



Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT)

**“Duas Capitus contemporâneas em teias intersemióticas:
uma mostração rizomática da reescritura na pós-modernidade e na cultura remix”**

José Reynaldo de Salles Carvalho

Brasília

2011

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
Orientador: Dr. André Luis Gomes
Doutorando: José Reynaldo de Salles Carvalho
Matrícula: 07/64825

**“Duas Capitus contemporâneas em teias intersemióticas:
uma mostraçõ rizomática da reescritura na pós-modernidade e na cultura remix”**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor conferido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas (PósLIT), do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. André Luis Gomes.

Brasília
2011
Universidade de Brasília

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

**“Duas Capitus contemporâneas em teias intersemióticas:
uma mostraçãõ rizomática da reescritura na pós-modernidade e na cultura remix”**

José Reynaldo de Salles Carvalho

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor André Luís Gomes (TEL/UNB – Presidente)

Professor Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/UNB)

Professora Doutora Maria Isabel Edom Pires (TEL/UNB)

Professora Doutora Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Professora Doutora Susana Madeira Dobal Jordan (FAC/UNB)

Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UNB) - Suplente

Para minha família.

Agradecimentos

Agradeço a todos que me ajudaram. Especialmente aos professores André Luís Gomes e Maria Isabel Edom Pires.

Todos os direitos reservados a todos.

Resumo: Para Michel Maffesoli o mundo, sua retórica e seus feitos não se prestam a uma conclusão, mas sim a uma abertura. Não devem, portanto, constituir objeto de uma demonstração, mas sim de uma mostração. Esta tese segue esse espírito: não intenta demonstrar nada, apenas mostrar. Pretende ser, talvez de forma rudimentar, um texto-rizoma. Rizoma, conceito exposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Utilizando essas diretrizes teóricas e metodológicas, a proposta desta tese é examinar o significado da reescritura na contemporaneidade, mais especificamente nos períodos históricos denominados de pós-modernidade e de cultura remix, a partir de duas produções: o romance *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins e a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Como esses nossos contemporâneos dialogaram com a obra machadiana *Dom Casmurro*?

Palavras-chave: reescritura; pós-modernidade; cultura remix.

Abstract: For Michel Maffesoli, the world, its rhetoric and its accomplishments do not lead to a conclusion, but to an opening. They should not, therefore, be the object of a demonstration. Instead, they should endure a presentation. This thesis follows this spirit: it does not intend to demonstrate anything; its intention is merely to present something. It attempts to be, perhaps in a rudimentary manner, a rhizome text. Rhizome being the concept exposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Using these theoretical and methodological guidelines, this work proposes to verify the meaning of rewriting in contemporaneity, more specifically in the historical periods named postmodernity and remix culture, through the analysis of two works: The novel *Enquanto isso em Dom Casmurro*, by José Endoença Martins, and the TV miniseries *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho. How did these two contemporaries perform a dialogue with the work by Machado de Assis, *Dom Casmurro*?

Keywords: rewriting; postmodernity; remix culture.

Sumário

APRESENTAÇÃO: Miscelânea ou tentativa polifônica?	p.09
CAPÍTULO 1: Reescrevendo na pós-modernidade	
1.1 - A pós-modernidade, um hífen cercado por fragmentações e apropriações	p.42
1.2 - Nacionalismos: fronteiras imaginárias	p.56
1.3 - Pós-modernidade: descentramento, pluralidade, (re)apropriação	p.76
1.4 - A Capitu de José Endoença Martins	p.92
CAPÍTULO 2: Reescrevendo na cultura remix	
2.1 - A cultura remix, uma nova ecologia cognitiva	p.124
2.2 - A questão da autoria na cultura remix	p.148
2.3 - A Capitu de Luiz Fernando Carvalho	p.158
(IN)CONCLUSÃO:	p.200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	p.208

Apresentação - miscelânea ou tentativa polifônica?

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.
Walter Benjamin

Benjamin¹ afirma não ter nada a dizer, somente a mostrar. Procura uma metodologia capacitada a justapor fragmentos direcionados a evocar uma miríade de imagens dialéticas cuja manifestação, apreendida conscientemente pelo sujeito histórico de uma dada temporalidade, permite chegar ao abstrato por meio do concreto. Usa citações sem aspas, fragmentos para a composição textual. Não quer inventariar os farrapos e os resíduos, mas, sim, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os, fazendo-os faiscar entre si, iluminando-os uns aos outros.² Este trabalho também não tem nada a dizer, apenas a mostrar.

É próprio do *homo academicus*, diz Pierre Bourdieu, gostar do acabado: “como os pintores acadêmicos, ele faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada, do toque e do retoque”. Com isso, perdemos o registro dos erros, das dificuldades e dos enfrentamentos do pesquisador no embate com seu objeto.³

Um esboço de ideia sobre qual objeto abordar na tese surgiu quando foi contemplada uma obra do artista Walter Goldfarb, intitulada *Lição de corte e costura I*.⁴

¹ - BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.

² - Ver DINIZ, Davidson de Oliveira. *Walter Benjamin e as Passagens: uma narrativa poética do histórico*. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/05%20Davidson%20de%20Oliveira%20Diniz.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

³ - BOURDIEU, Pierre. “Introdução a uma sociologia reflexiva”, *In O poder simbólico*. RJ, Bertrand Brasil, s.d., p. 19.

⁴ - Ver p.10.



Nesta obra Goldfarb borda *A Rendeira* de Johannes Vermeer (1632-1675), inserida em uma releitura do quadro de Rembrandt

Harmenszoon van Rijn (1606-1669), *Lição de Anatomia*, pintada em carvão e têmpera sobre lona crua.



A ideia de obra canônica relida por contemporâneos começou a tomar corpo. Um deslizamento entre superfícies, acompanhado da montagem fragmentária de novos textos.

Pode-se partir de algumas constatações: o horizonte do que é denominado literatura expandiu-se incomensuravelmente no tempo presente, o campo literário na atualidade sofreu intenso deslocamento, derivado da recente reorientação política de práticas estéticas e comportamentais e a literatura brasileira contemporânea se possui peculiaridade marcante é justamente a sua heterogeneidade.

Indica Beatriz Resende que essa literatura brasileira recente encontra-se numa era da multiplicidade e que

ao iniciarmos qualquer observação sobre a prosa da ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada na metade dos anos 1990 até o correr desta primeira década do século XXI, percebemos, de saída, que precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás.⁵

Uma das vertentes que pode ajudar a entender a literatura nacional é a reescritura, julga Flávio Carneiro. Para ele o momento não é de rupturas abruptas, mas, sim, de

⁵ - RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Biblioteca Nacional, 2008.

uma “transgressão silenciosa”. Sustenta também que essa “é uma movimentação sem estardalhaço, que vem roendo por dentro os esquemas da tradição”.

