da compreensão dos gêneros musicais, explorando novas possibilidades de composição e performance.

A Musicologia do século XX será marcada também por três técnicas analíticas relevantes: o estruturalismo, a semiótica e a narratologia, considerando aspectos como construção formal, estruturas sonoras, classes de equivalência aplicadas a elementos musicais, potencial energético de isótopos musicais utilizando verbos modais,

e aspectos essenciais na determinação do quadro narrativo (como a espacialidade, a temporalidade, a actorialidade etc.). O estruturalismo, inicialmente aplicado à linguística por Ferdinand de Saussure e posteriormente adaptado para outros campos, é utilizado na análise musical para identificar a estrutura subjacente de uma obra musical. Este método envolve a classificação detalhada de todas as unidades microestruturais em classes de equivalência, baseando-se em suas características comuns e suas transformações durante o discurso musical. A semiótica, como uma ciência independente do significado, busca atingir uma hierarquia funcional de todas as unidades sonoras e individualizar cada segmento no contexto do conjunto semântico, refinando o processo de observação da dimensão gramatical e reforçando as abordagens semânticas normalmente ignoradas pela análise tradicional. A Narratologia, finalmente, costuma ser aplicada à Música como uma interpretação alternativa de uma obra particular. Diferente do teatro lírico ou música programática, a narratividade na música refere-se à capacidade da música de moldar e influenciar o discurso sonoro de acordo com leis específicas. A análise narratológica envolve a identificação de isótopos e suas funções semânticas, categorias essenciais para determinar o quadro narrativo (espacialidade, temporalidade, performatividade) e as unidades narrativas ou programas que formam um discurso musical, além das estratégias narrativas usadas para estabelecer isótopos e coerência no discurso (BALAN, 2018).

No século XXI, a Genologia Musical continua a evoluir e a se expandir, refletindo as mudanças contínuas na tecnologia, na sociedade e na cultura. A música digital e a produção musical baseada em computador deram origem a novos gêneros e subgêneros, como a música eletrônica, o hip-hop, o *pop* digital, entre outros. Além disso, a globalização e a internet permitiram a fusão de gêneros musicais de diferentes culturas e tradições, resultando em novas formas híbridas e transculturais de música. A música também se tornou cada vez mais integrada a outras formas de mídia e tecnologia, como a realidade

virtual, os jogos de vídeo e as redes sociais, criando espaços e contextos para a performance musical. Teóricos contemporâneos, como Nicholas Cook (1950- ) e David Huron (1954- ), têm explorado essas novas formas de música e suas implicações para a teoria dos gêneros musicais, contribuindo para uma compreensão mais rica e complexa da Genologia Musical no século XXI.

A emergência da Inteligência Artificial (IA) traz agora novos desafios e oportunidades para a formulação dos gêneros musicais. A IA tem sido usada para compor música em uma variedade de gêneros, desde a música clássica até o *pop*, o *jazz* e a música eletrônica. Isso levanta questões interessantes sobre a autoria e a criatividade na música. Se uma peça musical é composta por um algoritmo de IA, quem é o verdadeiro autor da música? A IA pode ser considerada criativa, no mesmo sentido que um compositor humano? Além disso, a IA também tem sido usada para analisar e classificar música, o que pode ter implicações significativas para a Genologia Musical. Por exemplo, algoritmos de IA podem ser treinados para identificar e categorizar gêneros musicais com base em características como ritmo, melodia, harmonia e timbre. Isso pode levar a uma maior precisão e objetividade na classificação dos gêneros musicais, mas também pode desafiar as categorias e definições tradicionais. Teóricos contemporâneos estão apenas começando a explorar essas questões, e é provável que a interseção da Genologia Musical e da IA continue a ser um campo de pesquisa frutífero nos próximos anos.

## O “entregênero” música e literatura

O diálogo entre as Musas se objetiva e estabelece em cruzamentos como o que reconhece a categoria da poética como uma categoria musicológica, evidenciando analogias nos métodos e princípios filosóficos e artísticos utilizados por compositores, escritores e poetas. Assim, enquanto a poética teórica desenvolve um sistema de

categorias literárias e fornece sua análise conceitual e lógica, a poética histórica estuda a origem e o desenvolvimento desse sistema, sua arquitetura, sua manifestação na evolução das formas artísticas significativas. Nesse sentido, é relativamente comum observar a aplicação, pela Musicologia, das conquistas realizadas no pensamento teórico literário, atualizando, além dos elementos estruturais e composicionais, problemas de gênero e estilo, forma e até mesmo linguagem musical, explicitando uma série de questões relacionadas aos problemas da natureza dialógica da poética musical e da semântica (WEI, VLASOPOLOV *et al.*, 2019).

A interseção entre música e linguagem é evidenciada já desde a análise das semelhanças entre ambas, quando observamos que a estrutura e a sintaxe da linguagem podem ajudar a definir formas musicais e técnicas composicionais específicas e a explicar as diferenças entre as progressões harmônicas na música artística e na música popular. A polinização cruzada entre os dois campos é tal que fornece uma nova perspectiva para as pessoas verem o que deveria ser óbvio, mas por alguma razão foi negligenciado (SETABUNDHU, 2020).

Essa horizontalização entre as duas artes permite a exploração de perspectivas alternativas de conceitualização, por exemplo introduzindo elementos da Teoria da Metáfora Conceitual (CMT) à formulação da teoria sobre a Música, sugerindo uma mudança de uma abordagem “de cima para baixo” para uma abordagem “de baixo para cima”, considerando como as metáforas básicas (naturalizadas e discretas) e conceituais são essenciais para a compreensão e descrição da Música (e da Poesia, guardadas suas especificidades), destacando a necessidade de mapeamentos metafóricos (ZANGWILL, 2009) para transformar experiências auditivas abstratas em representações mentais manipuláveis (JANDAUSCH, 2012).

As interseções entre a Poética e a Musicologia se verificam também na apropriação de elementos da Retórica e da Estilística. A Retórica, que remonta à Antiguidade, encontrou um terreno fértil na música do período barroco, quando compositores como Johann

Sebastian Bach (1685-1750) a integraram em suas composições. A análise retórica da música passou, então, a incluir o exame de dispositivos como a “*exclamatio*” e o “silêncio,” que contribuem para a expressividade musical. A retórica musical começa a ser entendida como uma ponte entre a música e a fala, enfatizando a importância de uma interpretação adequada dos significados musicais vinculados ao discurso. Essa abordagem se estende a estilos musicais de diferentes épocas, e propõe que o estudo contínuo da retórica pode enriquecer a Musicologia de forma geral (SANDU-DEDIU, 1997).

Friedrich Nietzsche (1844-1900) também abordou questões literárias e estéticas, influenciando a forma como os gêneros literários poderiam ser percebidos em termos de subversão e reinvenção das formas tradicionais. Seu pensamento desafiador questionou convenções e valores tradicionais, incluindo as formas e estruturas dos gêneros literários. Seu legado na Literatura reside em sua capacidade de inspirar os escritores a explorar além das fronteiras estabelecidas e a questionar as premissas fundamentais dos gêneros literários. Seu impacto pode ser visto na obra de muitos escritores do século XX e XXI que adotam uma abordagem mais exploratória e inovadora da escrita, desafiando as expectativas do leitor e expandindo as possibilidades do que a literatura pode ser.

O filósofo alemão via a literatura não apenas como uma forma de arte, mas também como um meio de exploração filosófica e expressão da vontade de poder, um conceito central em seu pensamento cuja figura mais emblemática não é senão uma redefinição do herói literário (uma categoria genológica por excelência), transposto para a figura do “Super-homem” (*Übermensch*). Em *A origem da Tragédia a partir do espírito da Música* (1872), apresenta-se a oposição entre os impulsos apolíneos e dionisíacos na composição da tragédia e, curiosamente, instala-se a música na *origem* da tragédia, como sua antecedência. O próprio título da obra já sinaliza essa visão, ao apontar que a tragédia tem origem “a partir do espírito da música”, sugerindo-a

como força motriz fundamental por trás do nascimento do gênero poético-dramático.

Seu argumento, então, é o de que a música, com seu caráter dionisíaco de embriaguez, êxtase e dissolução da individuação, representa a expressão mais autêntica e primordial da “vontade” metafísica subjacente ao mundo. Segundo ele, a música possui uma relação muito mais direta e profunda com essa essência dionisíaca da existência do que a palavra poética. A poesia trágica, portanto, teria suas raízes nos antigos ditirambos e cultos a Dionísio, rituais de caráter musical e extático que precederam e deram origem aos primeiros dramas trágicos. Nietzsche vê a tragédia ática como uma “metáfora visível” dessa sabedoria dionisíaca primeiramente expressa através da música.

Quanto ao elemento apolíneo da beleza plástica e da forma poética, este teria então se sobreposto à base dionisíaco-musical original, resultando na síntese magistral das tragédias de Ésquilo e Sófocles, nas quais a música permanece como a força primordial, o “espírito” gerador da tragédia. Ao colocar a música como o “espírito” originário da tragédia, o autor lhe confere uma precedência e primazia em relação à poesia trágica, embora reconheça a posterior fusão dessas duas forças artísticas no ápice do drama ático.

O deslocamento de uma compreensão mais formal, matemática e objetiva da música, para uma compreensão mais “metafórica” e “irracionalista” representou um impacto significativo na forma de abordar e teorizar sobre a música e sua relação com outros gêneros artísticos. Ao atribuir à música um “espírito” dionisíaco, uma essência metafísica ligada aos impulsos vitais, ao êxtase e à dissolução da individuação, Nietzsche abriu caminho para uma compreensão mais subjetiva, emocional e até mesmo “irracional” da experiência musical.

Embora sua visão seja bastante controversa e polêmica, ela desafiou os paradigmas dominantes na época e contribuiu para uma maior valorização dos aspectos emocionais, simbólicos e metafísicos da experiência musical, expandindo as possibilidades de compreensão dos gêneros artísticos além de suas dimensões puramente formais

e racionais. Ao mesmo tempo, restabelece um vínculo entre as duas artes, Música e Poesia, e reposiciona elementos importantes para a definição de “gênero” – musical e literário, plástico, pictórico etc.

Recuperar e reconhecer as imbricações entre a Música e a Poesia e os vieses analíticos que fazem a diferenciação na formulação da noção de “gênero” entre as duas práticas culturais é um exercício que ajuda a compreender – e a desconstruir – as naturalizações e objetificações que acompanham as tradições literária e musical no mundo ocidentalizado. Primas, irmãs, Euterpe e Calíope compartilham uma origem comum e alcançam destinos próprios que podem, em vários momentos, ser aproximados. No limite, elas permitem a (re)abertura de uma discussão sobre a formalização de uma “Genologia Geral”, na qual a noção ampla de “gênero” seja continuamente reavaliada e reinstrumentalizada para atender as demandas que o conceito suscita. Mas essa é uma discussão que deve ficar para um próximo capítulo.

## Referências

- ALBERTINO, O. L. **O mundo, e suas máquinas**: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. 2009. 391 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAÚJO, A. D. A. Mapping genre research in Brazil: an exploratory study. In: BAZERMAN, C. *et al.* (ed.). **Traditions of Writing Research**. Nova York: Routledge, 2010.
- ATTIE FILHO, M. **Falsafa**: a filosofia entre os árabes. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- BALAN, M.-G. Aspects of musical semantics from the perspective of structuralism, semiotics and narratology. **Artes: journal of musicology**, Iași, v. 17-18, p. 119-135, 2018.
- BAUMAN, R. Genre. In: BAUMAN, R. (ed.). **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a communications-centered handbook**. New York: Oxford University Press, 1992.
- BERGOMI, M. Eidos tra eikon e paradeigma: considerazioni sull'ambiguità di eidos, idea e genos nel Timeo di Platone. **Rivista di Filosofia Neo-Scolastica**, [s. l.], v. 100, n. 4, p. 905-927, 2008.
- BERGUA CAVERO, J. Invention and imitation: an overview of musical settings of Classical poetry and the rediscovery of Ancient music, from the Middle Ages to the Renaissance. **Anabases**, Toulouse, n. 18, p. 61-69, 2013.
- BHATIA, V. Genres within specific domains. In: BHATIA, V. **Worlds of Written Discourse: a genre-based view**. 2. ed. [S. l.]: Bloomsbury, 2014.
- BRITO, R.; MACHADO, A.; COHEN, J. **Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Tradução: M. Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAVERO, J. B. Invention and imitation: an overview of musical settings of Classical poetry and the rediscovery of Ancient music, from the Middle Ages to the Renaissance. **Revista Anabases**, [s. l.], n. 18, p. 61-69, 2013.
- COSTA, M. M. da. Gêneros literários: conceituação histórica. In: COSTA, M. M. da. **Teoria da literatura II**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.
- CRNJANSKI, N. Is that a new language coming? Some questions concerning music semiotics vocabulary. **Rasprave**, Zagreb, v. 44, n. 2, p. 373-384, 2018.

- DAMROSCH, D. **O que é literatura mundial?** Tradução: C. W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- DAVIES, J. **Genos**. [S. l.]: Oxford Classical Dictionary, 2015.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: H. R. Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DERRIDA, J. A escritura e a diferença. Tradução: M. B. M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DEVITT, A. J. Generalizing about genre: new conceptions of an old concept. **College Composition and Communication**, [s. l.], v. 44, n. 4, dez. 1993.
- DOWD, G.; STEVENSON, L.; STRONG, J. **Genre Matters: essays in theory and criticism**. Bristol: Intellect, 2006.
- FOSTER, M.; KURKE, L.; WEISS, N. (ed.). **Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: theories and models**. Leiden: Brill, 2019.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: S. T. Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREEDMAN, A.; MEDWAY, P. (eds.). **Genre and the New Rhetoric: critical perspectives on literacy and education**. London: Taylor & Francis, 1994.
- FUKUYAMA, F. **Liberalism and Its Discontents**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2022.
- FULÍNOVÁ, E. The Muses and reflexive nature of the world in archaic Greek thought. **International Issue**, [s. l.], n. 5, 2018.
- GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 3-21.
- GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: L. Guimarães. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- GENETTE, G. *et al.* **Théorie des genres**. Paris: Editions du Seuil, 1986.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Tradução: A. L. Faria. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HEGEL, G. W. F. **Ciência da lógica**. Tradução: M. A. Werle. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- HOLBRAAD, M.; PEDERSEN, M. A. **The Ontological Turn: an anthropological exposition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- JAMESON, F. **Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- JANDAUSCH, A. Conceptual metaphor theory and the conceptualization of music. *In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF STUDENTS OF SYSTEMATIC MUSICOLOGY*, 5., 2012, Montreal. **Proceedings...** Montreal: SysMus12, 2012.
- JUVAN, M. Generic identity and intertextuality. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, [s. l.], v. 7, n. 1, 2005.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução: J. H. V. Fleck. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução: V. Rohden; U. B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- KAVANAUGH, L. J. **The Architectonic of Philosophy: Plato, Aristotle, Leibniz**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle – Lautréamont et Mallarmé**. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- LAMBERT, S. D. The Attic Genos. **The Classical Quarterly**, [s. l.], v. 49, p. 484-489, 1999.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. Tradução: M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LORDE, A. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Tradução: S. Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

- MANI, P. **The Idea of Indian Literature**: gender, genre, and comparative method. Evanston: Northwestern University Press, 2022.
- MARASCHIN, L. T. O papel da tradução renascentista na reelaboração literária das línguas neolatinas. **Scientia Traductionis**, [s. l.], n. 16, 2014.
- MENESES, R. D. B. de. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica**, Bogotá, v. 30, n. 60, p. 177-204, jan./jun. 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza**: notas de curso do Collège de France. Tradução: Á. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MORETTI, F. **Distant Reading**. Londres: Verso, 2013.
- MUNIZ, F.; RUDEBUSCH, G. Genos and eidos in Plato. **Ancient Philosophy**, [s. l.], 2022.
- NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Tradução: R. R. T. Filho. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. Ficção e discurso. In: OSEKI-DÉPRÉ, I. **A propósito da literariedade**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLATÃO. **Plato's Cosmology**: the Timaeus of Plato. Comentários: F. M. Cornford. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.
- ROSA, C. A. de P. **História da ciência**: a ciência moderna. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2012.
- SAID, E. W. **On Late Style**: music and literature against the grain. New York: Vintage Books, 2006.
- SANDU-DEDIU, V. Common subjects in musical rhetoric and stylistics: aspects and proposals. **N.E.C. Yearbook**, [s. l.], p. 369-400, 1996-1997.
- SEARLE, J. R. **Os atos de fala**: um ensaio de filosofia da linguagem. Tradução: M. da G. Novak; P. Margarido. Coimbra: Almedina, 2002.
- SETABUNDHU, J. Another road: an intersection of music and language. **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, [s. l.], v. 491, p. 511-517, 2020.

- SHIELDS, C. (ed.). **The Oxford Handbook of Aristotle**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- SHOWALTER, E. **A Literature of Their Own**: British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- SILVA, M. S. da. A “modernidade” no processo de ocidentalização da América Latina. **Revista Leopoldianum**, Santos, ano 44, n. 123, 2018.
- SILVA, V. M. de A. e. Géneros literários. In: SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988. p. 340.
- SKARSOULI, P. Calliope, a Muse Apart: some remarks on the tradition of memory as a vehicle of oral justice. **Oral Tradition**, [s. l.], v. 21, p. 210-228, 2006.
- STAWARSKA, B. **Saussure’s Philosophy of Language as Phenomenology**: undoing the doctrine of the Course in General Linguistics. New York: Oxford University Press, 2015.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: M. C. C. Castro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TOSATO, C. W. O limite e o ilimitado: entre Lévi-Strauss e Deleuze. In: PIZELLI, F. R. *et al.* (org.). **Anais do XVI Seminário de Pesquisa na Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**. São Carlos: UFSCar, 2023. p. 7-13.
- VAN OORT, R. Epistemologia e teoria generativa: Derrida, Gans e il subtesto antropologico della decostruzione. In: GANS, E. *et al.* **Scene e linguaggi dell’origine**: antropologia generativa e decostruzione. Tradução: F. Meleleo; S. Tomassi. Roma: Stamen, 2006.
- VINCELETTE, E. J. **Genre, Database, and the Anatomy of the Digital Archive**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – English, Old Dominion University, Norfolk, 2010.
- WEI, A. *et al.* Discursive foundations of the study of the concept of poetics as a musicological category. **Ad Alta Journal of Interdisciplinary Research**, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 74-80, 2019.