Afirma que

a ficção é sempre parte da rede mais ampla da cultura. Impossível não estar sintonizada com o que ocorre à sua volta porque ela mesma, ficção, ajuda a construir o que está em torno. Uma marca veemente do século XXI é sua capacidade de dialogar com o passado, de retomá-lo de forma crítica e inventiva. Ao contrário do que se dava, por exemplo, na virada do século XIX para o XX, quando havia um clima de combate ao que parecesse velho, atrasado, e a palavra de ordem era: futuro. Hoje percebemos que há uma rica vertente na retomada de antigos modelos e a ficção produzida atualmente no país está atenta a isso, dialogando com a tradição não para negá-la, mas para recriá-la. O escritor brasileiro, hoje, sabe que escrever é também uma forma de ler. Ler e reler. Isso é o que mais me interessa neste início de século: o jogo da reescritura.⁶

Esse entendimento relativo à reescritura é compartilhado por Paulo Lima Filho, para quem dentre os diversos meios expressivos presentes na literatura contemporânea, a reescritura é um dos recursos mais comuns pelos quais a crítica literária, a teoria literária e os escritores vêm se interessando por admitir e examinar nas últimas décadas. Declara Lima Filho que

a ideia de reescritura coloca por terra a noção de que somos capazes de superar completamente ideias antigas. Pois para reescrever é necessário termos algo que fora escrito, e nada que seja reescrito supera inteiramente o que foi escrito. O novo é aquilo que nos aponta para a possibilidade não vislumbrada, porém não necessariamente inexistente. O “novo” muitas vezes é algo que estava aí, apenas não havia sido capturado pela imaginação de quem o nomeia como tal. O novo não é uma nova camada, como se desse sequência à uma escala evolutiva, mas uma reação a algo que sucedeu e que é nomeado como novo.

Mas o que é reescrever? É tecer o mesmo texto mais de uma vez acrescentando palavras ao que foi escrito pela primeira vez? É escrever algo que se torna reescritura à medida que faz referência clara a outros textos? À medida que dialoga com o que já foi escrito? É passar para o papel a memória que ainda não foi escrita e ao praticar isso fazer uma nova leitura do que já aconteceu? Seria reescrever não apenas um processo de reescritura de palavras, mas reorganização delas através de uma releitura? Seria, portanto, reescrever, na verdade, reler? E se for, porque não dizer que toda leitura, e, assim, toda vivência, seria uma releitura de tudo que já foi vivido, um rearranjo de todas as ideias já concebidas a partir do momento em que algo novo aparece? Reescritura é tudo isso. E, desse modo, existe apenas reescritura, e não escritura. Não se tratando mais

⁶ - Ficção 21. *Correio Brasiliense*, 11 de junho de 2005. Entrevista concedida a Sérgio de Sá. Disponível em <http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/ficcao.html> Último acesso em 21/10/2011.

de um recurso expressivo característico das últimas décadas, mas um movimento que existe desde sempre.⁷

Para Lima Filho também não existem regras bem estabelecidas que possam revelar nitidamente como se apresenta mais comumente a reescritura na literatura contemporânea.

Do mesmo modo, a escritora Marici Passini argumenta que o *remake* e a reescritura constituem o cerne da criação artística da nossa época em qualquer campo. Em texto recente, Passini indica que

a reescritura é um conceito tão distendido, tão vago, onde cabem tantos procedimentos diversos, que quase poderia ser posto de lado, diluído na sua própria amplitude - como uma ideia sobrecarregada que apaga a si mesma; uma ideia em branco. Aferramo-nos a ele, no entanto, porque nos parece possível perceber no seu interior um ponto de partida singular para uma reflexão sobre a criação literária e a poética.⁸

É quase consensual que uma tese deve demonstrar algo. Entretanto, novos argumentos têm sido utilizados. Talvez a modernidade tenha condicionado a pesquisa científica pelo viés vertical, quando a pós-modernidade e a cultura remix preocupam-se, tanto na concepção macro quanto na micro, em primar por uma perspectiva horizontal, postula Renato Kress⁹. Uma perspectiva rizomática ou em rede. Deleuze e Guattari propõem um pensar por rizoma: “Não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para a direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda”¹⁰.

Uma característica distintiva da sensibilidade epistemológica horizontal é, entre outras, repelir a noção de uma história unificada e coerente e tentar dar conta de uma organização que é complexa, aberta, dispersa, sem centro unificador.

⁷ - LIMA FILHO, Paulo Roberto. *A reescritura em um conto contemporâneo*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/03.htm> Último acesso em 21/10/2011.

⁸ - PASSINI, Marici. *Sobre a reescritura. Parte I: uma teoria*. Disponível em <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=268> Último acesso em 21/10/2011.

⁹ - KRESS, Renato. *Metodologia da contemporaneidade*. Disponível em <http://www.consciencia.net/2003/07/26/kress.html> Último acesso em 21/10/2011.

¹⁰ - DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. “Introdução: rizoma”, *In Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 35.

É correto supor que a rede possui centros de estabilidade, mas é marcada essencialmente pela noção de flutuação. Nesse sentido, não se pretende aqui demonstrar nada de forma irrefutável, busca-se “mostrar”, no sentido epistemológico formulado por Michel Maffesoli. Segundo o sociólogo, citado por Eduardo Barros¹¹, a modernidade se preocupava em querer concluir qualquer ideia, tese ou argumento, o que reprimia pensamentos heterogêneos. Para Maffesoli o mundo, sua retórica e seus feitos não se prestam a uma conclusão, mas sim a uma abertura. Nesse sentido nada deve constituir objeto de uma demonstração, mas sim de uma mostra¹². Em instigante texto¹³, Maffesoli discorre sobre a noção:

Se utilizo esta palavra do antigo francês é para evidenciar que pode existir do monstruoso, da monstruosidade na natureza das coisas. Trata-se aí de uma dessas banalidades de base que é, sempre, importante de lembrar ainda mais quando se tem a tendência, no moralismo ambiente, de esquecer sua presença. Banalidade conservadora da vitalidade popular. E isso, na imagem desses dias do “forno banal” na Idade Média, onde se celebrava a festa do fabrico do pão comum. O “forno banal” meio de escapar, ainda que provisoriamente, ao Poder do senhor, representa bem a metáfora do *Poder* do povo (...)

Em primeiro lugar para o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, não são assim radicalmente separados como se eles os estivessem. Donde a necessidade, na mostra¹², de integrar o que, enquanto sejam “monstruosos e humanos”. O que induz um pensamento da ressonância. Por vezes da redundância. Questionamento que vem em espiral sendo encontrado na técnica dos mantras extremos orientais, na repetição continuada da “*lectio divins*” monástico, na repetição dos temas musicais, do samba ou dos samples peculiares à musica “*techno*”.

A lógica pré-moderna, ou aquela da pós-modernidade, não são dedutivas, mas indutivas. Partindo do que é, elas fazem comparações, analogias. Mas numa tal perspectiva “tudo é bom”, não há aí nada a lançar da surrealidade societal. É a isso que intitulei “no fundo das aparências”. O que aparece é o cadinho da maneira de ser e de viver junto. O barroquismo sendo a forma artística que mais bem dá conta de uma tal coincidência dos opostos. Barroquismo como dinamismo da vida das formas, como exacerbação do sentimento da vida. (...)

¹¹ - BARROS, Eduardo Portanova. *Ruy Guerra e o imaginário autoral na pós-modernidade: raízes do etéreo*. Disponível em

<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IIImostra/ComunicacaoSocial/61509%20-%20EDUARDO%20PORTANOVA%20BARROS.pdf>

Último acesso em 21/10/2011.

¹² - MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p. 152.

¹³ - *Idem*. *Algumas observações edificantes e curiosas para aqueles que querem pensar o mundo tal qual ele é*. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/algumas-observacoes-edificantes-e-curiosas-para-aqueles-que-querem-pensar-o-mundo-tal-qual-ele-e-de-michel-maffesoli-traducao-de-rosza-w-vel-zoladz/> Último acesso em 21/10/2011.

Nesse jogo das aparências, se acelerando graças ao desenvolvimento tecnológico, é uma ordem que se coloca. *Ordo amoris*, tal como o denomina Max Scheler, onde Eros e Thanatos, a criação e a destruição, se ajustam num misto completo, onde tudo tem seu lugar e pode desempenhar seu papel. Trata-se, no seu sentido primeiro, de uma simpatia universal, fundada sobre as afinidades eletivas ligando cada um e os seres. Jogo das aparências, jogo das imagens, quer sejam aquelas da publicidade, dos “vídeo-games” dos “logos” de diversas ordens e, em geral, das imagens midiáticas, onde se efetuam, para retornar uma bela metáfora Kabbalística de Leon o Hebreu, uma “copulação visual”. Expressão um tanto mística, não podendo rebater os apriorismos teóricos, mas em que a experiência quotidiana colabora com vantagem. É suficiente desse ponto de vista, permanecer alguns instantes nos “cybercafés” ou operando jogos *online*, e em seguida discutir com os protagonistas desses jogos, para se dar conta que uma tal “copulação” tem uma eficácia inegável. (...)

Ali é, certamente, a mutação mais importante, a mudança de paradigma que apenas se começa a reconhecer, a compreender e analisar. Em breve, o que era transcendência, e de um Deus Uno, de merecer um Céu, de um Futuro que se deveria estender, torna-se imanência. Imanentismo de uma divindade difusa, de que sincretismo e a religiosidade são testemunhas. (...)

É um tal de Imanentismo que caracteriza a criatividade pós-moderna. A vida como “arte total” onde se podem estabelecer correspondências, de ressonâncias de tons diversos, de musicalidades múltiplas, gostos, odores, toques, todas as coisas constituindo a vida, individual ou tribal, como obra essencialmente experimental. Eis o que é, em oposição à *representação* moderna, a *presentação* pós-moderna. A *presentação* não passa de superfície. E como o diz, com uma dose de maledicência, Andy Warhol: “não há nada por detrás”. Eis o que é difícil de admitir quando se sabe que a *intelligentsia* moderna se deu como vocação de pesquisar, ainda e sempre, a profundidade. A vida por detrás da vida. A perfeição para além da imperfeição presente. Como diz, ironicamente, Paul Valéry, “o intelectual é estruturalmente um profundista”!

Mas eis que, a experiência de todos os dias nos remete à superfície das coisas. A pele, os pelos, os humores não se escondem mais. Bem ao contrário, eles se exibem. Isso não é a primeira vez que acontece nas histórias humanas. Numerosos são os bons espíritos, nos quais eu me inspiro (Nietzsche, Simmel, Weber), que bem mostraram como em certos momentos, a profundidade se esconde na superfície das coisas. É preciso estar atento a esse fenômeno.

Não se está requerendo, aqui, uma indisciplina, uma dissolução completa dos compromissos com a pesquisa ou um afrouxamento das hierarquias acadêmicas. Essas são necessárias, não para hipertrofiar poderes instituídos, mas para a percepção das diferenças. São essas diferenças que podem incitar a produção de novas diferenças. Respeitar as autoridades acadêmicas não implica obedecê-las, imitá-las, mas, ousar com elas. Por vezes, ir além delas, desencaminhá-las. A disciplina acadêmica, quando vista sob a ética da diferença, solicita a metodologia do surfista, e não a do halterofilista. Aponta André Monteiro¹⁴ que

¹⁴ - MONTEIRO, André. *Metodologia do devir*. Texto eletrônico disponível em <http://revistafamigerado.com/sete/amonteiro.htm> Último acesso em 21/10/2011.

a meta do halterofilista é se colocar a serviço de um padrão de corpo (desenho, peso, massa muscular, etc.) que ele já conhece antes de começar a exercitar seu caminho. A meta do surfista, de outro modo, não é um fim, mas um meio. O surfista não se prepara para o que ele já sabe, mas exercita, disciplina o seu corpo para estar preparado para a onda que ele ainda não viu.

Lembra Bárbara Daibert que toda escrita é, de alguma maneira, uma reescritura. Contar é sempre recontar e permite diversas visões da história. Esta tese não escapa deste postulado, ao procurar mostrar imagens a partir de uma constelação de fragmentos em movimento.¹⁵

Quando outros paradigmas são experimentados não denota que o mundo está sendo repensado: o mundo está é sendo inventado. Esse mundo, com novas ideias, não é o antigo mundo repensado, ressignificado, reapresentado. É outro mundo mais fragmentado, mundo onde os cacos não se encaixam. Mas não deixa de ser um.¹⁶

Enfatiza Karl Erik Schollhammer¹⁷ que estamos num momento de uma certa incerteza teórica, que as pessoas estão testando, cada um montando sua própria perspectiva, que estamos numa situação em que o seu objeto de pesquisa determina os caminhos teóricos que você escolhe. E que este é o ponto mais positivo neste momento.