- WESTERHOFF, J. Accounts in terms of generality: attempted definition of ontological category. *In*: WESTERHOFF, J. **Ontological Categories: their nature and significance**. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução: A. L. de B. M. Homem. Petrópolis: Vozes, 2009.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- ZANGWILL, N. Appropriate musical metaphors. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [s. l.], v. 38, p. 1-4, 2009.

# Diálogos transculturais: porosidade, interpenetração e hibridismo em Almeida Prado a partir de uma leitura crítica dos *Três Mosaicos Sonoros* para piano

*Andressa Zoi Nathanailidis*<sup>36</sup> • *Gabriel Cursino Madeira Casara*<sup>37</sup>

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), compositor brasileiro nascido em Santos (SP), é reconhecido pela crítica como um expoente da composição nacional. Sua trajetória na música iniciou-se aos sete anos, em Santos, cidade natal. Em São Paulo, para

---

36 Doutora em Letras (Ufes). Professora integrante do Departamento de Letras (DL/Ufes). Pós-Doutoranda Literatura Comparada (UFMG). E-mail: anathanailidis@gmail.com.

37 Doutor em Música pela *Université de Montréal* (Canadá). E-mail: casara@ufsj.edu.br.

onde se mudou aos dez anos, estudou piano e composição com Dinorah de Carvalho (1953-1958).

A década de 1960 foi particularmente importante em sua formação, tendo como professor Camargo Guarnieri (1907-1993), de quem assimilou elementos da estética modernista-nacionalista, perceptíveis especialmente em suas primeiras obras. Nesse período, também se dedicou ao estudo da harmonia, contraponto e análise musical com Osvaldo Lacerda (1927-2011). Em 1963, graduou-se pelo Conservatório de Santos, instituição em que também lecionou por alguns anos (MOREIRA, 2002; SCARDUELLI, 2008).

A busca por novos horizontes musicais levou Almeida Prado à Europa em 1967, porém, devido a questões pessoais, retornou ao Brasil. Dois anos mais tarde, a conquista do primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara com a cantata *Pequenos Funerais Cantantes*, dedicada ao poeta Carlos Maria de Araújo, abriu-lhe as portas para uma nova experiência internacional. A premiação lhe concedeu uma bolsa de estudos na França, onde teve a oportunidade de aprimorar sua técnica por quatro anos (1969-1973) com compositores renomados, a exemplo de Olivier Messiaen e Nadia Boulanger (SCARDUELLI, 2008). Essa vivência europeia, somada à sua formação brasileira, consolidou a pluralidade de influências que marcam sua obra.

De volta ao Brasil, Almeida Prado assumiu cargos de destaque como Diretor do Conservatório Municipal de Cubatão e do Departamento de Música da Universidade de Campinas, onde lecionou entre 1973 e 2000 (MOREIRA, 2002). Sua produção musical, como aponta a pesquisadora Júnia Canton Rocha (2003, p. 12), revela uma profunda imersão em diferentes temáticas, refletindo características multiculturais. As cinco principais vertentes abordadas em suas obras – Mística (inspirada em ritos judaico-cristãos), Ecológica, Astrológica e Afro-brasileira (inspirada nas religiões afro-brasileiras) – demonstram a riqueza e a diversidade de suas fontes de inspiração.

Observa-se em suas composições um diálogo entre diferentes tradições musicais, criando um estilo singular que mescla elementos da música de cultura europeia e a música não ocidental com a cultura brasileira. A influência da música afro-brasileira, com seus ritmos sincopados e escalas pentatônicas, assume especial relevância em sua obra, demonstrando a capacidade de Prado de fundir elementos de diferentes culturas em sua linguagem musical. Essa fusão de elementos diversos confere à obra de Prado um caráter multicultural, sobre o qual discutiremos neste ensaio. A fim de imergir nesse rico objeto de estudos, compreendendo-o em seus múltiplos vieses artísticos-culturais, recorreremos a bases teórico-metodológicas também distintas, centradas nos conceitos de hibridismo cultural, porosidade e interpenetração, conforme propostos por Néstor Garcia Canclini e Walter Benjamin.

## **Culturas híbridas e as ideias de porosidade e interpenetração**

A contemporaneidade globalizada, marcada por intensos fluxos interculturais, desafia as noções tradicionais de identidade e cultura. Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, oferece uma perspectiva fundamental para compreender essa dinâmica. Para Canclini (2003, p. 19), a globalização, apesar de seu discurso homogeneizador, culmina em processos de hibridação, definidos como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Essa perspectiva refuta a ideia de culturas puras na pós-modernidade, enfatizando a pluralidade cultural e a constante interação e mistura de ideias, objetos e grupos.

Paralelamente, e guardando semelhanças com as reflexões sobre hibridismo cultural levantadas por Canclini, os conceitos de porosidade (*Porosität*) e interpenetração (*Durchdringung*) desenvolvidos por

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a cidade italiana de Nápoles, fornecem um valioso arcabouço teórico que enriquece as análises acerca das manifestações culturais híbridas. Embora originalmente aplicados à arquitetura e à vida social urbana, esses conceitos transcendem seu contexto inicial, oferecendo *insights* profundos sobre a dinâmica intercultural em diversas formas de expressão artística.

Benjamin descreve Nápoles como um espaço caracterizado pela porosidade, uma “[...] abordagem cinematográfica peculiar da cidade e do panorama de sua arquitetura, vida cotidiana, teatro de rua e rituais” (FELLMANN, 2014, p. 61). Essa porosidade se manifesta na permeabilidade entre o público e o privado, o interior e o exterior, refletindo uma constante troca e influência mútua. A arquitetura, para Benjamin, é “porosa como essas rochas”, palco da interação social e “componente mais conciso da rítmica da sociedade” (BENJAMIN, 1972, p. 309).

A interpenetração, por sua vez, descreve a constante imbricação de diferentes dimensões da vida social. Benjamin observa a “[...] interpenetração do dia e da noite, do ruído e do silêncio, da luz de fora e da escuridão de dentro” (BENJAMIN, 1972, p. 314, 315), ilustrando como as fronteiras entre categorias distintas se esvaem. Os cafés são apontados como “verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração” (BENJAMIN, 1972, p. 316), onde o individual e o coletivo se fundem.

A analogia entre o hibridismo cultural de Canclini e os conceitos benjaminianos reside na ideia de permeabilidade e mistura. A quebra e a mescla das coleções culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros, conforme Canclini (2003, p. 284), ecoam a porosidade das fronteiras culturais e a interpenetração de elementos simbólicos observadas por Benjamin em *Nápoles*. Ambos os autores apontam para a fluidez e a constante transformação que caracterizam as manifestações culturais contemporâneas.

Nesse sentido, a música de Almeida Prado demonstra porosidade ao absorver e integrar diversas influências musicais. Sua obra transita por aspectos do cotidiano brasileiro, dialoga com as tradições de música escrita ocidentais e incorpora elementos de outras culturas não ocidentais, como as asiáticas e do Oriente Médio. Essa abertura a diferentes universos sonoros evidencia a permeabilidade de sua linguagem musical.

A título de exemplo, podemos citar *Quatro Evocações Afro-brasileiras para Canto e Piano*, em que a performance do instrumentista, aliada à performance do cantor, remete a sonoridades que evocam os cantos de terreiro e rituais religiosos. Outra obra que assume relevo, nesse sentido, é *XIV Variações para Piano sobre um Tema Afro-brasileiro* (Variações Xangô), composta por Almeida Prado aos 18 anos, durante sua fase composicional nacionalista. Desafiado por seu professor, Camargo Guarnieri, Almeida Prado compôs variações sobre o tema de Xangô, citado por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. O compositor decidiu criar uma obra de variações, na qual cada uma delas contemplasse um comentário estilizado de um gesto folclórico brasileiro. “Então, cada vez em que aparecia o tema, ou era moda de viola, ou era um ponteio do Guarnieri, ou era uma modinha, ou era um cateretê” (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 6). Entre os gêneros musicais envolvidos na obra, estão o ponteio, a toada paulista e os melismas do Candomblé. Na realização dessa obra, o compositor reconheceu diversas influências estilísticas de outros compositores, como Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone e Lorenzo Fernandez (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 6).

Ao pensarmos a música brasileira, dotada de grande diversidade cultural, algo que se reflete nos processos artísticos de diversos compositores, temos em Almeida Prado um exemplo da ocorrência concreta desses processos. Compositores como ele, ao incorporarem diversos elementos oriundos de tradições distintas, evidenciam a maneira pela qual a arte musical se constitui em relação a outras artes, assumindo um grande potencial de comunicação e reverberação

de conhecimentos. Tal constatação corrobora os preceitos de Canclini, quando afirma:

Todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade. Os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2008, p. 348).

Outro exemplo em que se identifica a presença do hibridismo, porosidade e interpenetrabilidade é a cantata *Pequenos Funerais Cantantes*, composta em homenagem ao poeta Carlos Maria Araújo. A peça, baseada no poema homônimo de Hilda Hilst, foi a responsável pela premiação de Almeida Prado no Festival de Música da Guanabara, em 1968. O poema de Hilst foi escrito em memória a Araújo, que faleceu em um acidente aéreo. No trecho abaixo, Almeida Prado narra seu processo criativo na cantata:

Esse poeta, ao voltar para Portugal, em 1967, parece, houve um acidente muito trágico na Baía da Guanabara; logo que o avião deixou o Rio, caiu no mar. Morreram todos, inclusive ele. Aterrorizada com esse acidente, porque ele havia telefonado para ela do aeroporto antes de morrer, ela pegou fragmentos dos poemas do Carlos Maria de Araújo e teceu 'Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo', como se cada quadrinha fosse uma oração ao poeta e a obra dela era dividida em 'corpo de trevas' e 'corpo de luz'. Escolhi a primeira série de quadrinhas, de pequenos poemas, e musiquei. Eu me lembro que a ideia da obra nasceu de eu tentar imitar na minha obra o ruído das turbinas a jato. Eu fui a Congonhas, em São Paulo, e fiquei ouvindo como é que o avião acionava as turbinas. Observei que tinha um início, depois ele fazia um glissando, depois aquilo aumentava e o avião

subia. Fiz no prelúdio a descrição do avião se esquentando, depois ele saindo com toda força da pista, a explosão no ar e o cair no mar. É uma coisa que eu consegui, vocês vão ouvir, é uma coisa realmente explícita, parece que se está ouvindo realmente a gravação de um avião a jato. Isso causou um impacto muito grande no júri, na época, eu usar um ruído de jato sem ser música eletrônica; depois, o coro entra em um falso gregoriano atonal e cada pequeno movimento é uma quadrinha do texto (PRADO, 2001, p. 10-11)<sup>38</sup>.

As *Cartas Celestes*, compostas entre 1974 e 1982, são um conjunto de peças no qual também se identifica a presença de hibridismos. Sua composição partiu de um estudo das ressonâncias naturais do piano, interesse despertado em Almeida Prado a partir dos estudos de Chopin e de alguns prelúdios de Debussy. Almeida Prado utiliza um jogo de tensão-relaxamento, dissonância-consonância. Segundo Prado:

Fica aquela coisa que nada mais é do que o transtonalismo ou espectralismo. Essa época foi muito rica em minha vida porque descobri essa possibilidade de reunir o tonalismo ao atonalismo e fazer essa sopa aparentemente incoerente, mas que resultou nas 'Cartas Celestes' que já são doze (PRADO, 2001, p. 24).

A análise dos exemplos citados revela que a presença do hibridismo em Almeida Prado não se limita à fusão de diferentes estilos musicais. O compositor explora a hibridização entre a música e a poesia, entre as técnicas composicionais e os ruídos diversos do mundo, como no caso das turbinas do avião presentes em *Pequenos Funerais Cantantes*. Percebe-se, portanto, a forte característica da interdisciplinaridade, que amplia as possibilidades expressivas da música e

---

38 Disponível em: [https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Encontros-com-Almeida-Prado\\_vfinal.pdf](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Encontros-com-Almeida-Prado_vfinal.pdf).

torna cada peça uma materialidade multifacetada de saberes. O legado deixado por Almeida Prado nos leva a refletir acerca da importância da diversidade cultural na efetivação dos processos artísticos e da complexidade presente nas peças que compõem o repertório brasileiro de concerto.

A interpenetração se manifesta na maneira como esses diferentes elementos se relacionam e se transformam na música de Almeida Prado. A fusão de um ritmo afro-brasileiro com uma estrutura harmônica europeizada ou a incorporação de uma melodia indígena em um contexto sinfônico demonstram a constante interação e influência mútua entre diferentes tradições musicais.

Ademais, a obra de Almeida Prado frequentemente estabelece uma interpenetração entre a música e outras mídias artísticas e culturais. Suas composições incorporam alusões literárias, visuais, mitológicas e simbólicas, que se entrelaçam com sua linguagem musical, enriquecendo a experiência estética e ampliando as possibilidades interpretativas.

Por isso, a afirmação de Canclini de que “todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes” (CANCLINI, 2008, p. 348) encontra eco na obra de Almeida Prado. Sua música, ao transitar por diferentes territórios culturais e ao dialogar com outras formas de expressão artística, exemplifica a perda da relação exclusiva com um território específico em favor de uma maior comunicação e conhecimento.

Nesse contexto teórico, colocamos em perspectiva a obra intitulada *Três Mosaicos Sonoros*, para piano solo, acerca da qual estabeleceremos, na próxima seção, uma leitura crítica. Pretendemos revelar os elementos extramusicais que nortearam a sua composição sob a perspectiva tradutória do intérprete.

## **Mosaicos sonoros para piano**

Etimologicamente, a palavra “mosaico” tem origem no latim “musa” e significa o estudo do preenchimento do plano com figuras geométricas informais (SILVEIRA; BISOGNIN, 2005, p. 15). Arte decorativa realizada com materiais de diversos tipos, o mosaico está presente nas primeiras manifestações culturais da humanidade. De acordo com Chavarria (1998), o primeiro mosaico registrado na humanidade foi encontrado na Mesopotâmia e datava de aproximadamente 3.500 a.C. Tal obra possuía motivos figurativos e de batalha. Com o decorrer dos anos, outros povos passaram a exercer e apreciar essa arte, depositando sobre ela materiais, aplicações e técnicas inerentes a cada cultura. Podemos citar, nesse sentido, os Sumerianos, Neo-babilônicos, Persas, Paleocristãos, Bizantinos, Românicos, Maias e Astecas (SILVEIRA; BISOGNIN, 2005, p. 15). Essas breves considerações, acerca da origem do termo e da arte em mosaico, tornam-se fundamentais para a compreensão da peça *Três Mosaicos Sonoros Para Piano*, de José Antônio de Almeida Prado.

A peça em questão foi composta durante a estada de Almeida Prado na cidade israelense de Tel Aviv, em 1989. A estrutura da peça, baseada em três “aleluias” de origem judaica, reflete a heterogeneidade cultural presente nos mosaicos arquitetônicos israelenses, que incorporam influências diversas.

### **Aleluia da Estrela de Belém**

A primeira parte da trilogia, intitulada *Aleluia da Estrela de Belém*, serve como um prelúdio à jornada sonora proposta por Almeida Prado em *Três Mosaicos Sonoros*. Ao evocar o anúncio messiânico e a figura da estrela guia, a peça não apenas estabelece o contexto narrativo da trilogia, remetendo à viagem dos Reis Magos a Jerusalém, mas também convida o ouvinte a embarcar em uma experiência imersiva, guiado pelas sonoridades que se desdobram ao longo da obra.

A incorporação de um epílogo textual, extraído do Evangelho de Mateus, na conclusão de *Aleluia da Estrela de Belém*, revela a porosidade da obra de Almeida Prado, ao transpor as fronteiras entre a música e a literatura. Essa prática, inspirada na tradição francesa estabelecida por Debussy – a exemplo de seus Prelúdios para piano –, evidencia a influência da cultura europeia na formação do compositor brasileiro, ao mesmo tempo que a insere em um contexto de hibridismo cultural a partir da religiosidade característica em Israel.

A escolha de um trecho bíblico específico – “A aparição daquela Estrela os encheu de profunda alegria” (Mateus 2:10) –, que expressa a “profunda alegria” dos Reis Magos diante da aparição da estrela, intensifica a dimensão simbólica da peça, convidando o ouvinte a uma reflexão que transcende o puramente musical.

A decisão de Almeida Prado de utilizar epílogos textuais, em vez de epígrafes, demonstra uma interpenetração entre as artes, característica marcante de sua obra. Essa escolha estilística, influenciada por Debussy e pela tradição francesa, reflete a busca do compositor por uma linguagem musical que promova o diálogo entre momentos distintos de sua vivência. Se mesclam passado e presente, a partir de suas heranças da passagem por Paris, onde estudou composição com Olivier Messiaen e Nádía Boulanger, mas também sua particular percepção dos significados de Israel. A utilização de fragmentos textuais como epílogos amplia o universo referencial da obra, incorporando elementos literários e religiosos que enriquecem a experiência estética do ouvinte e as possibilidades interpretativas do pianista que a toca.

Nesse contexto, os conceitos de hibridismo cultural, porosidade e interpenetração se manifestam de forma evidente na obra de Almeida Prado. A fusão de elementos religiosos, literários e musicais, a abertura a influências culturais diversas e a interação entre diferentes formas de expressão artística demonstram a complexidade e a riqueza da sua produção. A prática de utilizar epílogos textuais, inspirada na tradição francesa, evidencia a permeabilidade das fronteiras culturais e a constante busca do compositor por novas formas de expressão.