A tese empregará algo denominado pelo teórico da literatura Jonathan Culler de, simplesmente, teoria. A teoria transdisciplinar de Culler, caracterizada pelo próprio como “ecletismo flexível”. Em uma tentativa de conceituar teoria e percorrendo especificamente sobre o campo da literatura, mas que provavelmente pode valer para as humanidades em geral, Culler afirma que

1. A teoria é interdisciplinar – um discurso com efeitos fora de uma

¹⁵ - DAIBERT, Bárbara Inês R. S. *Casas, fantasmas e Margens: silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. Tese apresentada ao curso de Doutorado em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2009.

¹⁶ - BRANDÃO, Ludmila. *Aspectos de uma estética deleuziana*. Texto eletrônico disponível em http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1053 Último acesso em 21/10/2011.

¹⁷ - SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Um olhar estrangeiro*. Entrevista a Paulo Gravina e Alluana Ribeiro. Disponível em <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb15/entrevista.htm> Último acesso em 21/10/2011.

disciplina original;

2. A teoria é analítica e especulativa;
3. A teoria é uma crítica do senso comum;
4. A teoria é reflexiva.

Assinala que desde a década de 1960, “textos de fora do campo dos estudos literários foram adotados por pessoas dos estudos literários”, o que faz com que teoria, nessa perspectiva, não se limite a um conjunto de métodos para o estudo do literário, e sim “um grupo ilimitado de textos sobre tudo o que existe sob o sol, dos problemas mais técnicos de filosofia acadêmica até os modos mutáveis nos quais se fala e se pensa sobre o corpo”.¹⁸

Em outra obra Culler pormenoriza:

os trabalhos de teoria literária estão íntima e vitalmente relacionados a outros textos, dentro de um domínio ainda não nomeado, mas muitas vezes chamado “teoria”, para resumir. Esse domínio não é a “teoria literária”, uma vez que muitos dos seus mais interessantes trabalhos não se dirigem explicitamente à literatura. (...) Poderia ser chamado de “teoria do texto”, se *texto* for entendido como “qualquer coisa articulada pela linguagem”, porém a mais conveniente designação é simplesmente o apelido “teoria”. Os escritos a que esse termo alude não encontram sua justificativa no aperfeiçoamento de interpretações e são uma intrincada mistura. (...) tais trabalhos extrapolam a moldura disciplinar dentro da qual seriam normalmente avaliados (...) sua força vem (...) não dos métodos aceitos por uma disciplina específica, mas da persuasiva novidade de suas redescições.¹⁹

Tania Carvalhal já mencionou que vivemos em um momento de transição distinguido pela “preponderância do incerto, a indeterminação do singular, a flutuação dos significantes sem rota definida e a natureza híbrida e multifacetada dos discursos, literários ou não”.²⁰

Quanto ao método a ser utilizado, comenta Pierre Lévy sobre os procedimentos científicos:

¹⁸ - CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo, Beca, 1999, p. 13.

¹⁹ - CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997, p. 14-15.

²⁰ - CARVALHAL, Tania Franco. Interfaces da Literatura Comparada In SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande, MS, UCDB/UFMS, 2001, p.12.

cuidado: as disciplinas são essencialmente constituídas em torno das relações de poder nos locais de ensino. Isso não tem nada a ver com o conhecimento. São organizações microterritoriais nas universidades, as disciplinas (...) o método é uma racionalização do poder. Não é a verdade... Isto é, não há nenhum método puro, neutro, perfeito. Na minha opinião, o método é sempre uma aparência enganosa, uma vez que as verdadeiras descobertas jamais se fazem seguindo um método, elas sempre se fazem transgredindo um método. Como se fez uma descoberta usando um método novo, acredita-se que foi esse método novo que permitiu a descoberta e que este é o método. Mas a descoberta é sempre, ao mesmo tempo, a descoberta de um método.

É evidente que existem algumas regras de base: o fato que uma experiência possa ser reproduzível, por exemplo, ou que, entre colegas, se possa exercer a crítica e trocar argumentos. Mas isso, eu quero dizer, é o método universalmente válido, já que, quanto ao resto, não há método algum (...) se há um problema que me interessa ou um objeto que eu desejo compreender, eu apelo, bom, do exterior, se diria a conhecimentos e a metodologias advindas de diferentes campos disciplinares – mas, do interior do próprio esforço de compreender, isso obedece à necessidade de uma pesquisa e é totalmente coerente. Isso só é eclético, se visto do ponto de vista da divisão disciplinar. Se visto do interior do esforço de conhecimento, nada tem de eclético.²¹

Reforça Paulo Roberto Pires: uma “colagem de teorias, ficções, sons, imagens e ruídos tomou o lugar de uma teoria pronta de cultura. (...) a experiência cultural contemporânea é pura sujeira, mistura de gêneros, estilos, tendências e níveis”.²²

Diversos métodos serviram de inspiração. Por exemplo, o método do *cut-up*, o da gambiarra, o da estética do arrastão. Sobre o primeiro, ensina William Burroughs²³

O método é simples. Aqui está uma maneira de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte do meio para baixo. Você tem quatro seções: 1, 2, 3, 4, ... um dois três quatro. Agora rearranje as seções colocando seção quatro com seção um e seção dois com seção três. E você tem uma nova página. Às vezes diz a mesma coisa. Às vezes alguma coisa bem diferente (...) de qualquer modo você vai descobrir que isso diz alguma coisa e alguma coisa bem definida. Pegue qualquer poeta ou escritor que você admira, digamos, ou poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras perderam significado e vida por anos de repetição. Agora pegue o poema e datilografe passagens selecionadas. Encha uma página com excertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema. Tantos poemas quanto você queira (...) *Cut-ups* são para todos. Qualquer um pode fazer *cut-ups*. É experimental no sentido de ser algo a fazer. Aqui mesmo, agora mesmo, escreva. Não algo sobre o que falar

²¹ - LÉVY, Pierre. Entrevista concedida a *Interface*. Disponível em <http://www.corposem.org/rizoma/arvores.htm> Último acesso em 21/10/2011.

²² - PIRES, Paulo In RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de Crítica Cultural*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, orelha do livro.

²³ - BURROUGHS, William S. O método do *Cut-up*. Texto eletrônico disponível em <http://www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

ou discutir. Filósofos gregos assumiram logicamente que um objeto duas vezes mais pesado que outro, cairia duas vezes mais rápido. Não ocorreu a eles empurrar os dois objetos além da mesa e ver como eles caem. Shakespeare e Rimbaud vivem em suas palavras. Corte as linhas e você vai escutar suas vozes. *Cut-ups* frequentemente funcionam como mensagens em código com significado especial para quem corta. (...)

Toda escrita é de fato *cut-ups*. A colagem de palavras lidas escutadas superescutadas. O que mais? O uso de tesouras torna o processo explícito e sujeito a extensão e variação. Prosa clássica clara pode ser composta inteiramente de *cut-ups* rearranjados. Cortar e rearranjar uma página de palavras escritas introduz uma nova dimensão para a escrita possibilitando ao escritor converter imagens em variação cinemática. As imagens mudam de sentido sob as tesouras, cheiram imagens para soar visão e soar som, pura cinestesia. Aqui é onde Rimbaud estava indo com sua cor das vogais. E seu “sistemático desregramento dos sentidos”. O lugar da alucinação de mesalina: ver cores provar sons cheirar formas.

Sobre gambiarra, ensinam Felipe Fonseca e Hernani Dimantas²⁴

A gambiarra aparece como a arte de fazer. A re-existência do faça-você-mesmo. (...) Fazer para modificar o mundo. Um contraponto ao empreendedor selvagem. (...) A inovação está presente no DNA pós-moderno, no pós-humano. Numa vida gasosa. Abrimos aqui parênteses para fazer uma crítica ao Bauman com suas diversas modernidades líquidas. O líquido se acomoda ao recipiente. Seja um copo, um vaso ou apenas a terra contra a qual o oceano se deixa existir. O gasoso flui no espaço, no tempo e no ser em existência. Não só líquida ou gasosa, a pós-modernidade é a multiplicidade de estados que se misturam. (...) Uma gambiarra que remixa, modifica, transforma e se mistura. Traço comum (...) do improviso, (...) da transformação de realidades a partir da multiplicidade de usos. (...) O potencial de desvio e reinterpretação em cada uso. A inovação tática, acontecendo no dia a dia, em toda parte. Gambiarra é um termo em português que no dicionário denota uma extensão elétrica, mas ali no mundo real adotou (naturalmente?) outro significado ao qual só podemos tentar aproximações: improviso, solução temporária, bricolage, desconstrução, precariedade. (...) Mas a gambiarra é muito mais do que isso. O ideal de sociedade hiper-especializada, com conhecimento compartimentado, guardado em gavetinhas e vendido em embalagens brilhantes, já deu sinais de esgotamento. (...) A entrada das novas tecnologias nos tem aberto alguns espaços. As pessoas estão cada vez mais construindo atalhos para a participação em rede. (...) Da mesma forma, é também fundamental questionar o uso de um referencial da gambiarra como mero instrumento de renovação estética, sem tratar desse aspecto importante de entender a criatividade como processo distribuído e transformador. (...) A gambiarra não pode ser mero ornamento formal para ocupar galerias - para desenvolver toda sua potência precisa ser legitimada, perder a aura de atraso e envolver cada vez mais gente na perspectiva de criatividade tática. Essas são as bases da Gambiologia. Não pretendemos um elogio da precariedade, do que é abaixo do ideal, daquilo que está aquém. Não, estamos atuando e construindo um mundo em que toda condição é vista como abundância. Com o espectro da invenção latente no dia a dia, qualquer problema é pequeno. Basta exercitar o olhar.

²⁴ - DIMANTAS, Hernani; FONSECA, Felipe. *Gambiarra: criatividade tática*. Texto eletrônico disponível em <http://www.novae.inf.br/site/modules.php?name=Conteudo&pid=1394> Último acesso em 21/10/2011.

Já a estética do arrastão é uma proposta do músico Tom Zé, que parte da premissa de Roland Barthes, para quem “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.²⁵

A música, para Tom Zé, é esse mesmo “tecido de citações” de que nos fala Barthes, citações oriundas de “mil focos da cultura”. Os termos utilizados pelo músico – Estética do Plágio, Estética do Arrastão, Plagicombinação – são recusas à ideia do autor (compositor) Deus. Argumenta em texto presente no encarte do CD *Com Defeito de Fabricação*:

Estética do Plágio – A estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de hertz, ruídos das ruas, etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A.

Com coros. Refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas células, citações e plágios deslavados. Hoje, também pelo esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia, sobre o universo da música tradicional, uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.²⁶

Para Demétrio Panarotto

O texto do encarte do cd aponta para um cenário multifacetado, aparentemente sem referenciais. Não que as referências não existam; estão presentes, todavia camufladas.

Quem sabe esse seja um dos pontos interessantes da discussão: a importância dada a essas “referências” é o que precisa de um outro tipo de interpretação, pois a Estética do Plágio, ou Estética do Arrastão, nem sempre permite e, em alguns casos, não deseja que essas referências sejam reveladas, pois muitas vezes esse jogo ocorre inconscientemente. Ou ainda, a Estética do Plágio apresenta

²⁵ - BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa, Edições 70, 1970, p. 68-69.

²⁶ - Tom Zé. *Com Defeito de Fabricação* - Luaka Bop/WEA, 1998, encarte do CD.

uma nova alternativa de leitura para isso que costumeiramente se chama de referências e que, nas palavras de Deleuze e Guattari, pode ser visto como uma formação de redes. A rede, como a Estética do Plágio, descaracterizaria a hierarquia histórica dos acontecimentos, apresentando como alternativa um universo desterritorializado em que os acontecimentos se sucedem sem colocar como relevante o acontecimento que precede o acontecimento ligeiramente sucessivo.

A “Estética do Plágio”, ou “Estética do Arrastão”, nos revela um universo no qual as relações de poder parecem ter sido desconstruídas, ou ainda, desterritorializadas (mas que sempre se reterritorializam), e aquilo que a sociedade convencionou chamar de “compositor” parece ter perdido as forças, necessita (re)carregar as baterias, ou, quem sabe, não faz mais sentido na forma como foi “concebido” inicialmente. Afinal de contas: o que é um compositor?

Para que serve um compositor? Para perguntas como essas, de repente, é possível obter respostas no famigerado mundo da indústria fonográfica, que faz questão de manter o “status” do mundo autoral; também se torna possível obter respostas, para as perguntas acima, naqueles nomes que atendem prontamente ao chamado e que como “compositores” tiveram os nomes construídos pela opinião pública (com o apoio da indústria fonográfica) para serem endeusados, venerados, paparicados (egos inflados), tratados como “deuses (pós)modernos” que, em defesa das próprias “conquistas”, continuam alimentando o bom e velho conceito modernista (sem querer promover, neste momento, uma discussão entre a ideia de moderno e pós-moderno). O que não parece ser o caso do plagicombinador Tom Zé.²⁷

Para este trabalho ser elaborado, os comandos de copiar, colar, recortar, do computador, foram clicados diversas vezes em busca de reaproveitamentos, recortes e revisões. Talvez algo próximo daquilo que Luiza Lobo chama de “um novo tipo de palimpsesto”.²⁸ Vale recordar que palimpsesto originalmente designava manuscrito raspado e reutilizado e que mediante técnicas especiais revelava marcas de texto anterior em sua superfície.