A expressividade musical de Almeida Prado em *Aleluia da Estrela de Belém* é intensificada através de indicações detalhadas na partitura, que transcendem a mera execução técnica, buscando evocar um imaginário sensorial e emocional profundo. As instruções, ao longo da partitura, como «repetir várias vezes como uma esfera azul de luz», «calmo, sereno», «rápido e fulgurante», «sonoro, amplo como o céu de Belém estrelado», «cintilante» e «na plenitude da paz» funcionam como guias interpretativos, direcionando o músico a construir uma atmosfera que dialoga com o título da obra e o epílogo bíblico. Essas indicações não apenas moldam a sonoridade, mas também convidam o intérprete e o ouvinte a mergulharem em uma experiência imersiva, em que a música se torna um portal para a contemplação da cena natalina.

A dedicatória que acompanha a peça, escrita em francês<sup>39</sup>, revela a dimensão pessoal e espiritual da obra. Ao expressar o desejo de que a “Estrela” reconduza o destinatário ao “centro do pequeno coração do infante Jesus, no silêncio fecundo da busca”, Almeida Prado compartilha sua visão da música como um caminho para a transcendência. A crença de que essa experiência representa “um pouco já o Céu” reforça a carga emocional e religiosa da peça, que se manifesta não apenas na sonoridade, mas também nas palavras do compositor. A dedicatória, portanto, complementa as indicações da partitura, revelando a intenção de Almeida Prado de criar uma obra que seja, simultaneamente, uma expressão artística e um convite à reflexão espiritual.

---

39 Texto original em francês: “J’espère cher ami, que cette Etoile te ramène au centre du petit coeur de l’infant Jesus, dans le silence seconde de la recherche. C’est-là, j’en suis sur, la réponse a toutes nos demandes, nos espoirs, nos soifs de la joie: c’est un peu déjà le Ciel! Je t’embrasse avec beaucoup d’affection. José.”

## Aleluia da harpa de Davi e do Leão de Judá

A segunda peça da trilogia, intitulada *Aleluia da harpa de David e do Leão de Judá*, introduz um elemento intrinsecamente ligado à identidade cultural israelense: a harpa. Esse instrumento, de grande significado para o povo judeu, evoca a figura do rei David, cujo manejo da harpa possuía o poder de afastar o espírito maligno que afligia Saul, o primeiro rei de Israel. A harpa, portanto, transcende sua função musical, carregando consigo um simbolismo de proteção e poder espiritual.

Essa peça intermediária revela a interpenetração de idiomatismos instrumentais na escrita de Almeida Prado, na qual a sonoridade característica da harpa é transposta para o piano. O compositor utiliza acordes arpejados ascendentes e descendentes, indicados por setas nas pontas dos símbolos de arpejo na partitura. Essa notação, que se desvia da escrita tradicional para piano, onde os acordes arpejados são geralmente ascendentes e sem a necessidade de setas, demonstra a busca de Almeida Prado por uma tradução fiel do timbre e do gesto da harpa para o teclado.

Essa transcrição idiomatizada evidencia a porosidade da linguagem musical de Almeida Prado, que absorve e adapta elementos de diferentes instrumentos para enriquecer a expressividade do piano. Ao incorporar o idiomatismo da harpa, o compositor não apenas expande as possibilidades técnicas do piano, mas também cria uma atmosfera sonora que remete ao instrumento original, evocando o contexto cultural e simbólico da peça. A utilização de setas para indicar a direção dos acordes arpejados reforça a intenção de Almeida Prado de criar uma representação fiel do gesto da harpa, evidenciado por sua inventividade característica e profundo conhecimento dos recursos do piano.

A referência ao “Leão de Judá” na mesma peça amplia o leque de significados, introduzindo uma metáfora de grande relevância tanto para o cristianismo quanto para o judaísmo. Essa expressão bíblica

simboliza o Messias prometido nas Escrituras Sagradas, convergindo elementos das duas tradições religiosas. A peça, assim, estabelece um diálogo entre o musical e o simbólico, enriquecendo a experiência do ouvinte ao evocar imagens e significados profundos.

A partir da ideação do “Leão de Judá”, Almeida Prado explora a interpenetração de sonoridades por meio do simulacro, traduzindo o rugido do leão para a linguagem pianística. Ao utilizar o registro grave do piano e estruturas modais com disposição de intervalos que remetem tanto a instrumentos tradicionais da cultura israelense quanto ao som do rugido, o compositor cria uma fusão entre referências culturais e expressividade animal. Essa representação sonora do leão não se limita à notação musical, mas se concretiza na performance do pianista, que utiliza o pedal de sustentação (ou pedal direito), a destreza/habilidade técnica e a dinâmica de *crescendo* e *diminuendo* para evocar a intensidade do rugido.

Essa busca por uma representação mimética do som do leão evidencia a porosidade da obra, na qual as fronteiras entre a representação musical e a simulação de sons extramusicais se tornam fluidas. A utilização de *modos* que remetem a instrumentos tradicionais israelenses, combinada com a evocação do rugido do leão, demonstra a interpenetração de diferentes universos sonoros e culturais. A performance do pianista, que molda a sonoridade com o uso do pedal e das dinâmicas, completa a tradução do simulacro, revelando a complexidade da linguagem musical de Almeida Prado e sua capacidade de criar um diálogo entre a música e o mundo exterior.

Almeida Prado expande a dimensão do simulacro para incluir a representação do discurso religioso, um elemento central na peça. Essa evocação é alcançada em trechos que remetem à sonoridade dos sinos e cânticos, enriquecidos por intervalos de 7<sup>as</sup>, 8<sup>as</sup> e 9<sup>as</sup>, que pretendem induzir sua particular percepção de desafinação característica dos sinos e cantos da região. Essa técnica, recorrente na obra de Almeida Prado, revela sua inventividade na escrita sonora

e sua capacidade de transcender as convenções da música ocidental de tradição escrita.

A simulação da desafinação, uma marca distintiva do idioma-tismo para piano de Almeida Prado, evidencia a porosidade de sua linguagem musical, que absorve e transfigura elementos de uma determinada realidade sonora, não necessariamente musical, em arte. Esse processo criativo, como o próprio compositor descreve, exige uma “técnica abismal de composição” para capturar as nuances do canto “mal cantado” nos minaretes e a acústica dos ecos nas mesquitas de Jerusalém. Almeida Prado busca “sujar” a escrita musical, emular o “anasalado de uma tradição folclórica”, o “errado de uma procissão”, com seus “desafinados e melismas”, a fim de reproduzir a sonoridade autêntica de sua experiência auditiva (PRADO *apud* ROCHA, 2005, p. 132-133).

Essa abordagem revela a interpenetração entre a música de Almeida Prado, de raízes brasileiras, e as sonoridades populares e religiosas israelenses, demonstrando a capacidade de Almeida Prado de criar um diálogo entre diferentes universos sonoros. A simulação da desafinação, portanto, não é apenas uma técnica composicional, mas uma forma de traduzir a experiência cultural e sensorial em linguagem musical, enriquecendo a expressividade da obra e convidando o ouvinte a uma imersão profunda no universo sonoro proposto pelo compositor, e jamais a representação fidedigna do que se passava em Israel.

## **Aleluia do Pavão do Templo de Salomão**

Na conclusão da trilogia, *Aleluia do pavão do Templo de Salomão*, Almeida Prado introduz a figura do pavão, ave de grande estima para o rei Salomão, equiparada em valor ao ouro e à prata. Partindo da ideia do simulacro do som na tradução musical para a escrita do piano, o compositor evoca o canto de acasalamento do pavão,

transportando o ouvinte para o universo suntuoso do Templo de Salomão em Jerusalém.

Salomão, terceiro rei do antigo reino de Israel, notório por sua sabedoria e prolífica produção de provérbios e cânticos, possuía um apreço particular pelo pavão azul. A escolha desta ave como símbolo da última peça da trilogia pode ser interpretada como uma referência à magnificência do Templo e à sabedoria do rei, elementos que se entrelaçam na narrativa musical proposta por Almeida Prado.

A *Aleluia do Pavão do Templo de Salomão* exemplifica a complexidade do hibridismo cultural e a dinâmica da porosidade e interpenetração, ao mesclar referências diversas em sua estrutura composicional. A peça transcende as fronteiras entre o religioso e o secular, o local e o global, ao combinar elementos bíblicos, sonoridades israelenses, técnicas composicionais francesas e a identidade brasileira do compositor. A evocação do pavão do Templo de Salomão, um símbolo bíblico de magnificência, dialoga com a recriação da sonoridade dos sinos dos templos de Jerusalém, criando um espaço de interpenetração entre o sagrado e o cultural.

A porosidade da obra se manifesta na absorção e transformação de influências estilísticas distintas. Almeida Prado, em suas indicações na partitura, revela a inspiração no Adágio do Concerto para Piano e Orquestra N° 5 do compositor francês Saint-Saëns, o qual utiliza intervalos que remetem à sonoridade do órgão de tubos. “A posição dos acordes foi inspirada e tirada de uma frase genial no Adágio do Concerto N° 5 de C. Saint-Saëns, cuja sonoridade lembra uma regis- tração de órgão, com os harmônicos superiores” (1989, p. 9), afirma Almeida Prado, explicitando a interpenetração entre a técnica composicional francesa e a sua própria busca por uma sonoridade que transcendesse a percepção tímbrica do som do piano.

Essa apropriação de elementos estilísticos de Saint-Saëns, combinada com a evocação de sonoridades israelenses e a tradução artística de um compositor brasileiro, evidencia o hibridismo cultural da obra. A peça se torna um espaço de diálogo entre diferentes tradições,

na qual a identidade do compositor brasileiro se manifesta na forma como ele interpenetra suas raízes culturais com as referências externas. *A Aleluia do Pavão do Templo de Salomão*, portanto, é um exemplo da capacidade da música de transcender fronteiras geográficas e culturais, criando um espaço de encontro entre o local e o global, o sagrado e o profano, o tradicional e o contemporâneo.

A peça encerra a trilogia com uma atmosfera de esplendor e reverência, consolidando a fusão de elementos culturais e religiosos presentes em *Três Mosaicos Sonoros* e convida o ouvinte a refletir sobre a riqueza simbólica da obra e a jornada sonora empreendida ao longo dos três movimentos.

## **Considerações finais**

A obra *Três Mosaicos Sonoros*, de Almeida Prado, emerge como um paradigma do hibridismo cultural na música, capturando a essência da jornada do compositor em terras israelenses, à semelhança da experiência de Walter Benjamin, em Nápoles. Ao entrelaçar traços estilísticos intrínsecos à sua identidade brasileira com elementos da cultura israelense, Almeida Prado materializa uma dinâmica de interculturalidade contemporânea que permeou sua produção ao longo da vida.

A analogia com a técnica dos mosaicos arquitetônicos ressalta a justaposição de fragmentos culturais distintos, ecoando o conceito de hibridismo cultural de Néstor García Canclini. A obra demonstra uma porosidade benjaminiana, permeando-se por elementos de outras culturas, ao mesmo tempo que preserva a brasilidade do compositor e a influência da tradição pianística europeia. A interpenetração, como imbricação de dimensões sociais, manifesta-se na interação e transformação de elementos díspares, conciliando a identidade do compositor com a busca por novas sonoridades.

*Três Mosaicos Sonoros* materializa a interculturalidade contemporânea, evidenciando a desconstrução e mistura de sistemas culturais,

a desterritorialização de processos simbólicos e a expansão de gêneros híbridos. Ao fundir elementos da tradição judaica com a linguagem da música de concerto ocidental, a obra desafia as fronteiras culturais, demonstrando a relevância desses conceitos para a análise de manifestações artísticas que transcendem as delimitações culturais.

A música de Almeida Prado, portanto, pode ser interpretada como uma representação dos trânsitos da interculturalidade contemporânea, refletindo a complexidade e a riqueza de um mundo interconectado. A conciliação do hibridismo cultural de Canclini com as ideias de porosidade e interpenetração de Benjamin oferece um arcabouço teórico robusto para a análise da obra de Prado, caracterizada pela fusão de elementos brasileiros e estrangeiros, bem como por alusões extramusicais estruturantes.

*Três Mosaicos Sonoros* se apresenta como um exemplo concreto e rico da aplicação dos conceitos teóricos aqui discutidos. A obra incorpora a hibridação cultural, a porosidade e a interpenetração, convidando a uma apreciação multifacetada da produção musical de Almeida Prado.

## Referências

- BENJAMIN, W.; LACIS, A. Neapel. In: BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. Organização: R. Tiedemann; H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. v. 4, p. 307-316.
- BENJAMIN, W.; LACIS, A.; BELINGARDI, C. Napoli. **Contesti: città, territori, progetti**, [s. l.], n. 1, p. 214-222, 2024.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FELLMANN, B. Walter Benjamin, Danh Vo e We the People – a contribuição dos conceitos benjaminianos de Durchdringung e Porosität para a prática artística contemporânea. **Poiésis: revista**

- do programa de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes, Niterói, v. 15, n. 24, p. 273-289, 2014.
- MOREIRA, A. L. C. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**: análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- PRADO, J. A. R. de A. Encontros com Almeida Prado. *In*: OS CINCO ENCONTROS COM ALMEIDA PRADO, 2001, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ABEM, 2021. Disponível em: [https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Encontros-com-Almeida-Prado\\_vfinal.pdf](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Encontros-com-Almeida-Prado_vfinal.pdf). Acesso em: 16 mar. 2024.
- PRADO, J. A. R. de A. **Três mosaicos sonoros**: piano solo. [S. l]: Manuscrito do autor, 1989.
- ROCHA, J. C. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 11, p. 130-136, 2005.
- SCARDUELLI, F. **A produção para violão de Almeida Prado**. Curitiba: UNESPAR, [20--]. Disponível em: [https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/24fabio\\_scarduelli.pdf](https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/24fabio_scarduelli.pdf). Acesso em: 16 mar. 2024.
- SILVEIRA, F. L. da; BISOGNIN, E. L. Resgate histórico-cultural das origens do mosaico: sua aplicação ao design. **Disciplinaram Scientia**: artes, letras e comunicação, Santa Maria, v. 6, n. 1, p. 15-28, 2005.

Literatura e cinema:  
a permanência da produção  
sobre a ditadura  
cívico-militar do Brasil  
(1964-1985) e uma proposta  
de leitura de *Ainda Estou Aqui*  
(livro e filme) e  
*O Congresso dos Desaparecidos*

*Edna da Silva Polese*<sup>40</sup>

A arte pode ser a responsável por estabelecer a permanência da memória de um evento traumático de um indivíduo, grupo humano ou de uma nação. Sabendo-se que no campo da política, em que perdurou

---

40 Doutora em Estudos Literários pela UFPR – Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: dnapolese@gmail.com.

um sistema de direita conservadora, pouco foi feito para esclarecer os acontecimentos ocorridos durante a ditadura cívico-militar vivida no Brasil (a do golpe de 1964). Couberam à arte, à escrita e ao cinema, ações de permanência de voz que não deixaram o evento ser esquecido. De acordo com o pesquisador Fernando Perlatto<sup>41</sup>, há uma densa produção memorialística, jornalística, sociológica, historiográfica e literária sendo produzida desde a década em que o golpe ocorreu. No ano de 2014 em diante, ainda de acordo com o artigo de Perlatto, uma nova onda de publicações surge, em prol dos 50 anos do

---

41 No artigo de Perlatto há uma longa apresentação desses escritos nos campos da historiografia, sociologia e jornalismo. Apresentamos aqui os títulos apresentados pelo autor da produção literária: *Quarup* (1960), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1977), de Antonio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão (1974); *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; e *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós. Nos anos 1980, foram publicadas obras como *Um romance de geração* (1980), de Sérgio Sant'Anna, *Em liberdade* (1981), de Silvano Santiago, e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Ao longo das décadas, títulos como *Amores exilados* (1997), de Godofredo de Oliveira Neto, *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, *História natural da ditadura* (2006), de Teixeira Coelho, *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota, *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *O punho e a renda* (2010), de Edgard Telles Ribeiro, *K – Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, *Mar azul*, de Paola Vidal (2012) e *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, ainda livro como *Qualquer maneira de amar: um romance à sombra da ditadura* (2014), de Marcus Veras; *Damas da noite* (2014), de Edgard de Telles Ribeiro; *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *Nuvem negra* (2016), de Eliana Cardoso; *De mim já nem se lembra* (2016), de Luiz Rufatto; *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016), de Maria Valeria Rezende; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti; *Os visitantes* (2016), Bernardo Kucinski; *Lua de vinil*, de Osmar Pilagallo (2016); *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, e *Noite dentro da noite: uma autobiografia* (2017), de Joca Reiners Terron. A enumeração dessas obras percorre as páginas 726 a 729 do artigo de Fernando Perlatto, *História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964*.

acontecimento, fenômeno comum em lembranças dessa dimensão. É perceptível que em 2024 não foi diferente.

Mesmo vivenciando uma situação política de amplo ataque à democracia brasileira, com a extrema direita ainda detentora de muito poder dentro do congresso e uma onda de adeptos ao bolsonarismo, novamente a arte se manifesta com a ampla divulgação, premiação e número recorde de espectadores (cerca de 5 milhões até o momento da escrita desse artigo) que foram ao cinema assistir à adaptação fílmica da obra literária de Marcelo Rubens Paiva, *Ainda Estou Aqui*. A arte movimenta novamente um papel de manter a memória dos acontecimentos traumáticos vivos e abertos a novas manifestações, visibilidades e discussões.

Estudos como o de Perlatto apresentam esse percurso também executado pela literatura, que cumpre um papel de permanência da memória de acontecimentos históricos e traumáticos. Sabemos também que o público leitor desse tipo de gênero está inserido quase em unanimidade nos espaços das academias – não são obras que têm comumente um alcance de público leitor de um best-seller do momento. Mesmo assim, organiza-se como fenômeno de escrita e público leitor significativo. O escritor Bernardo Kucinski é certamente um desses autores que contribui de forma contínua com esse tipo de literatura. São vários os títulos do autor que têm como tema o período: *K – Relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), *Os visitantes* (2016), *O Congresso dos Desaparecidos* (2023). Sobre *Ainda Estou Aqui* (2015), após o sucesso do filme, o livro de Marcelo Rubens Paiva alcançou novos patamares de índice de venda; escolas passaram a adotar o livro como leitura obrigatória.

Perlatto registra que, mesmo com essa ampla escrita e divulgação de obras literárias ou historiográficas que trazem como tema o período ditatorial, ainda há um grande vazio de desconhecimento de vários setores da população sobre esse período:

Ainda que os últimos anos tenham testemunhado a produção de diversos livros voltados para a compreensão da ditadura militar brasileira, bem como a ampliação de debates e reflexões sobre seus significados e consequências para a democracia no país, é forçoso reconhecer que ainda há um amplo desconhecimento de setores da população sobre esse período. Esse desconhecimento – resultado, talvez, da ausência, ou, pelo menos, da escassez de políticas de memória mais significativas orientadas no sentido de rememorar, a partir de diferentes perspectivas, os aspectos repressivos e contraditórios desse passado – tem consequências perversas, como se observa na legitimidade crescente de discursos na esfera pública que defendem abertamente se não o retorno da ditadura, ao menos a utilização de soluções autoritárias para os problemas do país (PERLATTO, 2017, p. 738).

O artigo de Perlatto é de 2017. Podemos confirmar que só se fortaleceu a permanência da escassez de políticas de memórias mais significativas nos anos seguintes: conservadores organizaram um golpe ao governo Dilma e elevaram o governo Temer ao poder; na gestão da extrema direita (2019-2022), a Comissão da Verdade foi extinta, e parentes de desaparecidos políticos ouviram da autoridade máxima do Estado, o então presidente eleito em 2019, que quem procura osso é cachorro<sup>42</sup>. O governo bolsonarista ficou marcado pelo deboche, pela crueldade, pelo descaso, pelo número assustador dos mortos da COVID, pela clara proximidade ao modelo ditatorial, pela militarização do poder e pela tentativa de golpe na eleição seguinte – quando não foi reeleito. Tais elementos traçaram um cenário perigoso no

---

42 Ver reportagem sobre a fala do presidente e o cartaz onde exhibe uma imagem de cachorro com osso na boca em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/22/bolsonaro-encerra-grupos-responsaveis-por-identificar-ossas-de-vitimas-da-ditadura/>.

qual ainda estamos inseridos. A frágil democracia tenta se manter no poder com o atual governo Lula.

Essa vasta produção literária apresenta como tema a história do tempo presente – acontecimentos muito próximo aos da nossa geração, com testemunhas ainda vivas. A história do tempo presente – representado pelo momento traumático coletivo vivenciado na ditadura – e que movimenta a pressão dos contemporâneos e a coação pela verdade, comparece na temática de várias obras literárias. A produção nunca parou, desde o período do golpe. Se no campo histórico ela conflita com dimensões epistemológicas e ético-moral, como discute Carlo Fico<sup>43</sup> (2012), no campo da criação literária não há determinados compromissos. A memória não precisa ser exata ou documentada. Personagens fictícios podem conviver com personagens históricos. A narrativa pode se estabelecer no campo do fantástico, onde os fantasmas falam. A emoção e sofrimento podem dar o tom do narrado.

Bernardo Kucinski já declarou em várias entrevistas que pretende continuar narrando sobre o tema dos desaparecidos políticos. Cada obra abre um tom diferente do narrar essa memória-testemunho. Marcelo Rubens Paiva declarou também recentemente que escreverá a continuidade de *Ainda Estou Aqui*. O movimento de escrita toma para si o papel de exercitar a memória da história recente com o intuito de não fazer esquecer e de curar o próprio luto. É uma resposta individual – que alcança dimensão coletiva – aos que não puderam enterrar os seus mortos.

---

43 Fico discute a dificuldade de discutir algo a qual estamos ainda inseridos historicamente ao processo: “De fato, a marca central da História do Tempo Presente – sua imbricação com a política – decorre da circunstância de estarmos, sujeito e objeto, mergulhados em uma mesma temporalidade, que, por assim dizer, “não terminou”. Isso traz importantes consequências epistemológicas para o conhecimento que se deseja construir. (p. 30).

## A ditadura na literatura

Na obra *K. – relato de uma busca*, Kucinski nos apresenta a narrativa da busca desesperada de um pai pela filha desaparecida. K. é o protagonista. A filha não é nomeada, conhecida somente pela inicial A. Ao perceber a ausência da filha, K. passa a procurá-la, mobiliza todos os contatos possíveis, como conhecidos e colegas de trabalho e, por fim, instituições e organizações nacionais e internacionais. A busca, no entanto, não tem sucesso algum e o narrador vai descobrindo aos poucos a verdade: a filha fora sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. O pai deseja, por fim, o resgate do corpo, para realizar a honras fúnebres, mas nem isso é concedido. Resta a memória traumática, o sentimento de culpa e a impossibilidade de seguir adiante.

Na narrativa lançada em 2023, de Kucinski, *O Congresso dos Desaparecidos*, perdura o tema dos desaparecidos políticos. Inicia-se com o reencontro fantasmagórico de dois companheiros de uma das organizações clandestinas do período mais obscuro da ditadura, durante a década de 1970, e que foram esmagadas pela repressão. Encontram-se na Praça da República, em São Paulo, e um deles, Rodriguez, demora a reconhecer o amigo por estar muito deformado. São agora companheiros fantasmas que vagam pelos locais que frequentaram enquanto vivos. A narrativa insere-se, portanto, no espaço sobrenatural. A Praça é o local onde “caíram”. A atmosfera da parte inicial, assim como outras cenas, nos remete à imagem dos mortos insepultos de *Incidente em Antares*, que voltam do cemitério para reclamarem um enterro digno e atormentam os vivos relembrando-os de seus pecados. No romance de Érico Veríssimo, temos um embate entre vivos e mortos, mortos em vantagem, pois estão agora livres de amarras e hipocrisias sociais e podem acusar e expor a verdade. Aqui não há lugar para a fala dos vivos, somente para os mortos, consonância também com o *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Aproximando a atmosfera da narrativa a outra obra literária, a ação

se inicia, assim como no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, no campo imediato do espaço sobrenatural. Marca-se, portanto, a intertextualidade com esses textos literários.

Se em *K. – Relato de uma busca* (2011) há foco no individual, da busca do pai pela filha, em *O congresso* há uma movimentação coletiva – vários mortos desaparecidos surgem como fantasmas em um determinado local e o grupo vai aumentando conforme a narrativa avança<sup>44</sup>. Num primeiro momento, encontram-se os amigos Rodriguez e Japa que dialogam e refletem sobre o que poderia ter causado aquele encontro. Rodriguez, o mais velho do grupo, estudava mitologia e, por isso, responde a Japa e aos outros, várias questões acerca das cosmogonias, da filosofia, das religiões, das guerras e dos propósitos humanos e divinos. Associa as ações dos guerrilheiros e resistentes da ditadura aos avatares do hinduísmo: quando um grande mal avança, alguns apresentam poderes imensos e coragem de enfrentamento. Na condição de fantasmas, eles teriam poderes semelhantes aos deuses, por perturbarem a sociedade, os vivos. A falta de rito da morte, negado aos desaparecidos, pode constituir uma chaga profunda, que incomoda e afeta a comunidade inteira:

Porque também somos fantasmagorias, disse Rodriguez, e isso incomoda demais, perturba a sociedade: a morte exige um rito, a nossa não teve, ficou desatendida; você notou que não há rezas

---

44 Há as personalidades políticas, como Rubens Paiva e David Capistrano, há os combatentes do Araguaia, há o grupo da Vanguarda Popular. Há os desaparecidos de um Brasil anterior que estão ali por conta da chamada morte desatendida: Zumbi (líder quilombola), Tiradentes (um dos líderes da Inconfidência Mineira) e Sepé (herói indígena dos Sete Povos das Missões). Por fim, grandes grupos e desaparecidos do Brasil recente: os caboclos assassinados no Pará e Maranhão; milhares de sertanejos de Canudos; indígenas aculturados; os participantes da Cabanagem, da guerra do Contestado, do Araguaia; da Conjuração baiana; Benedito Meia-Légua (rebelde do período escravocrata no Espírito Santo), Antônio Conselheiro e o pedreiro Amarelido.

para os desaparecidos como há para os mortos? Você sabia que em certos povos a morte desatendida gera um mal-estar tão profundo que afeta toda a comunidade, como se fosse uma doença contagiosa? (KUCINSKI, 2023, p. 18).

Marcelo Rubens Paiva, em resenha sobre a última publicação de Kucinski, reafirma a ideia de que a literatura acaba cumprindo um papel de dar voz aos vencidos, realizar justiça imaginárias, resgatar, desenterrar, realizar autópsias. Como um forense que tenta identificar os desaparecidos, o escritor se organiza a partir de fragmentos, de informações imprecisas, de relatos e do imaginário para dar vez e voz aos desaparecidos:

A literatura dá voz aos vencidos. Encontra desaparecidos. Faz-lhes justiça imaginárias. A literatura propicia redensões que as oportunidades não fizeram acontecer. O papel do escritor é resgatar. Desenterrar, realizar autópsias com dados coletados em pesquisa minuciosa, seja através de depoimentos e arquivos secretos, seja pelo senso comum ou, por vezes, fazendo ligações com informações jogadas em fragmentos, como um quebra-cabeça. O escritor é o forense que tenta identificar para encaixar (PAIVA, 2023).

As obras literárias acabam por percorrer um caminho de registro de trauma individual, de individualização da memória, vinda, no caso dos dois escritores aqui citados – e certamente de boa parte da produção literária que aborda esse tema – de um exercício individual, da memória familiar ou da própria experiência do escritor em relação à vivência ao período, muitas vezes por parentesco. Deveria ser um trauma coletivo, de ampla repercussão, debate e busca de reparação. Mas não é. Há toda uma organização de raiz necropolítica que impede que esse tema seja discutido e que haja justiça aos mortos e desaparecidos. Cabe à arte literária um papel incansável desse registro, de manter viva a memória dos mortos. Rubens Paiva é personagem

nas duas narrativas literárias aqui trabalhadas: *Ainda Estou Aqui* e *O Congresso dos Desaparecidos*. Propomos, nesse momento, um diálogo entre as duas obras, um exercício de intertextualidade. Na obra de Kucinski, Rubens Paiva é um dos primeiros personagens que surge na ocasião do primeiro Congresso dos Desaparecidos que os fantasmas conseguem organizar. É notável como Kucinski estabelece a fala das personagens com o tempo presente – reforçando a presença da memória do morto/desaparecido – e de como essa figura fantasmagórica acompanha desse outro mundo o que ainda acontece no mundo dos vivos. Rubens Paiva, personagem fantasma, “acompanhou” a prisão da filha e da esposa e o longo processo de luto – nunca vivido em plenitude normal – da família. Enfatiza como eles levaram anos para aceitar que estavam mortos:

David reassume o comando e alerta que já passa da meia noite.  
Dá a palavra a Rubens.

Rubens caminha até o púlpito com passadas firmes. É mais velho que a maioria, estava na casa dos quarenta quando o levaram a uma delegacia sob um pretexto banal e o desaparecerem. Consta que foi enterrado e desenterrado três vezes e finalmente, foi atirado ao mar.

A fala de Rubens:

— Meus patrícios, não deixemos que se repitam as atrocidades que tanto infelicitaram minha geração. É preciso lutar. Dirijome especialmente aos trabalhadores e estudantes tão prejudicados pelo fascismo neoliberal. Minha filha tinha só quinze anos quando foi presa, encapuzada e aterrorizada durante três dias e três noites; demorou anos para aceitar que eu estava morto. Minha mulher foi mantida onze dias na prisão; demorou vinte e cinco anos para aceitar que eu jamais voltaria. Vinte e

cinco anos! Aí está a crueldade do método do desaparecimento (KUCINSKI, 2023, p. 69).

Vários outros personagens fantasmas falam no Congresso: contam sobre suas dores, como foram mortos, lamentam, pedem desculpas, recitam poemas. No campo ficcional, de atmosfera fantástica, eles voltam a existir, tentando fechar o ciclo que lhes fora negado em vida.

*Ainda Estou Aqui*, publicado em 2015, mergulha no momento obscuro da ditadura militar no Brasil quando o pai do escritor, o deputado Rubens Paiva, foi preso, torturado e morto. A narrativa se organiza como uma autobiografia, pois o narrador vai tecendo a partir de sua própria percepção e memória – Marcelo Rubens Paiva tinha 11 anos quando o pai foi levado – os acontecimentos que circundaram a família durante as décadas seguintes. A tentativa do narrador é entender o que aconteceu com o pai naquele ano de 1971. O corpo nunca foi encontrado. Percorrendo a memória individual quando testemunhou e vivenciou por tantos anos tal realidade, o narrador/autor recorre principalmente à mãe, Eunice Paiva, que sempre demonstrou muita firmeza em relação ao trágico acontecimento. No entanto, o autor-narrador, ao buscar o registro da memória da mãe que, dramaticamente, travou uma luta contra o Alzheimer, vivencia as lacunas dessa busca. A simbologia da doença transforma o tema da memória ainda mais desafiador. Na obra de Marcelo Rubens Paiva, o narrador registra como a família e principalmente a mãe tentavam se convencer de que Rubens Paiva ainda estava vivo, logo após o desaparecimento. Como fora eficaz o método do desaparecimento, que deixa a família do morto sem perspectivas, respostas, finalizações.

No meio do ano de 1971, fomos morar na casa do meu avô Paiva, em Santos, no José Menino, Canal I. Minha mãe montou um quarto com uma cama de viúva. Trancava-se todas as noites para acender velas e chorar. Nunca a vimos chorando. Trancava-se e preferia sofrer sozinha. À luz de velas. Queria nos preservar,

me diria anos depois, repetidas vezes. Não o enterrara ainda. Ninguém o enterrava. Tinha esperança de acordar de um pesadelo, com a volta dele, esperava um milagre, que fosse tudo um jogo de cena da ditadura, e quem sabe ele ainda não estava preso, jogado e esquecido no fundo de uma cela, numa ilha, num hospício, e curavam suas feridas. O ministro garantira. Mas os generais diziam que ele não estava preso. Ela ouviu lá dentro que ele estava preso no andar de cima. Nos inquéritos, ele fugira. Tem oficial garantindo que ele está vivo. Tem jornalista alertando: está morto. Conversou com pitonistas, rezou, apelou. Enterrar seria desistir. A nós, nada dizia. Para nós, ele ainda estava vivo. Cada um dos filhos o enterrou à sua maneira, em épocas diferentes, silenciosamente. Depois de um, dois anos, dois anos e meio... O tempo era seu atestado de óbito. A demora, a comprovação que faltava (PAIVA, 2015, p. 163).

A esperança de que Rubens Paiva estaria vivo é sustentada pelos próprios representantes do governo e das Forças Armadas: durante muito tempo, criaram versões mentirosas – por meio, inclusive, de documentos – de que Rubens Paiva estava vivo, teria sido levado por componentes da resistência. Com o tempo, fica perceptível a verdade, mesmo sem provas. Cada um dos filhos, assim como a mãe, o enterrou à sua maneira, em épocas diferentes, em individualidades diferentes. É uma faceta cruel do desaparecimento. Cada qual se convence de que não há mais retorno, pois à família, à comunidade, é negada a presença do corpo do morto e os ritos fúnebres – ação traumática que condena todos a um sofrimento eterno.

O direito ao túmulo, ao local da cerimônia e da memória, complementa a condição de humanidade a que todos têm direito. Na obra de Kucinski, tal questão é refletida pelas personagens:

Pensei no que ele havia dito sobre o direito a um túmulo. Sem uma lápide que convide à meditação sobre nossa existência, sem

um epitáfio que lembre nossa passagem pelo mundo, somos sujeitos de um modo peculiar de existir. Mortos, somos impedidos de estar entre os vivos; insepultos, somos impedidos de estar entre os mortos (KUCINSKI, 2023, p. 23).

A violência de tal ato, talvez não vista pelo mesmo critério da condição de desaparecido, nos fornece mais um ponto de reflexão: de que a violência praticada pelo Estado e pelas autoridades se estende além do mundo dos vivos. Aprofunda-se na condição do morto, da morte desatendida, do trauma familiar e da própria condição fantasmagórica que agora ocupam: estão na memória dos vivos como uma força que perturba, pois não podem descansar.

A obra clássica do historiador francês Philippe Ariès, *O homem diante da morte*, nos apresenta um material vasto sobre a morte e sua representação no Ocidente. O recorte histórico dá-se a partir da Idade Média, observando questões como o choro das pranteadoras, a bela morte dos heróis, os ritos, o embate entre ciência e religião, o frenesi testamentário e a hospitalização como recurso moderno.

Detemo-nos, primeiramente, na questão dos ritos (Segunda parte, Capítulo IV, “Garantias para o Além”), em que o autor informa as possíveis origens e o modo como a Idade Média implantou os formatos de ações como absolvição, vivência do luto e remoção do corpo no ritual fúnebre.

O capítulo descreve como se organizou uma parte desses ritos, principalmente no que condiz em relação à absolvição da pessoa. Originária de práticas pagãs, tais ritos se organizam a partir de duas ideias bem diferentes: no contexto pagão, destinava-se a impedir que os mortos voltassem à casa dos vivos; no contexto cristão, herdado do judaísmo, o rito pretendia à expiação do pecado do moribundo ou morto, para que, livres dos pecados, aguardassem a ressurreição, no fim dos tempos (p. 194). A princípio, o ritual era uma prática civil. Só mais tarde é que a Igreja dominará essas ações:

Como já dissemos, os ritos de morte da alta Idade Média eram dominados pelo luto dos sobreviventes e pelas homenagens que prestavam ao defunto (elogio e cortejo). Os ritos eram civis e a Igreja não intervinha senão para absolver: absolvição antes da morte e *absoute* póstuma, aparentemente mal diferenciadas no início. A partir de meados do século XIII ocorreram mudanças que devemos agora analisar e interpretar (ARIÈS, 2014, p. 212).