²⁷ - PANAROTTO, Demetrio. *Não se morre mais, cambada ... (O tom de Tom Zé)*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura. UFSC, Florianópolis, 2005.

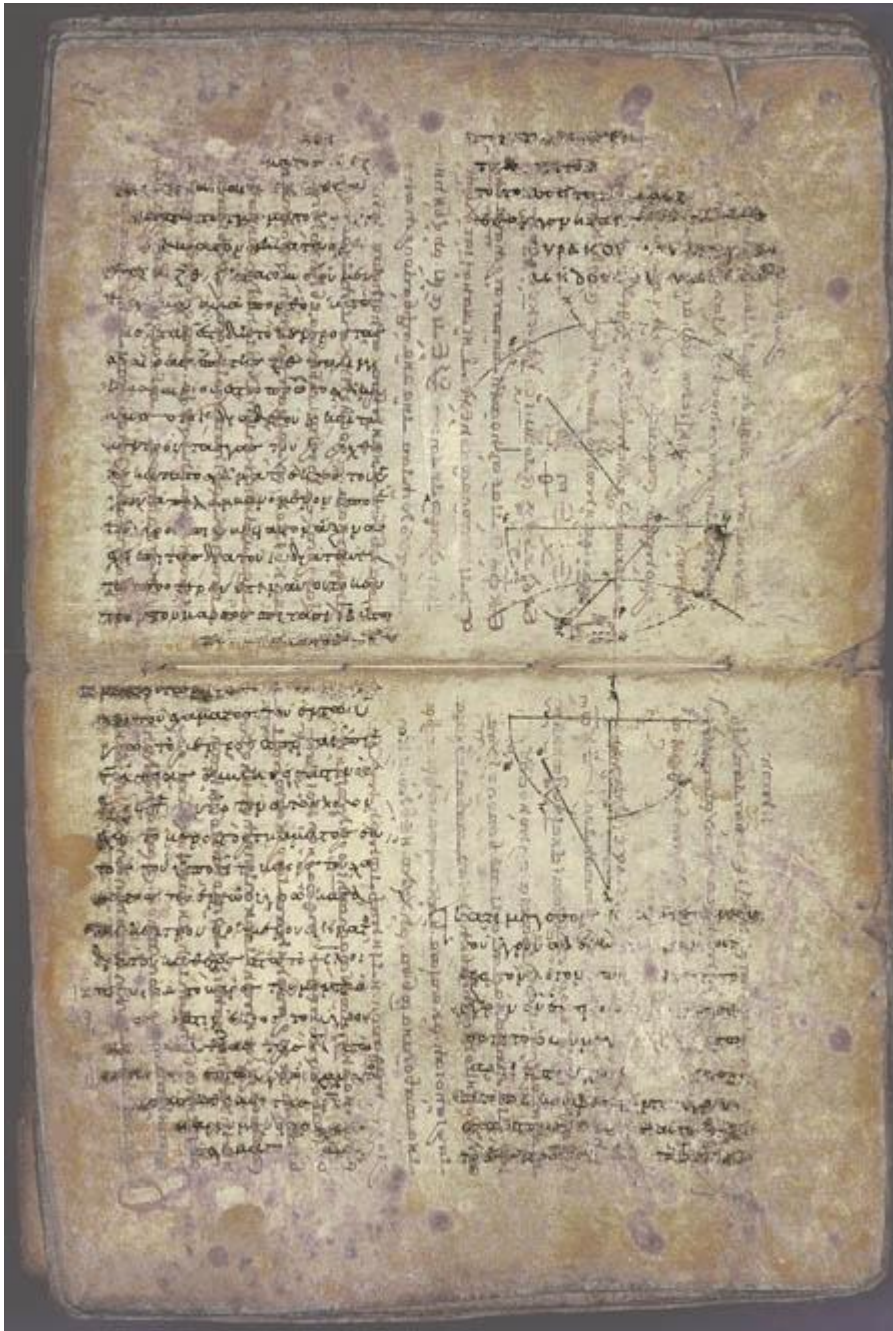
²⁸ - LOBO, Luiza. *Tradição e ruptura na crítica no Brasil: da sobrevivência da arte e do literário*. Texto eletrônico disponível em <http://litcult.net/portal/?p=3> Último acesso em 21/10/2011.



A imagem²⁹ anterior é de um palimpsesto em que estava originalmente registrado um antigo manuscrito correspondente à obra do matemático Arquimedes, produzido em Constantinopla no século X (na imagem da próxima página o texto original é ressaltado com técnicas digitais) e posteriormente sobreposto no sentido transversal, no século XII, por um texto religioso produzido por um monge inglês.

A imagem do palimpsesto foi utilizada pela crítica literária pós-estruturalista para destacar que textos exprimem-se por meio de outros textos. Palimpsestos subvertem o conceito do autor como única fonte geradora de sua obra, bem como o significado da obra é atribuído a uma cadeia interminável de significações.

²⁹ - As imagens das páginas 22 e 23 foram retiradas de <http://www.unicamp.br/~hans/mh/config.html> Último acesso em 21/10/2011.



A acepção fornecida por Luiza Lobo, salvo melhor juízo, pode ser encarada como intervenção no texto original, notadamente com o uso das novas tecnologias. Também a crítica pós-estruturalista tem utilizado essa noção para afirmar o caráter transitório dos textos, questionando a ideia do autor único de uma obra.

Explica Eneida Souza³⁰ que um saber narrativo busca uma contínua edificação do

³⁰ - SOUZA, Eneida Maria de. “Saberes Narrativos” *In Semear*, n.7. Texto eletrônico disponível em http://www.letas.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_03.html Último acesso em 21/10/2011.

objeto investigado; seus relatos, inscritos sob o signo do efêmero e do incompleto, jogam com os intervalos e com os lapsos do conhecimento, incentivando os gestos de apagar, rabiscar, rasurar textos em permanente processo de aditamento.

Renomado crítico³¹ acredita que a realidade programática da pós-modernidade é a negação do manifesto. É a afirmação da potencialidade. Todavia, o que dizer de manifestos que clamam justamente pela potencialidade?

Segue um remix de três manifestos³² que possuem esse espírito, que é o mesmo que esta tese procura ter: que as ideias voltem a ser perigosas.

Vivemos um momento de impasse poético (começemos com frases de efeito).

Queremos então aqui, levar ao máximo a falta de perspectiva, usar ao máximo a queda das utopias (política, existencial, artística) para apresentar a poesia sampler.

A poesia sampler ou sampleadora é e se quer ser ilegal. Usando os princípios e termos da música eletrônica que literalmente rouba trechos de outras músicas para se compor, a poesia sampler rouba ideias, trechos, citações, põe palavras em outros contextos. A sua originalidade é a falta de tê-la.