As orações, o chamado *Memento* dos mortos, as liturgias etc., se organizam em torno de uma ação de intercessão dos vivos pelos mortos:

Sem dúvida, não é por acaso que a intercessão em favor dos defuntos apareceu ao mesmo tempo que os penitenciais, em que cada pecado era avaliado e a pena fixada em consequência. As indulgências, as missas, as orações de intercessão foram para os mortos do século IX o que as penitências tarifadas eram para os vivos: passou-se do destino coletivo para o destino particular (ARIÈS, 2014, p. 203).

Aqui, podemos perceber que ritos tão antigos instituídos na cultura ocidental continuam sendo realizados em quase todas as partes do mundo, seja por influência colonizadora, de teor católico-cristão, seja a partir do hibridismo cultural que no Brasil se organiza a partir do contato com as culturas ameríndias e africanas. É a ideia de continuidade que parece promover o comum entre todas essas cosmogonias; de que o corpo está ausente fisicamente, mas algo continua.

No capítulo XI, “A visita ao cemitério”, Ariès dá continuidade à reflexão acerca da importância do espaço ocupado pelo morto, da existência de um corpo, que, mesmo em decomposição, existe na condição de sobrevivência subterrânea. Ali, combinam-se as duas situações: a presença do corpo e as ações dos vivos que vêm ao local rezar, chorar, lembrar: “Memória e alma imortal por um lado, vaga

sobrevivência subterrânea por outro: as primeiras poderiam dispensar o túmulo; a outra faz do túmulo o lugar de uma presença física. Ambas se combinam e é no túmulo que se virá lembrar, recolher-se, rezar, chorar” (Ariès, 2014, p. 708). Tal prática promove a segunda existência dos mortos:

A intensidade da lembrança e a sua manutenção constante tinham criado na alma dos vivos uma segunda existência dos mortos, menos ativa, mas tão real quanto a primeira. Laffitte sublinha: “O túmulo prolonga a ação moralizadora da família para além da existência objetiva dos seres que dela fazem parte” (ARIÈS, 2014, p. 731).

Na parte final da obra, Ariès nos direciona à reflexão de que os ritos não correspondem somente às crenças religiosas ou à espiritualidade, mas de que há a importância para a própria comunidade, pois elementos como a solidariedade com a linhagem se organizam também a partir da prática do ritual ao morto. A morte, assim como a vida, não é um ato individual, mas coletivo: “A morte, tal como a vida, não é um ato apenas individual. Por essa razão, à semelhança de cada grande passagem da vida, ela é celebrada por uma cerimônia sempre mais ou menos solene, que tem por finalidade marcar a solidariedade com a sua linhagem e comunidade” (ARIÈS, 2014, p. 813):

Uma primeira solidariedade submetia, assim, o indivíduo ao passado e ao futuro da espécie. Uma segunda o mergulhava em sua comunidade. Essa se reunia em torno do leito onde ele jazia e, em seguida, manifestava toda inteira, nas cenas de luto, a angústia que provocava a passagem da morte. Enfraquecia-se com a perda de um de seus membros. Proclamava o perigo que ressentia; era preciso reconstituir as forças e a unidade por meio de cerimônias, as últimas das quais tinham sempre um caráter de festa, até mesmo alegre (ARIÈS, 2014, p. 813).

Na obra de Kucinski, *O Congresso dos Desaparecidos*, a personagem Rodriguez discute que a questão da falta do rito fúnebre não corresponde somente às questões espirituais e de memória coletiva, de ideia de pertencimento comunitário, mas é um direito individual violado, o chamado direito de personalidade, conforme versam a Constituição<sup>45</sup> e o Código Penal<sup>46</sup>, e explica:

— Não sou eu que chamo, é a Constituição, é da lei, está lá no artigo cinco, são os direitos a uma imagem honrada e ao respeito mesmo depois de mortos; o código penal dedica um capítulo inteiro aos crimes de personalidade contra os mortos, um deles é de vilipêndio do cadáver, dá cadeia e multa, e não é só do cadáver, cinzas também, por aí você vê a importância que a sociedade dá aos despojos do morto; imagine o impacto das desaparecidas do Araguaia, jovens, com toda uma vida para viver e assassinadas

---

45 Artigo V, inciso X – são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação.

46 CAPÍTULO II DOS CRIMES CONTRA O RESPEITO AOS MORTOS  
Impedimento ou perturbação de cerimônia funerária

Art. 209 – Impedir ou perturbar enterro ou cerimônia funerária:

Pena – detenção, de um mês a um ano, ou multa.

Parágrafo único – Se há emprego de violência, a pena é aumentada de um terço, sem prejuízo da correspondente à violência.

Violação de sepultura

Art. 210 – Violar ou profanar sepultura ou urna funerária:

Pena – reclusão, de um a três anos, e multa.

Destruição, subtração ou ocultação de cadáver

Art. 211 – Destruir, subtrair ou ocultar cadáver ou parte dele:

Pena – reclusão, de um a três anos, e multa.

Vilipêndio a cadáver

Art. 212 – Vilipendiar cadáver ou suas cinzas:

Pena – detenção, de um a três anos, e multa.

covardemente, quando já estavam rendidas, doze dos combatentes eram mulheres (KUCINSKI, 2023, p. 18-19).

Os mortos/desaparecidos do período ditatorial sofrem a violência *post-mortem*, de forma contínua. Os assassinos foram anistiados. Parte deles, do alto escalão das Forças Armadas, tem seus direitos garantidos, com salários pomposos e vida de luxo.

O tom na narrativa de *Ainda Estou Aqui* é permeado pelos sentimentos vivenciados pelo narrador – o tom autobiográfico da obra – e pela percepção que apresenta do outro: o pai, a mãe, as irmãs. São vários trechos em que há a ênfase da violência física vivida pelo pai, contrastando em diferentes momentos – aos poucos a família recebe informações sobre o que aconteceu dentro das instalações do DOI, até que, muitas décadas depois, algumas dessas informações são oficializadas por meio de documentos e de testemunhos:

Imaginar um sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte... É a peste, é a peste, Augustin. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Pai-va...Pai. Até morrer (PAIVA, 2015, p. 113).

E em páginas adiante:

Então veio o depoimento-bomba do médico Almícar Lobo, que atendia no DOI-Codi. Era daqueles que atestavam se o preso conseguiria ser mais torturado. Arrepentido, confessou para a Veja que atendeu meu pai de madrugada. Em dois depoimentos prestados entre 1986 e 1987, afirmou ter sido chamado numa madrugada de janeiro de 1971 para atender um preso recolhido no DOI, que conseguia apenas balbuciar, por duas vezes, o nome: Rubens Paiva. Com hemorragias internas, numa poça de sangue,

repetindo o nome. Praticamente morto. Ele disse no dia seguinte que “paciente não resistiu” (PAIVA, 2015, p. 217).

Perceba-se que, na página 113, o narrador utiliza um verbo que caracteriza o impreciso: “Dizem que ele pedia água...”, enquanto na página 217, na citação a seguir, trata-se do depoimento do médico que foi chamado para atender Rubens Paiva. O depoimento é apresentado à Revista *Veja*, publicado, portanto, por um órgão da mídia e comunicação. Ganha outra dimensão: É testemunho e registro – Rubens fora barbaramente torturado e morto pelo Estado.

A estratégia do desaparecimento, amplamente utilizado nos regimes ditatoriais, condiz com a necropolítica, de uma política centrada na produção da morte e na decisão de quem deve morrer. No artigo *Alegoria e necropolítica*, Emerson Pereti (2022) reflete como a prática do desaparecimento promove a dificuldade em organizar as manifestações políticas de memória.

Procurar pelos cadáveres sobre os quais se arrastou essa história é deparar-se com um vazio representacional no qual reverberam os ecos de nosso próprio esvaziamento. É encontrar corpos sem túmulo, túmulos sem corpos. No caso da memória ditatorial, este vazio encontra novamente sua expressão alegórica no corpo do desaparecido político, ou melhor, em sua própria ausência. A figura do desaparecido, lembra Márcio Seligmann-Silva (2003), torna as manifestações políticas da memória ditatorial extremamente difíceis (PERETI, 2022, p. 45).

É, portanto, uma ferramenta eficaz para que o desaparecido político tenha a sua vivência esvaziada em todos os sentidos: na ausência do corpo, na impossibilidade do rito ao morto, na frustrada prática do luto por parte da família. O conjunto da situação promove o desaparecimento no campo histórico, do corpo, do ser, dos acontecimentos.

A obra *Ainda Estou Aqui* apresenta ainda inúmeras páginas de depoimentos, trechos de documentos ou resumos de documentos expedidos ao longo das décadas após a ditadura, da abertura política, da época da Comissão da Verdade. Ao fim da obra, num apêndice, registra na íntegra os documentos, cobrindo as páginas de 265 a 293. O autor se apropria dessa vasta documentação no intuito de preencher os lapsos de tempo, de memória, de apresentar também explicações sobre os fatos ocorridos a partir do desaparecimento do seu pai.

Assim como a produção literária de Kucinski, a de Marcelo Rubens Paiva – e de inúmeros autores que produzem a prosa literária sobre o período da ditadura brasileira – promove a ação do não esquecimento, de necessidade de continuidade. Segundo Nora:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

Em discussão sobre as fronteiras entre literatura e história, de acordo com Bosi:

Sem descartar outras especulações sobre esse nó teórico, parece-me ainda razoável dizer que, ao fazer discurso histórico ou memorialista, a consciência testemunhal fica desperta o tempo todo. E, do outro lado, do lado da ficção mesmo quando o autor diz abdicar de qualquer distinção entre o vivido e o imaginado, efetivamente a consciência autoral sabe que há momentos que são puras transcrições jornalísticas do acontecido e momentos em

que opera toda uma fenomenologia do desejo e em que entram elementos imaginários (BOSI, p. 226).

A performance histórica ou ficcional na realização do texto proporciona ao leitor diversas possibilidades de intensificação ao fato histórico em si. O sujeito histórico, inserido, portanto, na avalanche dos acontecimentos ou na lentidão da sua permanência, se organiza a partir da memória e da recordação acerca de tais fatos. O registro do escritor ficcional se perde nessas veredas, tracejando, de forma desigual e mais humana, como acontecimentos intensos e traumáticos modificaram a vida de um grupo social, ou do indivíduo, inserido no durante e depois dos fatos. Focando a partir da criação do olhar da personagem (oriunda ou não do universo real), tal fato se potencializa, pois a imaginação própria do texto literário permite ao leitor mergulhar num passado reconstruído e perder-se no devaneio das personagens, nos medos e traumas, na morte e no luto, na vivência humana, enfim.

O narrador de *Ainda Estou Aqui* destaca também a doença da mãe, o Alzheimer que se manifestou em Eunice Paiva por volta dos 70 anos de idade. Simbolicamente, a doença, que é conhecida por promover o esquecimento, coincide com o momento no Brasil em que forças conservadoras tentam diminuir a importância da memória traumática do regime ditatorial. Nas inúmeras entrevistas que o autor concede, anuncia a necessidade de escrita da obra para não perder a memória pessoal de Eunice, a recordação de todos os acontecimentos traumáticos e de resistência que ocorrem a partir do desaparecimento de Rubens Paiva, em 1971. A descrição de cunho informativo da doença, ainda na parte mais inicial do livro, contrasta com a parte final, na última página, quando, enfim, encerra a narrativa:

O Manual diagnóstico e estatístico de transtorno mentais, elaborado pela American Psychiatric Association, separa os transtornos em mentais, por substâncias, esquizofrenia e psicóticos,

do humor, ansiedade, factícios, dissociativos, sexuais e de identidade de gênero, de alimentação, sono, controle de impulsos, de adaptação e personalidade. São mais de trezentos e noventa abusos, demências e transtornos com códigos e diagnósticos. [...] O Alzheimer está no Apêndice F (código 290-0). É um transtorno. Não tem data exata para se manifestar. Nem motivos visíveis. Detecta-se através da ressonância magnética do cérebro. Não tem cura. Pode-se viver anos com a doença (PAIVA, 2015, p. 58).

Eunice Paiva conviveu 15 anos com a doença. Aos poucos, vai desaparecendo a imagem da mulher ativa, que durante décadas lutou por respostas quanto ao desaparecimento do marido, da mulher que se reconstrói em meio à tragédia. Marcelo Rubens Paiva, no entanto, percebe o saldo positivo: uma vida vivida em plenitude dentro de uma situação violenta a que a mãe e a família foram submetidas. Eunice voltou a estudar, formou-se em Direito, trabalhou muito, advogou, foi uma das primeiras a defender a causa indígena no Brasil, conseguiu a certidão de óbito por parte do Estado. De forma particular, venceu o estado opressor. Viveu várias etapas, muitos atos, que se fecham com a morte em 2018. A Rubens Paiva, no entanto, na visão do narrador, a morte não tem fim. Tornou-se um eterno presente.

Seu orgulho era maior do que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui.

Sim, você está aqui, ainda está aqui.

Minha mãe aos oitenta e cinco anos, não entrou o Estágio IV, o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim (PAIVA, 2015, p. 263).

## A ditadura no cinema

No artigo *A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira* (2010), as autoras apresentam a amostra de 34 filmes<sup>47</sup> produzidos no Brasil com menções à ditadura. Tal fenômeno permite situar a questão da memória oficial e da memória subterrânea sobre os acontecimentos traumáticos desse período.

---

47 A pesquisa de Berger e Chaves localiza 34 filmes produzidos entre 1979 e 2008, classificados em 23 de ficção e 11 documentários: *O Bom Burguês* (1979); *Greve!* (1979); *O Caso Claudia* (1979); *ABC da Greve* (1979); *Não Se Cala a Consciência de um Povo* (1979); *Eles Não Usam Black Tie* (1981); *Linha de Montagem* (1982); *Pra Frente Brasil* (1983); *Cabra Marcado para Morrer* (1984); *Jango* (1984); *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984); *Céu Aberto* (1985); *O Homem da Capa Preta* (1986); *Que Bom Te Ver Viva* (1989); *Anos Rebeldes* (1992); *Lamarca* (1994); *As Meninas* (1995); *O Que É Isso, Companheiro?* (1997); *Ação entre Amigos* (1998); *Dois Córregos* (1999); *Barra 68, Sem Perder a Ternura* (2000); *Araguaya – A Conspiração do Silêncio* (2004); *Yã Katu – O Brasil dos Villas Boas* (2004); *Quase Dois Irmãos* (2005); *Vlado: 30 Anos Depois* (2005); *Cabra-Cega* (2005); *Hércules 56* (2006); *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006); *Sonhos e Desejos* (2006); *O Sol – Caminhando contra o Vento* (2006); *Zuzu Angel* (2006); *1972*, de José Emílio Rondeau (2006); *Batismo de Sangue* (2007); *Caparaó* (2007).

Acrescentamos aqui: *Hércules 56* (Documentário, 2007); *Cidadão Boilesen* (2009); *Em Busca de Iara* (2013); *Tatuagem* (2013); *Setenta* (Documentário, 2013); *Verdade 12.528* (Documentário, 2013); *Galeria F* (2017); *Missão 115* (Documentário, 2018); *Deslembro* (2018); *Torre das Donzelas* (2018); *Marighella* (2019); *O Pastor e o Guerrilheiro* (2022); *O Mensageiro* (2023); *O Dia que Durou 21 Anos* (Documentário, 2024); *Ainda Estou Aqui* (2024). Fonte: <https://iclnoticias.com.br/atg/ditadura-militar-brasileira>.

Uma política de memória propõe não deixar esquecer (os sobreviventes têm obrigação de contar), lembrar para não voltar a acontecer (o passado retorna ao presente na perspectiva do futuro), e tem como paradigma-fundador Auschwitz. [...] O Brasil, a Argentina, o Chile e o Uruguai estão produzindo suas memórias traumáticas nacionais. Por um lado, porque o tempo de vida dos sobreviventes motiva pressa na narrativa testemunhal. Por outro, porque a cultura midiática atenta aos movimentos da sociedade, vislumbra o interesse pela memória investe na produção memorialística como produto de consumo. Assim, vem sendo produzida a cultura da memória da ditadura no Brasil: ela se inscreve no movimento internacional que recorda traumas nacionais; ela conta, para a sua produção, com os relatos das testemunhas da época; ela acontece na mídia ou através dos suportes midiáticos disponíveis e carrega as ambiguidades da triangulação entre lembrar, esquecer e narrar. E deixa suspensa a pergunta sobre as possibilidades de a cultura produzida nos suportes midiáticos iluminar e esclarecer o acontecido (BERGER; CHAVES, 2009, p. 30).

A resistência da memória traumática encontra nos suportes midiáticos mais uma forma de projeção. A garantia do não esquecimento é própria da atividade humana:

Criamos, então, museus e centros de memória; recolhemos fotografias, documentos, resquícios do que aconteceu; editamos livros e publicações especiais comemorativos; produzimos imagens em vídeo e filme – tudo para garantir o não esquecimento (BERGER; CHAVES, 2009, p. 30).

O filme *Ainda Estou Aqui*, sob direção de Walter Salles, estreou no Festival do Cinema de Veneza em primeiro de setembro de 2024.

Baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, teve o roteiro adaptado por Murilo Hause e Heitor Lorega.