Mais que um. É preciso ser sempre mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes. Que importa quem fala?

A verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância entre agir e escrever.

O crítico não é o intérprete de épocas artísticas passadas. O crítico é um estrategista na batalha da literatura e o leitor-ouvinte está entregue aos seus próprios recursos.

Escrever não se aloja em si mesmo.

Não ponho aspas. As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Fui eu quem escreveu. Agora abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam. Aglutinação pela dispersão. Ele(s) redige(m), mas sou eu quem escreve.

³¹ - Ideia de Silvano Santiago.

³² - Círculo de Poetas Sampler de São Paulo (Manifesto da Poesia Sampler); COELHO, Frederico Oliveira; GASPAR FILHO, Mauro Nunes (Manifesto Sampler); GAYLOR, Brett (RIP!: um manifesto do Remix). Agradeço aos pensadores e “DJs” Frederico Coelho e Mauro Gaspar o envio, por e-mail, do Manifesto Sampler.

Tudo é de todos, a palavra é coletiva e é anônima.

A escrita sampler é uma operação. Não é um projeto, mas a realização constante dessa operação. Pelas mudanças a que se expõe, a escrita sampler adquire uma espécie de desarraigamento crônico: nunca mais se sentirá em casa, em lugar nenhum.

Que importa quem fala?

O texto é de todos, somos apenas os operadores da máquina-sampler, os invasores.

A escrita sampler acumula por afeto, pelo que a afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma.

As mudanças fazem parte da construção e o texto segue em dinâmica eterna enquanto alguém se interessar em invadi-lo.

Quem trabalha com a escrita sampler não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si, e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagens e sensações.

Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de “dobrar” a matéria, a referência, o sujeito que existe - criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/matéria.

Uma escrita não começa nem conclui, ela se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Tem como tecido a conjunção “ e...e...e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Viajar e se mover a partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Uma escrita pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas designa um movimento transversal que carrega uma escrita e outra.

Um “e” que vem em qualquer lugar: antes, no meio, depois, e cria um espaço para si, para fora ou para dentro do corpo invadido. Não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência.

Produzir na abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. A busca do esvaziamento do eu. O eu não se torna mais referência absoluta pois a escrita sampler opera com diversos eus. A escrita torna-se o exercício do eu + 1, do eu somado a outros “eus” que falam - refalando - em seus textos. A escrita sampler esvazia a figura do autor-ego, e seu papel em relação ao discurso, criando um novo jogo de forças e

oposições possíveis.

Desordem da pureza, desordem do mito.

Invado porque todas as casas são minhas, todos os eus me pertencem, estou em você porque você sou eu e eu sou você, *mi casa su casa. Unbreakable* porque a circularidade não tem portas nem grades. Não fico na porta porque a ideia não é ficar, é mover. Podemos ser camaleões e usar outros como disfarce, mas o sentido não é esse: o sentido é atravessar, invadir e sair outro, e se você também puder ser outro depois da invasão, depois de ser trespassado, bem-vindo, esse é o mundo sampler!

A escrita sampler não é a “liberdade de dizer tudo”: é uma zombaria que é, contudo, dramática, um imperativo diverso daquele da inércia.

Escrever é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.

A Literatura é um agenciamento coletivo de enunciação.

A única maneira de defender a língua é atacá-la. Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua.

O problema da linguagem é o cerne da poesia sampler. É a constatação do esgotamento total da linguagem, é a constatação de não ter mais saída para a linguagem, que já foi (des)(re)construída ao máximo. É se emaranhar no labirinto (in) finito das experimentações e das brincadeiras. É poesia irresponsável. É a volta da morte do *Copyright* (viva o *Copyleft*). É a volta da morte da autoria. É a volta do plágio. Como disse Lautreamont, o progresso o implica. A poesia deve ser escrita por todos.

A poesia sampler pode servir como uma ponte para uma possível nova poesia e novos poetas. Ela pega esses cacos que todos já destruíram e brinca com eles e os muda de lugar e os troca, os confunde, os cita, os leva ao extremo da brincadeira poética.

Saturação da informação. Não mais novidades. Contra o mercado de novidades, contra a globalização e a mercantilização da novidade. O pensador contemporâneo precisa saber escolher a informação. O poeta contemporâneo precisa deslocar as mesmas palavras que conhece há séculos para outros contextos. Nem mesmo essa ideia é novidade. A poesia sampler, felizmente, está fadada ao jornal de ontem. Duchamp desce das escadas nu.

Desabando, logicamente, em Oswald de Andrade, nosso grande poeta antropófago: “Tudo que não é meu me pertence”.

A poesia sampler não é original ou melhor não se quer (é aí que tá o ovo de Colombo). É poesia de poesias ou melhor, poesia que tira outras poesias do contexto e as coloca com outros sentidos, outras características, outra vida, incorporando até novas palavras, tanto é a liberdade da poesia sampler.

A Literatura está antes do lado do informe, do inacabamento.

A força do texto reside quando alguém o lê e quando ele é transcrito.

As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer.

O que é o pensamento, a filosofia, a escrita senão uma enorme e contínua remixagem?

O fragmento não nasce do nada, nasce de uma base, bloco espesso de informações, sonoro, impresso, visual. Samplear = dar um corte na completude do presente. Refundar o presente de cada obra a partir de um outro presente. Um “a partir de”.

A escrita sampler como ação política.

Quais os limites de um texto? Todo autor sabe de antemão os limites de seu texto. Autorias. Direitos. Originais. Restrições orçamentárias. Público. Estilos. A escrita sampler atravessa esses limites. O espaço da escrita é um espaço de poder pelo enfrentamento constante desses limites.

A cultura sempre se constrói baseada no passado.

O passado sempre tenta controlar o futuro.

O futuro está se tornando menos livre.

Para construir sociedades livres é preciso limitar o controle sobre o passado.

A poesia sampler leva a tradição pra outro lugar, usando-a, anarquicamente. É a contradição máxima que vivemos. É seguir a tradição, negando-a. Não há mais diferenças entre nada. Tudo pode ser usado. Guerrilha Cultural. Abalar os conceitos das afirmações.

São poetas sem poemas.

Esses conceitos, além de terem surgido com a música eletrônica, também são influenciados pelos grupos filosóficos anarquistas, principalmente por Luther Blisset e os artistas neo-dadaístas e os situacionistas. Somos todos. Somos um. Somos nenhum. Não temos reflexo em espelho algum.

Vivemos a era do não-criador. Era do sampleador. Acumulamos citações como heróicos saqueadores de túmulos.