No mesmo festival, recebeu o primeiro prêmio, o de melhor roteiro, em 7 de setembro do mesmo ano. Na página do Ministério da Cultura<sup>48</sup>, é possível encontrar a cronologia do alcance do filme e

---

48 07/09/2024 – Festival de Veneza (2024): Prêmio de Melhor Roteiro. 19/09/2024 – Lançamento inicial no Brasil – em apenas 1 sala (Salvador/BA). 23/09/2024 – Escolhido pela Academia Brasileira de Cinema como o representante oficial do Brasil para concorrer a uma vaga na categoria de Melhor Filme Internacional no Oscar 2025. 14/10/2024 – Festival Internacional de Cinema de Vancouver: Prêmio do Público. 14/11/2024 – Lançamento nacional em 765 salas de cinema. Público de 578.153 na 1ª semana. 21/11/2024 – Segunda semana de exibição com ampliação do circuito para 893 salas e aumento de 38% de público: 796.776 espectadores. 17/12/2024: Incluído na Shortlist (Pré-seleção) do OSCAR. A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas divulgou a lista dos 15 filmes pré-selecionados para a categoria de Melhor Filme Internacional, incluindo “Ainda Estou Aqui”. 05/01/2025 – Globo de Ouro (2025): Fernanda Torres venceu na categoria de Melhor Atriz em Filme de Drama. 02 a 08/01/2025 (9ª semana) – O filme encerra sua 9ª semana com aumento de 57% do público (121.909), impulsionado pela premiação no Globo de Ouro no domingo. A segunda-feira após o prêmio registrou aumento de público em relação ao final de semana, atingindo público de 16.000, trajetória que seguiu em alta até o final de semana seguinte. 09 a 15/01/2025 (10ª semana) – Em sua décima semana novo aumento de público em 122% (271.110) já fortemente relacionado à premiação no Globo de Ouro. 16 a 22/01/2025 (11ª semana) – O filme tem uma queda de 34% de público (177.931). 23 de janeiro de 2025 – Foram anunciados os indicados oficiais ao Oscar 2025; “Ainda Estou Aqui” recebeu três indicações: Filme, Filme Internacional e Atriz. 26/01/2025 – Satellite Awards – Melhor Atriz em Filme de Drama para Fernanda Torres. 23 a 29/01/2025 (11ª semana) – Com a indicação ao Oscar ocorre nova alta expressiva de 89% atingindo 336.059 espectadores, melhor público desde a quarta semana. Com a renda desta semana o filme se tornou a terceira maior bilheteria nacional desde 2018. 30/01 a 05/02/2025 (12ª semana) – Queda de 26%, ainda com público expressivo de 247.757. 06 a 12/02/2025 (14ª semana) – “Semana do Cinema”: Salto de público de 174% (De 248.883 para 682.202); Segundo maior público semanal desde a estreia.

o total de premiações, culminando com o Oscar, conquistado no dia 02 de março de 2025.

Destacamos aqui a cronologia que apresenta o alcance do filme, público e premiações, no intuito de discutir a visibilidade da temática do filme. A repercussão do filme promove também a visibilidade da narrativa, do livro lançado em 2015 por Marcelo Rubens Paiva. A família Paiva participou de programas de televisão, concedeu entrevistas, participou ativamente das premiações. Uma das filhas de Rubens, Eliana Paiva, registra que, à parte da comoção e da comemoração que o filme causou, não se pode esquecer que é a história de um assassinato. Todos os envolvidos com o projeto do filme, incluindo o diretor e os principais atores – Fernanda Torres e Seltón Mello –, insistem em destacar a figura poderosa de Eunice Paiva e o trauma familiar deixado pela ausência de Rubens Paiva. Estamos diante de uma manifestação coletiva, promovida pela arte.

Na literatura e no cinema, a arte acaba por cumprir o papel de manutenção de memória do período ditatorial. São muitos os títulos de obras literárias e de filmes (ficcionais e documentários) sobre o período e os resultados traumáticos da ação repressora do Estado.

Quando a literatura fornece material para a produção fílmica, todo um processo precisa ser pensado, bem como a adaptação necessária para editar a narrativa para a imagem, pois é a imagem a condutora da narrativa.

A adaptação de um material literário para um roteiro e posteriormente para a imagem requer um trabalho árduo de equipe. A

---

Maior nº de sessões (9.552) desde 05/12/2024. Terceiro maior nº de salas desde a estreia (896). 08/02/2025 – Prêmio Goya: Melhor Filme Ibero-Americano e Festival de Cinema de Roterdã (2025): Prêmio do Público. 10/02/2025 – Gold Derby Film Awards: Venceu em quatro categorias (Melhor Filme, Filme Internacional, Roteiro e Atriz). 20 a 26/02/2025 (16ª semana) – Filme ultrapassa 5 milhões de espectadores e passa a figurar entre as 15 maiores bilheteiras nacionais de todos os tempos. 2 de março de 2025 – “Ainda estou aqui” ganha o Oscar de Melhor Filme Internacional.

teoria que discute essa questão sempre lembra que o resultado será a narrativa fílmica, sem prejuízos à narrativa romanceada. Sobre essa questão, Robert Stam esclarece:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para o meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

No filme *Ainda Estou Aqui*, muito do que está na narrativa literária não aparece. Reflexões do narrador acerca dos acontecimentos, vários registros de memória infantil, da época da juventude, do período adulto, na universidade, do acidente que o deixou tetraplégico, não são contemplados. Foca-se tempo próximo ao acontecimento que gera a quebra da vivência familiar: as cenas solares da família no convívio diário, as brincadeiras na praia, a presença de um pai festivo e risonho que será cortada com a chegada dos agentes à casa da família. O gesto de fechar a cortina e a porta promove a mudança. A partir daí, o tom escuro será o predominante. Há cortes de tempos necessários, como a marca dos 25 anos após a ida da família para São Paulo – ocasião em que a família recebe o atestado de óbito de Rubens Paiva e novamente o corte de 15 anos, quando, já ao fim da vida, Eunice está doente.

A última imagem de Rubens, nessa primeira fase da narrativa fílmica, é quando se dirige ao carro com os oficiais, sorrindo, tranquilizando a família dizendo que em breve tornará. A câmera foca o rosto de Eunice (Fernanda Torres), que apresenta os primeiros gestos de tensão. De acordo com o depoimento de Walter Salles, numa das inúmeras entrevistas coletivas, o *close-up* só ocorre em dois momentos

do filme: na cena em que Rubens é levado e Eunice expõe a expressão de que a partir dali estará só e responsável pela família; e, ao fim do filme, quando a personagem representada por Fernanda Montenegro já está em idade avançada e mergulhada no esquecimento promovido pelo Alzheimer. A câmera novamente foca o rosto de Eunice (Fernanda Montenegro), quando num lampejo ela emerge do obscuro mundo da doença e reconhece o rosto do marido desaparecido num programa de televisão. Consegue balbuciar algumas palavras – o nome de Rubens. Em consonância com a obra literária, o narrador enfatiza que as testemunhas que ouviram Rubens Paiva ser torturado assim como o médico que é chamado de madrugada para atender o ocorrido nas instalações do DOI relatam a mesma coisa: que o preso apenas repetia o próprio nome – Rubens Paiva: “Afirmou ter sido chamado numa madrugada de janeiro de 1971 para atender um preso recolhido no DOI, que conseguia apenas balbuciar, por duas vezes, o nome: Rubens Paiva.” (PAIVA, 217). Na produção filmica, é a última palavra de Eunice – Rubens. A permanência do morto vive na memória dos vivos, simbolizado pela pronúncia do nome.

Um dos símbolos utilizados no filme enfatiza os dois momentos vivenciados pela família: a casa – antes, de portas abertas, sempre cheia de gente e crianças em circulação; posteriormente fechada, escura e vazia. A personagem Eunice percorre os cômodos vazios da casa, numa espécie de peregrinação a um passado que já não existe.

Outro elemento do filme é a água – em parte como simbologia da alegria ou do alívio. As cenas iniciais sempre mostram a família no mar, na praia e Eunice nadando. O corpo boiando, fitando o céu, parece trazer sempre algum tipo de alento. Numa das cenas em que está nadando, uma filha a chama, pois um jornalista a espera. Recebe a primeira revelação de que o marido estaria morto. Na obra literária, o narrador destaca o quanto a mãe gostava de nadar e transcreve o texto publicado por Antonio Callado na Folha de S. Paulo, em 1995, sobre uma recordação que o marcara: ver Eunice Paiva nadando em Búzios, em direção ao barco em que estava com os amigos. Ao fim

do texto, descreve a visão e a associação do mar às lágrimas: “A cara de Eunice continuou molhada e salgada durante muito tempo, tal como naquela manhã de Búzios. A água é que não era mais do mar” (PAIVA, 2015, p. 36).

A imagem do cartaz que faz a divulgação do filme foca em parte de membros da família, numa foto que foi tirada com um grupo maior. Estão na praia, no fundo, o mar. Rubens, Marcelo e Beatriz são alocados juntos, como num triângulo, enquanto Eunice, num movimento de corpo, avista os caminhões do Exército que passam na rua. O rosto endurece, a mão fecha sobre os cabelos da filha. Ela está apartada da felicidade familiar. É o prenúncio da tragédia.

A equipe do filme decide inserir um elemento inexistente na história real da família: um cachorro. Além de ser mais fácil de conduzir nas filmagens, pois na realidade era um gato que frequentava o escritório de Rubens, a presença do animal soma-se à alegria da família. Na cena da morte do animal de estimação, há uma moldura tensa e extremamente simbólica. O cão é atropelado e Eunice segue só para recolher o cadáver, não deixando os filhos se aproximarem. Avista o carro – um fusca – onde estão os agentes da repressão vigiando a casa. Ela se aproxima. Dá murros no vidro. Pergunta o que eles querem, onde está o marido e, por fim, os manda embora. Suaviza o rosto e marcha em retorno ao corpo do cão. Pede um cobertor à empregada, embala o cão e todos o enterram no jardim. Sugere o enterro simbólico do pai ausente. Uma imagem que entendemos como proposital no filme sobre a fala destruidora do ex-presidente do Brasil (2019-2022), já mencionado nesse texto, acerca dos desaparecidos políticos. Aqui, na projeção fílmica, o cão recebe um enterro digno. Enterro negado a Rubens Paiva e aos mais de 400 mortos/desaparecidos do período da ditadura militar.

A personagem de Rubens Paiva aparece pouco no filme, pois a narrativa se debruça sobre Eunice Paiva e de como ela se reconstrói após a tragédia familiar. No entanto, a presença dele como memória é permanente. No livro, Marcelo Rubens Paiva mescla as várias

camadas da memória antecipando e retornando acontecimentos acerca do desaparecimento do pai, das ações da mãe, do percurso pessoal, do percurso das irmãs. O filme segue uma linearidade temporal, necessária para a compreensão dos fatos. Termina com a presença de Eunice já envelhecida e convivendo com o Alzheimer, e culmina na imagem final da fotografia com toda a família reunida. O lampejo de recordação quando vê o rosto do marido na tv indica que ele ainda está ali. Tomemos novamente o trecho final da obra autobiográfica, o resumo que Marcelo dá sobre a mãe e o pai, nas últimas linhas: “Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim” (PAIVA, 2015, p. 263).

## Considerações finais

O intuito desse trabalho não foi apresentar uma análise ou interpretação aprofundada do filme *Ainda Estou Aqui*, mas tracejar um caminho percorrido pela literatura e pelo cinema que mantém – cada qual com a sua linguagem – a memória e a história da ditadura. Como afirma Perlatto, desde a década de 1960, a produção não parou e, mesmo com a produção literária, jornalística e historiográfica, ainda há lacunas a serem preenchidas sobre o período. Pensemos na atuação governamental que, quando sob domínio da direita, dificulta o acesso aos documentos de época, impedindo a continuidade de pesquisas. Pensemos nas camadas sociais mais desassistidas que sofreram a perseguição à época da ditadura, e pouco registro (na historiografia e na literatura) há sobre essa camada. No cinema, desde a década de 1970, essa produção existe (Berger e Chaves) – como filmes e documentários – e persiste, culminando no sucesso da produção de Walter Salles. Várias ações foram executadas a partir do sucesso do filme: as famílias receberão uma nova certidão de óbito constatando que a morte não foi natural, mas provocada pelo Estado; novas comissões foram organizadas, representadas por parentes de Eunice e Rubens

Paiva; discutem-se no Congresso a punição e reparação dos crimes. Há uma movimentação em prol de novos esclarecimentos mesmo com as redes sociais destilando *fake news* e discurso de ódio promovido pela onda bolsonarista, o chamado “surto fascista”, conforme nomeou o escrito Bernardo Kucinski. A arte não necessita ser panfletária e política, mas ela se organiza dentro de sua própria linguagem para contar histórias e narrativas pessoais, esclarecendo períodos obscuros como foi o da ditadura brasileira. Promove visibilidade aos fatos históricos, reorganiza discursos, fomenta novas discussões, dá voz aos vencidos e, simbolicamente, enterra os mortos.

## Referências

- AINDA ESTOU AQUI. Direção: W. Salles. Brasil; França: Sony Pictures, 2024. 1 filme (135 min).
- AINDA ESTOU AQUI FAZ HISTÓRIA NO CINEMA NACIONAL. **Gov.br**, Brasília, DF, 3 mar. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/ainda-estou-aqui-faz-historia-no-cinema-brasileiro>. Acesso em: 5 mar. 2025.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Tradução: L. Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BERGER, C.; CHAVES, J. C. A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 55-63, set./dez. 2009.
- FICO, C. História do tempo presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p. 43-59, 2012.
- KUCINSKI, B. K.: relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKI, B. **O congresso dos desaparecidos**. São Paulo: Alameda, 2023.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível

em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view-File/12101/8763>. Acesso em: 20 fev. 2025.

- PAIVA, M. R. **Ainda estou aqui**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PERETI, E. Alegoria e necropolítica: o cadáver como emblema na contrarreforma do neoliberalismo. **EntreLetras**, Araguaína, v. 13, n. 2, p. 427-448, mai./ago. 2022.
- PERLATTO, F. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-740, set./dez. 2017.
- STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: M-A. Kremer; G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

# O blog como expansão narrativa transmídia na adaptação cinematográfica de *Ensaio Sobre a Cegueira*

Fabiana Curto Feitosa<sup>49</sup>

*A narrativa transmidiática descreve um tipo de lógica para pensar sobre o fluxo de conteúdo através de diferentes meios (Jenkins).*

O romance *Ensaio Sobre a Cegueira*<sup>50</sup> (1995), de José Saramago, distingue-se pela complexidade narrativa e estilística, por uma prosa densa e envolvente. Seu estilo se define pelo uso de longos parágrafos, pela ausência de pontuação convencional e pela incorporação dos diálogos ao fluxo narrativo. Para além da experimentação formal, a obra explora temas como a fragilidade da civilização, a degradação social e a condição humana diante do colapso das instituições. Essas características tornam sua adaptação cinematográfica um desafio significativo,

---

49 Doutora em Letras. [fabianacfeitosa7@gmail.com](mailto:fabianacfeitosa7@gmail.com)

50 A partir daqui, as citações do romance/filme serão grafadas pelas iniciais ESC.

exigindo soluções criativas para converter visualmente os elementos do texto literário.

Dirigido por Fernando Meirelles, o filme homônimo<sup>51</sup> busca recriar a atmosfera claustrofóbica e desoladora do romance, valendo-se de uma estética visual que explora tons desbotados, luz difusa e enquadramentos que intensificam a sensação de confinamento e privação sensorial. A adaptação de um romance para o cinema consiste na transposição, para a linguagem audiovisual, de elementos que, na literatura, se desenvolvem na subjetividade do pensamento. O cinema, por sua vez, recorre a múltiplos recursos, como a composição visual, a iluminação, a trilha sonora e a edição, os quais potencializam a experiência sensorial e aprofundam a imersão do espectador.

A partir dessas singularidades, considerando que José Saramago construiu um texto no qual as personagens não possuem nomes, as vozes se entrelaçam e a cegueira se manifesta tanto como metáfora quanto como experiência ficcional, coloca-se a questão: como transpor essa estrutura complexa sem comprometer a essência da obra? Entre a palavra e a imagem, emerge um novo espaço: o blog.

Durante as filmagens, o diretor criou uma página na internet com o propósito de documentar as etapas do processo. Ao longo da produção, a plataforma tornou-se um ambiente dinâmico, registrando desde as fases iniciais da roteirização até os aspectos técnicos das cenas e da pós-produção. Ao funcionar como um registro detalhado do projeto, estabeleceu-se um canal direto de interação entre Meirelles e o público, permitindo que respondesse às perguntas, debatesse escolhas narrativas e compartilhasse reflexões sobre sua abordagem estética.

Desse modo, o blog consolidou-se como uma importante interface de mediação entre o filme e seus espectadores, tornando a experiência mais acessível e participativa. Os leitores puderam compreender de forma aprofundada as decisões artísticas, potencializando

---

51 O título original em inglês é *Blindness*, que no Brasil foi traduzido para *Ensaio Sobre a Cegueira*.

o envolvimento. Ressalte-se, ainda, que contribuiu para a formação de uma comunidade engajada, reunindo interessados tanto na trama do longa-metragem quanto na complexidade de seu processo criativo.

No âmbito dessa abordagem, a criação de um blog vinculado a uma adaptação cinematográfica pode ser compreendida como uma expressão transmídia, alinhando-se ao conceito formulado por Henry Jenkins (2009, p. 138):

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões.

A definição de narrativa transmídia apresentada pelo pesquisador evidencia como diferentes mídias podem se articular para construir um universo narrativo interconectado. Na esfera das releituras cinematográficas, essa abordagem permite que o filme ultrapasse os limites de sua mídia original, inserindo-se em um sistema mais amplo, no qual outras mídias – como games e HQs – acrescentam novas nuances à experiência do público. Especificamente no blog de Fernando Meirelles, essa lógica não se limita a um papel complementar, mas se configura como um espaço expandido de criação, que enriquece a percepção fílmica com outras camadas interpretativas. Ao contrário dos conteúdos promocionais tradicionais, voltados exclusivamente para a divulgação, adota uma postura autorreflexiva e interativa.

Cada postagem, portanto, não se limita ao registro documental do filme, mas amplia a construção do universo da adaptação, estabelecendo um vínculo mais aprofundado entre espectador e obra cinematográfica. Nesse contexto, desempenha um papel importante ao

oferecer um espaço para compartilhar experimentações no processo criativo, convidando-o a participar da elaboração de sentido por meio de seus comentários.

As inovações tecnológicas e a convergência midiática transformaram profundamente as formas de narrar, tornando as histórias mais dinâmicas. No campo das transposições narrativas, esse fenômeno permite que a obra se expanda, agregando novas dimensões interpretativas e promovendo um ambiente no qual o público deixa de ser um mero espectador para se tornar parte ativa da construção de significado, contribuindo para sua ressignificação.

Nesse cenário, emerge um espaço crucial de mediação, e a sua análise permite explorar como a experiência estética e interpretativa de uma obra pode ser ampliada. Diante do exposto, este ensaio fundamenta-se na concepção de narrativa transmídia de Jenkins (2007), bem como nas pesquisas sobre intermedialidade desenvolvidas por Claus Clüver (2006, 2023) e Irina Rajewsky (2012). Com base nesses referenciais, argumenta-se que o blog de Meirelles funciona como um espaço de compreensão aditiva, inteligência coletiva e expansão narrativa.

## **O blog como extensão transmídia e a intermedialidade na adaptação cinematográfica**

O uso de blogs e outras plataformas digitais vem se consolidando como uma ferramenta essencial nas adaptações, não apenas como forma de divulgação, mas também como um ambiente de engajamento que amplia a experiência imersiva. Um exemplo disso pode ser observado na campanha de marketing do filme *Cloverfield*<sup>52</sup> (2008), que estruturou um complexo sistema transmídia para mobilizar o

---

52 *Cloverfield*. Direção de Matt Reeves. Estados Unidos: Bad Robot Productions; Paramount Pictures, 2008. Filme (Streaming, DVD, Blu-ray). 85 min.

público e expandir o seu universo ficcional. A criação de perfis fictícios para personagens, o desenvolvimento de Jogos de Realidade Alternativa (ARGs) e a elaboração de sites de empresas inexistentes, que forneciam pistas extras sobre a trama, somada à construção de narrativas paralelas integradas em um jogo, demonstram como os meios digitais podem transformar a recepção cinematográfica, promovendo um envolvimento ativo do espectador.

Em contraposição, enquanto a campanha transmídia de *Cloverfield* apostava na fragmentação do enredo e na construção de um mistério progressivo, o blog de Meirelles operava como um espaço reflexivo e dialógico, aproximando a audiência dos bastidores. Em ambos os casos, verifica-se o seu uso como extensões que enriquecem a compreensão da narrativa central do filme. No caso de ESC, o blog promovia uma interatividade distinta daquela presente nos jogos criados para o lançamento de *Cloverfield*, mas igualmente relevante para a experiência transmídia. Esse fenômeno reforça a concepção contemporânea das narrativas cinematográficas como sistemas expandidos, que se desdobram, conforme exposto na epígrafe que inicia este ensaio.

Mais do que cumprir uma função informativa e reflexiva, tanto o blog de Meirelles quanto a estratégia transmídia de *Cloverfield* impactam diretamente a recepção do público e a forma como a obra é interpretada. No filme, a campanha digital criou uma experiência que instiga a curiosidade dos espectadores, tornando-o apenas um dos elementos dentro de um universo narrativo mais amplo. Já o blog de Meirelles proporcionou um novo espaço para problematizar a adaptação literária, consolidando a intermedialidade como um fator essencial na compreensão do filme. Essa dinâmica na recepção das narrativas evidencia o papel crescente dos recursos interativos como ferramentas fundamentais para a geração de sentidos, ampliando e reconfigurando o seu alcance.

Na narrativa transmídia, conforme Jenkins (2007), o blog não apenas amplia a recepção, mas também acrescenta camadas

interpretativas, consolidando-se como um espaço interativo no qual a fruição do filme se expande para além das telas. Diferentemente de um simples complemento informativo, torna-se parte integrante da experiência transmídia do filme, pois permite que o diretor e os seus leitores interajam ativamente na construção coletiva de significado.

Por outro lado, a intermedialidade, conforme os estudos de Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2006, 2023), diz respeito à interação entre diferentes mídias e às formas como elas se transformam por esse diálogo. Em ESC, essa relação transcende a transposição do romance para o cinema e se manifesta também na forma como o blog se apresenta como um meio híbrido, combinando texto e imagem para gerar interpretações sobre o filme. Esse espaço de resignificação permite aos leitores entender de que forma elementos específicos, como a caracterização das personagens e a estrutura narrativa, foram ajustados no filme para preservar a estética do romance de José Saramago.

Um exemplo dessa dinâmica intermedial pode ser observado, no post 10, Sobre *Cabeça de vento, narradores e homenagens*, publicado em 22 de outubro de 2007<sup>53</sup>:

A história segue, a situação evolui devagar. Passado um pouco da metade do filme entra em cena um novo personagem, o Velho da Venda Preta (Danny Glover), para mim um alter-ego do Saramago, como já disse aqui. De repente, sem mais, ele começa a narrar o que se passa no asilo. Diferente do olhar da Mulher do Médico, que nos mostra os fatos, a voz deste narrador tardio, o Velho da Venda Preta, nos conta o que se passa na cabeça dos personagens, conta uma história mais profunda narrando as implicações e consequências do que acontece, criando uma nova camada de leitura para o filme (MEIRELLES, 2007, s/p).

---

53 Todas as citações referentes ao blog, extraídas ao longo deste ensaio, têm como fonte o Blog de Blindness, mantido por Fernando Meirelles. Disponível em: <https://blogdeblindness.blogspot.com/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

No trecho, ao refletir sobre a escolha do narrador, o diretor descreve o Velho da Venda Preta como um *alter ego* de Saramago. Ele destaca que sua narração, diferente da Mulher do Médico, adiciona uma camada interpretativa mais introspectiva ao filme. A escolha de um narrador tardio que expõe os pensamentos dos personagens e reflete sobre os acontecimentos aprofunda a dimensão narrativa, criando um efeito que dialoga diretamente com a estrutura textual do romance, no qual a narração e os fluxos de pensamento se sobrepõem sem demarcações claras.

O post gerou 150 comentários, dos quais foram escolhidos quatro para compor a análise a seguir, cada um apresentado em parágrafo próprio. As interações evidenciam que o espaço virtual operou como um ambiente dinâmico de recepção, no qual os leitores puderam refletir sobre as decisões estéticas e construir interpretações significativas.

Se velho da venda preta é um pouco de Saramago – porque ele já estava um pouco cego, e mesmo assim o mal branco não deixou cedo de modo algum – talvez o ajudante da farmácia, aquele interpretado por Mpho seja você, Meirelles – os teus olhos começando a cegar branco. Deixá-lo crescer é deixar o filme, a interpretação dessa narrativa, mais sua... faz sentido, desde que não anule o que a narrativa de Saramago já é.

No mais, acho que toda grande obra merece ser referenciada/homenageada/ copiada, ou seja lá como for que queiram alcuinhar, isto não é demérito algum, até porque cada nova obra trará (apesar das referências) um contexto (inclusive em relação ao momento histórico) novo, novas cabeças e ideias...

É a perigosa, mágica e retórica parcialidade que constrói e desconstrói um universo. Quanto sangue, quanta intolerância, e, simultaneamente, quanta beleza há na heterogeneidade do viés. Que se puxe eternamente o fio de Ariadne! Avante ao porto sem

fim! Deixemos o homem ser tragado pelo indefinido e múltiplo canal da percepção, pois é também o que nos redime a condição de Homens. “A cegueira voluntária é frequentemente salutar. Ou queres ver apenas o que o espelho mostra”?

[...] fico me imaginando no lugar desse roteirista, não sei se teria essa audácia de alternar o narrador tantas vezes em um filme tão delicado. Provavelmente eu seria mais conservadora e chegaria até a Mulher do Médico e depois voltaria para o diretor. Mas ficaria muito pobre, vc teria apenas o efeito de tudo aquilo sobre a cabeça dessa Mulher, e não se aprofundaria nos outros personagens, não? Ou poderia reforçar ainda mais os diálogos, para que cada um se apresentasse, ou se deletasse, de alguma forma. Mas isso deve ter riscos muito sérios, imagino. Um deles de ficar cansativo ou de dispersar ideias sem aprofundar em nada. Olha, vou prestar atenção em todos os detalhes do filme para entender melhor o que vc está dizendo. Esse blog fica ativo depois do lançamento, para que possamos voltar e compartilhar o que cada um achou depois de assisti-lo?

O primeiro comentário propõe uma analogia entre o Velho da Venda Preta e Saramago, sugerindo ainda que o ajudante da farmácia poderia representar o próprio Fernando Meirelles. Tal leitura evidencia o potencial da intermedialidade referencial – nos termos de Irina Rajewsky (2012) – ao possibilitar que os leitores estabeleçam conexões simbólicas entre autor, filme e adaptação.

De maneira complementar, ao sugerir que Meirelles também “cega” junto ao personagem, o comentário reforça a ideia de que a versão fílmica não apenas transpõe o romance para o cinema, mas produz camadas simbólicas dentro do universo narrativo. Esse processo se alinha à concepção de narrativa transmídia de Henry Jenkins (2009), pois demonstra como torna-se um espaço ativo de interpretação e

ampliação da adaptação, no qual os espectadores extrapolam os limites do filme e constroem novas camadas.

O segundo comentário ressalta que “toda grande obra merece ser referenciada, homenageada ou copiada”, pois, mesmo que contenha alusões ao texto-fonte, cada nova criação se insere em um contexto distinto, incorporando novas ideias e perspectivas históricas. Esse posicionamento se relaciona com a observação de Claus Clüver (2006, p. 14): “o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias”. Dessa forma, a releitura cinematográfica não apenas ressignifica a narrativa de origem, mas também dialoga com outras formas de expressão artística. Em relação ao suporte digital, essa dinâmica se amplia ainda mais com a participação do público, promovendo leituras coletivas. Ao interagir com o conteúdo, os leitores não apenas reconhecem elementos da matriz literária, mas também contribuem para a elaboração de sentidos expandidos, tornando-a uma extensão da versão fílmica e promovendo uma experiência transmídia.

O terceiro comentário discute a subjetividade e a multiplicidade de interpretações, analisando como “a retórica parcialidade constrói e desconstrói um universo”. Essa observação dialoga com a intermidialidade, conceito que, segundo Rajewsky (2021, p. 52), “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir”. Esse atravessamento não apenas estabelece conexões entre diferentes linguagens artísticas, mas também amplia as possibilidades de leitura e ressignificação de uma obra. A adaptação cinematográfica de ESC exemplifica esse evento ao transpor a narrativa literária para o cinema, adotando recursos como o jogo de desfoques para recriar sensorialmente a experiência da cegueira. Essa transposição, mais do que uma simples mudança de meio, configura-se como um percurso interpretativo que remete

ao “fio de Ariadne”<sup>54</sup>, guiando o espectador por um labirinto de percepções e significados.

Em continuidade a esse percurso interpretativo, a narrativa cinematográfica e suas extensões digitais evocam a ideia de um “porto sem fim”, um espaço em transformação contínua, no qual a interpretação da obra nunca se esgota, pois novos olhares e contextos geram diferentes leituras. Como aponta Jenkins (2009), a narrativa transmídia não se restringe a uma única versão da história, mas permite que diferentes plataformas ampliem a experiência do espectador. Nesse sentido, o blog expande essa dinâmica ao funcionar como um espelho da adaptação, refletindo não apenas o filme, mas também as diversas leituras que emergem da participação do público, reforçando o caráter coletivo e em constante evolução da obra.

Por fim, o quarto comentário questiona a decisão de alternar os narradores no filme. Essa reflexão destaca como a adaptação não apenas transporta a história para outro meio, mas também reformula sua estrutura discursiva, ajustando-a às especificidades da linguagem cinematográfica. No romance, a Mulher do Médico guia a narrativa, oferecendo um ponto de vista privilegiado sobre o caos instaurado pela cegueira. No filme, entretanto, a alternância de narradores fragmenta essa condução, criando uma experiência mais imersiva para o espectador. Esse processo reforça a ideia de que transpor uma obra entre mídias exige não apenas ajustes formais, mas uma reconfiguração da narrativa para explorar as possibilidades expressivas do novo suporte.

A usuária reconhece que, se o filme mantivesse apenas o foco na Mulher do Médico, poderia comprometer a complexa estrutura polifônica do enredo. Esse debate, mediado, demonstra como o ambiente digital possibilita que o público compreenda e questione as escolhas do diretor, tornando-se parte ativa da análise da obra. De modo

---

54 Na mitologia grega, Ariadne dá a Teseu um fio para que ele possa sair do labirinto após derrotar o Minotauro. O termo é usado metaforicamente para representar um caminho interpretativo ou solução para um problema complexo.

significativo, a preocupação sobre a permanência do blog após o lançamento do filme sugere um entendimento de que a experiência da adaptação não se encerra na tela, mas se prolonga e se reinventa no ambiente digital. Essa configuração dialoga diretamente com o conceito de convergência midiática, proposto por Jenkins (2009), segundo o qual diferentes plataformas interagem para ampliar e estender a narrativa, promovendo um engajamento contínuo do público.

Através dos comentários, os leitores não apenas refletem sobre as decisões narrativas, mas também contribuem para a construção de novas interpretações da adaptação, ampliando sua recepção ao longo do tempo. Tal prática colaborativa se inscreve no horizonte da inteligência coletiva, conceito também desenvolvido por Jenkins (2009), segundo o qual a compreensão de uma obra não é estática, mas continuamente expandida com a participação dos espectadores.

## **Considerações finais**

A experiência transmídia e intermidial de *Ensaio Sobre a Cegueira* não se limita ao blog de Meirelles, estendendo-se também à atuação digital do próprio autor do romance. José Saramago utilizava *O Caderno de Saramago* como um ambiente virtual de compartilhamento de suas considerações sobre literatura, política, cultura e outros temas de interesse. Criado em setembro de 2008, o espaço reunia textos inéditos, trechos de entrevistas e reflexões do escritor. Além de interagir diretamente com seus leitores, Saramago registrava suas opiniões sobre diversos assuntos, incluindo a adaptação de suas obras para o cinema.

Em uma de suas publicações, em 28 de outubro, compartilhou sua resistência inicial em ceder os direitos do livro e as negociações que antecederam sua aceitação da proposta de Meirelles:

A história da adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira* ao cinema passou por altos e baixos desde que Fernando Meirelles, aí pelo

ano de 1997, perguntou a Luiz Schwarcz, meu editor brasileiro, se eu estaria interessado em ceder os respectivos direitos. Recebeu como resposta uma peremptória negativa: não. Entretanto, no escritório da minha agente literária em Bad Homburg, Frankfurt, começaram a chover, e choveram durante anos, cartas, correios electrónicos, chamadas telefónicas, mensagens de toda a espécie de produtores de outros países, em particular dos Estados Unidos, com a mesma pergunta. A todos mandei dar a resposta conhecida: não (SARAMAGO, 2008).

Esse relato não apenas registra o processo de adaptação, como revela o olhar crítico do autor sobre a reinterpretação audiovisual de sua obra. A opção por divulgar essas reflexões reforça a relevância do ambiente digital como espaço de diálogo literário e cinematográfico, integrando-o em um ciclo intermediário que conecta o romance ao cinema, aos blogs e novamente ao autor.

A convergência entre as vozes de Saramago, Meirelles e dos leitores demonstra que as histórias contemporâneas são dinâmicas, abertas à transformação e à pluralidade de leituras. Enquanto o blog forneceu um olhar íntimo sobre o processo criativo do filme, a página de Saramago ampliou o debate com perspectivas complementares. Essa articulação entre literatura, cinema e mídias digitais ilustra como as construções narrativas interplataformas vêm transformando o modo como as narrativas são compartilhadas e reinterpretadas.

Pesquisas futuras podem investigar outras releituras filmicas que recorrem a ferramentas online para potencializar o engajamento com o público, bem como o papel das redes sociais na formação de sentidos sobre essas obras. Nesses contextos, os meios digitais deixam de ser apenas canais de divulgação e passam a configurar espaços de troca, onde obra e público se encontram e se reinterpretam. No caso analisado, essa dinâmica torna-se especialmente visível, reafirmando que a adaptação cinematográfica é um processo contínuo

de renovação estética e semântica, que se fortalece na colaboração ativa dos espectadores.

Diante do exposto, é possível afirmar que *ESC*, ao ser transposto para o cinema e atravessado por práticas interativas digitais, exemplifica como as adaptações contemporâneas não apenas traduzem narrativas, mas as reconfiguram em novas linguagens e suportes. Ao propiciar interações diretas com o público e documentar as etapas do processo criativo, o blog de Fernando Meirelles ultrapassa sua função informativa para atuar como uma extensão narrativa da obra, expandindo seu universo para além da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, consolida-se como um dispositivo transmídia, capaz de intensificar o envolvimento do espectador e fomentar uma construção colaborativa de sentidos, reafirmando seu papel na configuração atual das adaptações audiovisuais.

## Referências

- CLÜVER, C. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **PÓS**: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 13, p. 8-23, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 17 jan. 2025.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENKINS, H. **Narrativa transmídia 101**. [S. l.]: Pop Junctions, 21 mar. 2007. Disponível em: [https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). Acesso em: 28 fev. 2025.

- MEIRELLES, F. **Blog de Blindness**. [S. l.], 2008. Disponível em: <https://blogdeblindness.blogspot.com/>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- MEIRELLES, F. **Ensaio sobre a cegueira**. Produção: A. B. Ribeiro; N. Fichman; S. Sakai. Roteiro: D. McKellar. São Paulo: O2 Filmes; Rhombus Media; Cláudio Barros, 2008. 1 DVD (121 min).
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução: T. F. N. Diniz; E. L. de L. Reis. *In*: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, J. **Fernando Meirelles & Ca**. [S. l.]: Outros Cadernos de Saramago, 28 out. 2008. Disponível em: <https://caderno.jose-saramago.org/8671.html>. Acesso em: 20 mar. 2024.

# A experiência cinematográfica de Stan Brakhage

*Ignez Capovilla Alves*

*Como cada um de nós era vários,  
já era muita gente.  
(Deleuze e Guattari, p. 18.)*

Quando nos encontramos com uma obra de arte, ou com qualquer pessoa, tudo que vivemos está em nós, toda nossa experiência vivida até o presente momento. Ao longo de nosso amadurecimento e processo educativo, desenvolvemos desproporcionalmente a visão sobre os outros sentidos e o âmbito cognitivo sobre as emoções, nos distanciando cada vez mais de nossos instintos, de nossa liberdade. Aprendemos a lidar com o tempo cronológico, mas não com o imprevisto, com o erro ou com o acaso.

Quando Lygia Clark e outros artistas na década de 60 e 70 elegem a presença do espectador como finalizadora da obra de arte, produzem algo que só se completa com a participação ativa do espectador. Toda essa riqueza interior do ser humano pode virar matéria-prima

para fazer arte. É o corpo do espectador que permite o acontecimento da obra. Segundo Lygia, isso põe em questão o fazer: é o corpo do espectador que permite o acontecimento da obra. “Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos” (CLARK, 1965, p. 2).

Numa projeção audiovisual, esse encontro também se realiza. Por mais que o observador não interfira na matéria do filme, uma obra de arte só acontece em conexão direta com o observador. Um filme, quando projetado, é “ingerido” por um corpo qualquer, que vai reagir diferentemente a cada reprodução. Nesse sentido, podemos dizer que tanto a obra de arte quanto a imagem em movimento dependem do encontro.

Em 2011, pude experimentar *Presença*, uma instalação que faz parte da série *Inquilino*, de Júlio Tigre. Nessa série, o artista atua diretamente em algum lugar abandonado, criando um site específico. Ou seja, a obra é pensada a partir das especificidades do próprio lugar, criando uma relação direta com aquele espaço.

*Presença* aconteceu no centro de Vitória, numa casa abandonada em cima de um bar, e só era permitida a entrada de uma pessoa por vez. Depois de subir as escadas, pude perceber “na pele” o encontro que tem o espectador com a obra de arte – a minha presença no trabalho do artista. A obra se tratava de um lugar sombrio, cheio de fios de aço criando obstáculos entre um cômodo e outro. Por todo o percurso, feito espontaneamente, ouvia-se o som de uma caixa amplificadora com o som da própria caixa reverberando seu próprio som pelo ambiente.

Esse ambiente me provocou um pouco de medo e pânico, pois eu estava sozinha e qualquer coisa poderia acontecer. Nesse momento, percebi à vera que nós, o público, é que construímos os trabalhos de arte. Nossas referências é que compõem obras de arte. Como coloca Deleuze:

É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra (GUATTARI; DELEUZE, 1992, p. 198).

## Os fotogramas de Brakhage

Pretendo partir dessa noção de encontro para explicar a obra de Stan Brakhage, cineasta experimental americano dos anos 70, que realizou dezenas de filmes baseado na mesma interferência direta nas películas de seus filmes.

Quando Stan Brakhage compõe suas colagens a partir do suporte essencial do cinema, película e luz, enfatiza justamente o lugar do acontecimento, onde, cada vez que o filme é apresentado, algo diferente acontece. Ou seja, é no olho que se completa a imagem.

Um exemplo disso é seu filme *Garden of Earthly Delights*, obra realizada em 1981. Trata-se de um filme sem câmera, em que o autor interfere diretamente no suporte fílmico, com rabiscos, plantas e insetos, e constrói um filme que vai ser desgastado ao longo de suas exposições. À medida que é exposto à luz e ao projetor, o filme “perde pedaços”, se desconstrói, produzindo cada vez uma nova maneira de ser visto, um novo filme.

O processo de criação de Brakhage, baseado na interferência feita diretamente no suporte fílmico, se aproxima da ideia do fotograma, uma produção fotográfica que nega o aparelho para a construção da imagem. Man Ray e Moholy-Nagy exploraram muito essa técnica entre os anos 50 e 70. Mais tarde, no Brasil, Geraldo de Barros vai também utilizá-la, mas de maneira mais poética, abstraindo as “imagens reconhecíveis” e explorando novas formas e texturas possíveis da imagem.

A radicalização da pesquisa abstracionista levou a negação do uso do aparelho como base para a reprodução da imagem. O fotógrafo dispensa o aparelho, atacando a integridade do processo fotográfico, que passa a constar somente da exposição do papel à luz e posterior revelação. (...) O ato fotográfico baseia-se no tripé operador/ aparelho/ natureza. A radicalidade do fotograma altera essa relação que passa a se constituir apenas de operador/ natureza. Toda a produção fotográfica que tem a intensão de superar o aparelho como mediador do ato fotográfico demarca a tentativa do fotógrafo se aproximar da natureza. Livrar-se do aparelho e ver o mundo com olhos livres, conhecê-lo na virgindade do primeiro toque de desintoxicar-se de todo código figurativo apriorístico é a utopia de uma sensibilidade exacerbada, mas segura e definitiva” (COSTA; SILVA, 2004, p. 86).

Mas, na obra de Brakhage, que lida com imagens em movimento, há ainda outra questão. Como ele interfere diretamente numa película de 16mm e projeta a 18fps (o que não é possível em todo projetor de 16mm), o olho não consegue captar todos os frames, total de 2,496. Essa impossibilidade cognitiva deixa a obra ainda mais aberta, no sentido de acontecer sempre de maneira diferente, reafirmando o olhar do espectador como lugar onde se dá a “versão final” da obra.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção (BRAKHAGE, 1983, p. 341).

Assim, Brakhage supera duplamente o fotograma fotográfico ao possibilitar uma amplitude maior de modos de reprodução. Como o cérebro não é capaz de captar todos os frames projetados devido ao

modo que é exibido, a obra acontece sempre de maneira diferente, se ampliando pelas distintas percepções do espectador.

Na versão da obra para a internet, ela se modifica ainda mais, só que de outra maneira. Telecinado para o vídeo, o filme é estabilizado e passa a ser exibido sempre na mesma versão idêntica. Entretanto, ele não perde sua essência mutante, porque ainda sofre interferências, agora do mundo virtual. Entre spams, mensagens, erros e falhas na reprodução, preserva o conceito de que o filme se realiza diferente a cada reprodução.

## **O encontro do espectador com o meio**

Podemos pensar como técnicas semelhantes às de Brakhage são usadas para evidenciar o encontro do espectador com a obra também em outros trabalhos. Na sua pesquisa de pós-doutorado, o professor da Ufes, Valdelino dos Santos (Didico), também constrói manualmente a partir do suporte fílmico pré-existente, mas nesses seus *Palimpsestos* há uma certa continuidade, que facilita a visualização de sua obra.

Entre um frame e outro, há traços contínuos, que vão de um frame a outro, vemos isso em algumas passagens de Brakhage, mas muito pouco. Brakhage trabalha *frame-a-frame* justamente para dificultar a visualidade do espectador. Já Didico trabalha sobre uma película que já tem uma informação, um filme, ele apenas interfere nessas imagens. Ou seja, a aproximação dos dois é mais na matéria física do filme, pois a visualidade se dá de maneira diferente.

Mas, para além disso, a obra de Brakhage é interessante por outra razão. É um trabalho que se constrói a partir dos elementos mínimos do cinema: película, projetor, luz. O filme se constrói a partir de seus próprios elementos, dialogando com seu suporte e sua linguagem.

Nesse sentido, uma comparação mais frutífera pode ser com *Cosmocopia*, um processo experimental de Vinicius Guimarães

desenvolvido no Ateliê do Coletivo EMBIRA<sup>55</sup>, em 2009. Um trabalho que parte de uma folha em branco e é xerocada criando ruído. Essa cópia então é exposta a uma nova xerox, criando uma xerox e assim sucessivamente, até que a última cópia chegue ao preto absoluto. Devido ao “erro” da máquina ao fazer a xerox, camadas e camadas de preto vão se acumulando em cada *frame*. Vinicius projeta essas imagens em *loop*, e dispensa qualquer explicação sobre seu trabalho, minimalista que se auto apresenta.

Figura 1: Vinicius Guimarães, *Cosmocópia*, xerox sobre papel, 2010



Fonte: Acervo do autor.

Nesse sentido, estamos falando de obras que apresentam e refletem seu próprio meio. Outra obra que defende essa mesma questão é o vídeo *Faca só lâmina*, de Gabriel Menotti (2010). Essa obra foi realizada com uma câmera digital com a objetiva tampada filmando o nada, apresentando uma imagem de 1:43 minutos entre o breu e os quadrados de pixel. Segundo o autor, “o que aparece é a tentativa

---

55 EMBIRA: coletivo realizado para o Bolsa Ateliê em Artes Visuais da SECULT-ES, em 2009, dos artistas Alex Vieira, Julio Tigre, Raphael Araújo e Vinicius Guimarães.

patética do algoritmo de compressão de produzir imagens às cegas, a partir do nada” (MENOTTI, 2010, 1’43”).

Também uma obra minha, *Sombra* (2011), que produzi no Bolsa Ateliê em Artes Visuais de 2010, explora essa autorreferência do meio e do lugar. Uma moldura velha, abandonada no Edifício das Fundações<sup>56</sup>, é colocada em alguma parte da parede branca do ateliê. Em um momento do dia, a sombra de uma árvore é projetada sobre ela. Fotografo essa imagem, imprimo e emolduro na mesma moldura. Ou seja, ela faz referência à própria moldura, à própria fotografia, seu tema é sua própria linguagem de se produzir e emoldurar uma obra.

Figura 2: Ignez Capovilla, *Sombra*, fotografia sobre papel, 2011



Fonte: Acervo da autora.

---

56 Prédio abandonado localizado em cima da Galeria Homero Massena, em Vitória, ES.

Já Mauro Restiffe aborda questões próximas em seu trabalho montado para o Instituto Inhotim. A instalação completa dialoga com uma das únicas pinturas externas de Vermeer, mas a que me chama atenção nessa série é justamente *Sem Título (depois de Vermeer, 1998)*.

A obra montada com a parte do chassi para frente cria uma relação direta do espectador com a montagem de uma obra. É interessante pensar como o encontro é evidenciado nessas duas obras, pois, ao mesmo tempo, trazem ao espectador a representação e o objeto representado ao mesmo tempo. O espectador se coloca diante do mesmo objeto que o fotógrafo esteve ao fazer a foto, ocupando o lugar do artista. As duas apresentam ao mesmo tempo o objeto e sua representação. Logo, percebemos a profundidade de relações num único plano bidimensional, a instalação propõe uma investigação dos espaços real e fotográfico, colocando em jogo temas e elementos importantes para ambos: paredes e molduras, frente e verso, interior e exterior. Perceber esses elementos nos convida a perceber o espaço e o tempo presente.

## **Considerações finais**

Percebemos como trabalhos como *Garden Of Earthly Delights* necessitam da presença do espectador para completude da obra e se utilizam dos conceitos metalinguísticos para proposição de suas obras. Trabalhos que são produzidos a partir de seu próprio suporte e dialogam com a temática autorreferencial, criando uma profundidade interpretativa com o próprio suporte. As matérias-primas da linguagem são reformuladas criando uma obra que possibilita um encontro ativo do espectador na atualização da obra.

## Referências

- BRACKHAGE, S. Metáforas da visão. *In*: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- CLARK, L. **A propósito da magia dos objetos**. [S. l.]: Portal Lygia Clark, 1965. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10170/a-proposito-da-magia-do-objeto-174121-texto>. Acesso em: 7 fev. 2025.
- COSTA, H.; SILVA, R. R. da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Tradução: B. Prado Jr.; A. A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LUKAS, K. **Putting the Garden Into the Machine**: On Brakhage's The Garden of Earthly Delights. [S. l.]: Senses of Cinema, 2004. Disponível em: [http://sensesofcinema.com/2004/cteq/garden\\_earthly\\_delights](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/garden_earthly_delights). Acesso em: 8 set. 2024.
- MAC DONALD, S. **A critical cinema**: interviews with independent filmmakers. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MAC DONALD, S. **The garden in the machine**: a field guide to independent films about place. Berkeley: University of California Press, 2001.

# Sobre os autores e autoras

## **Andressa Zoi Nathanailidis**

Natural de Vitória-ES (Brasil). Graduada em Jornalismo (Universidade Vila Velha), Direito (Universidade Vila Velha), Música/Piano (Faculdade de Música do Espírito Santo) e Letras (Universidade Estácio de Sá), é doutora em Letras (habilitação em Estudos Literários), pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde também cursou Mestrado e Especialização na referida área. Professora do Departamento de Línguas e Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFES). Ministra disciplinas relacionadas à Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura do Espírito Santo. Atua como pesquisadora, seguindo, sobremaneira, a vertente da Literatura Comparada e Tradução Intersemiótica. Participa de forma ativa e expressiva de congressos e publicações especializadas. É autora dos livros *Achilles Vivacqua: vida e obra* (2008), *ζωή [vida]* (2014), *Song of the Displaced: Rap and Migration in Globalized Times* (2018), *Ponto Cruz* (2019) e *Fotogramas (I) Memoriais* (2024,). Idealizadora e coordenadora do Núcleo de Estudos Letras Interartes & mídias (Neli).

## **Cláudia Paulino de Lanis Patrício**

Doutora e mestre em Letras pela Faculdade de Letras da UFRJ/RJ (2012). Possui Máster em *Enseñanza de Español para Brasileños* pela

*Universidad Menéndez Pelayo/ Instituto Cervantes* (2007). É especialista em *Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Valladolid* (2000). Graduada em Licenciatura Plena em Língua Espanhola e Literatura de Língua Espanhola pela Universidade Federal do Espírito Santo (1996). Professora de Língua e Literaturas Hispânicas da Ufes. É pesquisadora dos seguintes Grupos de pesquisa: A literatura hispânica em seu percurso (Ufes); O Imaginário poético hispano-americano, Laboratório Interdisciplinar Latino-Americano (LILA/UFRJ) do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (FL/UFRJ); Estudos em Língua e Literaturas Estrangeiras – ELLE (UESC).

### **Edna da Silva Polese**

Doutora em Letras (UFPR, 2010), mestre em Letras pela mesma instituição. Professora adjunta de Literatura e Teoria Literária na Universidade Federal do Espírito Santos (Ufes). Autora de *Guerra e reza: ficção e messianismo no Brasil* (EDUFES, 2023/2024 Versão impressa), além de vários artigos e capítulos de livros sobre a ficção histórica contemporânea; religiosidade e literatura; literatura brasileira, literatura e autoritarismo. Últimas publicações: *Memória e recordação em O touro do Rebanho* – capítulo da obra *Passados insubmissos: A ficção histórica como potência*, organizado por Marilene Weinhard (UEPG, 2022); *O fantástico e o humor na religiosidade: uma leitura da obra A cabeça do santo*, de Socorro Acioli – Revista Graphos (2021); *Chapadão do Bugre* (1965), de Mário Palmério – *Descaminhos do autoritarismo e da violência*, capítulo de livro da obra *Trânsitos do passado e do presente: diálogo da ficção com a história*, organizado por Marilene Weinhardt (Ed. UFPR, Curitiba, 2024); *Do histórico ao ficcional: uma leitura de Queimados*, documento cênico, publicado na Revista de Literatura, História e Memória. Cascavel, PR, 2024.

### **Fabiana Curto Feitosa**

Natural de Vitória (ES), Brasil. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), possui Pós-graduação em

Gestão Escolar pela mesma instituição. É doutora em Letras, com habilitação em Estudos Literários, também pela Ufes, onde realizou o mestrado na mesma área. Professora da Rede Municipal de Vitória (PMV) e da Rede Privada há 31 anos, tem experiência nas áreas de Educação e Letras. É pesquisadora, atuando principalmente nos seguintes temas: Intermidialidade, Literatura Comparada, Diversidade, Políticas Públicas e Educação Básica.

### **Gabriel Caio Correa Borges**

Nascido e criado em Vitória, Espírito Santo. É formado como bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Vila Velha (UVV). Também possui mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e doutorado em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou como professor substituto no Departamento de Letras e Línguas na Ufes entre 2022 e 2024. Como pesquisador, trabalha principalmente com as relações entre literatura e canção, no que investiga o envolvimento dessa dinâmica cultural com a formação da modernidade brasileira.

### **Gabriel Cursino Madeira Casara**

Doutor em Música, com ênfase em Piano-*Interprétation*, pela *Faculté de Musique de l'Université de Montréal* (Canadá); mestre em Música, com ênfase em Piano-Performance; bacharel em Música, com ênfases em Piano e Composição, pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e licenciado em Música pela Faculdade Claretiano. Ocupa o cargo de músico no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), onde também participa como professor do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUSI).

### **Grace Alves da Paixão**

Bacharel e licenciada em Letras (USP: 2006), mestre em Letras (USP: 2010) e doutora em Letras (USP: 2015). No Mestrado, estudou Poesia

Francesa e no Doutorado pesquisou Crítica Literária Brasileira. Trabalha como professora na Ufes desde 2013 e tornou-se mãe de João Miguel em 2016. Realizou pós-doutoramento em Estudos Literários (Ufes, 2018) e pesquisas de Capacitação em Estudos Literários (Ufes, 2021; 2024), todos com foco na Literatura Brasileira produzida no Espírito Santo na década de 1920. Coordena o projeto *Textos em relação: interseções, leituras, História, Arte e Sociedade (Trilhas)* desde 2023 e atua no grupo Núcleo de Estudos Letras Interartes & mídias (Neli) desde 2022. Além disso, integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples).

### **Ignez Capovilla**

Pesquisadora, professora e artista. Doutoranda em Artes Visuais pela UFRJ, mestre em Teoria da Arte na Ufes e docente há mais de dez anos na Universidade de Vila Velha. Na Ufes, foi voluntária em 2017 e substituta em 2022. Sua pesquisa investiga questões ligadas à reprodução da obra de arte promovida pelos museus e seus modos de visibilidade e recepção. Enquanto artista, explora os limites da produção da linguagem fotográfica e os processos alternativos de produção da imagem.

### **Orlando Lopes**

Professor de Literatura no Departamento de Línguas e Letras (DLL) da Ufes, mestre em Estudos Literários sobre a obra multimídia de Arnaldo Antunes, doutor em Literatura Comparada sobre a propagação sígnica no poema *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, com pós-doutorado em Humanidades com um estudo sobre a transdisciplinaridade da leitura. Atuou em instituições públicas e privadas de ensino superior, órgãos públicos e privados de Cultura e de Educação. É atualmente coordenador do Programa RELer&fazer, co-líder do Neli – Núcleo de Estudos Letras Interartes e Mídias, co-líder do Núcleo Poiein – Desconstrução, Economia Criativa e Sustentabilidade.