Sempre voltamos ao mesmo ponto: não há nada de novo debaixo do sol. O que podemos fazer é mudar o sol de lugar.

A poesia sampler já nasce velha. É criminosa, é pagã, é lírica, é crítica, é publicitária.

O poeta sampler subverte a ideia original do poema, ou melhor, encontra nele, uma possível (re)interpretação.

Reconheço o que sou, e se também sou e estou no que reconheço, porque não seria meu também esse espaço? A propriedade não existe, tudo é de todos - esse é o horizonte utópico de Proudhon. Mas ela é imposta e existe de fato, então o sampler-combate desapropria, desorienta, ultrapassa, sarrupia, furta.

Registrar para experimentar livremente.

Obra dada, obra re-vista, obra re-concebida: surge um espaço discursivo em que vários “autores” se manifestam através da escrita aberta: só interessando o que é do outro, a posse do alheio, a literatura dissimulada, o recorte-e-cola, os SAMPLES dos textos somados no mesmo tempo de um novo texto criado. O triângulo posse-citação-criação como força motriz de um pensamento crítico atual que não só lê, como cria.

A tensão permanente entre ficcional e biográfico, entre invenção e inventado. Mão nervosa: escrever para todos os lados. A *astúcia* do mentiroso, a apropriação descarada do corpo-fala do outro, comer o antropófago abrindo um jogo permanente e caótico de redirecionamento de vozes.

Esse texto não é meu.

Para uso de todos, em qualquer circunstância.

A escrita sampler se faz em um pensamento selvagem, um pensamento do e no risco.

Pensamento do risco sampler: Escrever e ler sempre através do estatuto do Ataque, Perigo & Ritmo.

Não emprego o sampler “livremente”; posso fazê-lo como educador, político, organizador. Não existe crítica à minha atuação literária – plagiador, perturbador, sabotador – que eu não incorporaria como título de honra à minha atuação.

A escrita sampler como uma TÁTICA e um MODO DE FAZER = uma prática na qual o usuário se reapropria do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural. Escrever des/organizando o espaço existente em direção a um novo espaço em permanente constituição.

O uso de táticas porque vivemos em um sistema (literário) demasiadamente vasto para ser só nosso e com malhas demasiadamente apertadas para escaparmos. O meu “eu” não garante nada nem pode ser parâmetro zero de criação. Não podemos ignorar que escrevemos dentro de um sistema. Atravessemos.

A microfísica do poder privilegia o aparelho produtor da disciplina que está por trás dos bastidores, tecnologias mudas que determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede de vigilância, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los? Enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida ao lado dos consumidores dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica: a escrita sampler é uma dessas maneiras de fazer.

E o que são maneiras de fazer? São formas subversivas e subterrâneas assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos nas redes de vigilância e produção. Esses modos de proceder e essas astúcias de compositores formam, no limite, a trama de uma anti-disciplina.

Uma literatura pirata que devora e reformula para se expressar.

Opiniões se propagam dividindo; pensamentos, brotando.

Quem não é capaz de tomar partido tem de calar-se.

O “E” do sampling não é nunca uma sobreposição (pelo menos não total, não quer esconder nem tapar a “origem”). É muito mais uma justaposição, uma re-posição, ou ainda: um alargamento do espaço. Esse é o “poder” da escrita sampler, sendo “poder” o que determina a ocupação de espaços. O sampling quer invadir, e invade, este espaço, sem contudo bloquear os outros corpos, ao contrário, ele se transforma neles também.

Tornar seu o que é de outro, e nesse momento em que me aproprio, desaproprio o que é de outro e rejeito a minha posse sobre ele — não uma pilhagem, uma libertação. Desapropriação — carta de alforria que é instaurada no primeiro ato e permanece

legislando para os que a seguirem.

Nada pior do que esta obrigação da pesquisa, da referência e da documentação que se instalou no campo do pensamento, e que é o equivalente mental e obsessivo da higiene.

Os piratas trabalham sem armaduras de qualquer espécie e sem querer saber nada sobre higiene literária.

Os piratas invadem e incorporam o mundo regado das Letras, o mundo asséptico da Academia, e desaparecem e se camuflam na hora da fiscalização da Vigilância Literária.

Citações são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao leitor-ouvinte a convicção.

O que é apropriação? Ato ou efeito de apropriar(-se); acomodação, adaptação. Tornar seu o que é de propriedade alheia? A etimologia começa no século XIII com um adjetivo, “próprio” (pertencente, adequado), que vem do latim “proprius”. Logo depois, “propriedade”. No século seguinte, surge “proprietário” e “apropriar”. Mas “apropriação”, assim como “desapropriação”, só aparece em 1813. A História através da etimologia é também uma narração e uma interpretação (e às vezes pode ilustrar muito melhor o caminho percorrido).

O sampling não trabalha com princípios morais, isto é, a escrita sampler, seja ela biográfica, memorialística ou, pura e simplesmente, ficcional não tem pudor de mexer, manobrar, manipular, inventar a história do outro, o outro, inventar a si mesma.

Não é plágio. O plágio reproduz o mesmo sem invenção. A escrita sampler inventa o mesmo em novo contexto.

Não é citação. A citação hierarquiza conhecimentos e cria uma relação de referencialidade. A escrita sampler não hierarquiza pois não cita, mas sim incorpora, reinventa.

O procedimento sampler é fundado na forma de arte mais ancestral: a reutilização, o reaproveitamento, a releitura. O plágio é a forma mais pobre de admiração. Pierre Menard é a alegoria perfeita da esterilidade da cópia. O pastiche como caminho possível para novas leituras, fora do tom parodístico, fora da mera influência, longe da reprodução. Se o leitor é autor também, a re-escritura que faz um autor da obra de outro se dá no cruzamento entre leitura e re-invenção e parte do entendimento de que a literatura é um laboratório do

possível — como criação e re-criação.

Atravessando a bricolagem: o bricoleur trabalha com materiais fragmentados. O engenheiro trabalha a partir de matéria-prima. O bricoleur se arranja com os meios-limites que têm. O engenheiro se subordina ao material de origem. Para o bricoleur trabalhamos na ótica do “isso sempre pode servir”. Ele tem que refazer seu inventário pessoal e entabular um diálogo com ele mesmo. Vive voltado para uma coleção de resíduos.

A escrita sampler pega o bricoleur pela mão e o apresenta ao engenheiro. Nascem projetos fragmentados, matérias-primas sem origem definida, inventários inventivos, coleções de novidades. A escrita sampler é uma bricolagem engenhosa.

A citação é um elemento privilegiado de acomodação.

Por isso o sampler não é citação. Samplear é “movimentar” o leitor-ouvinte, assumir o combate criativo e paralisante da escrita contra a tradição.

A tradição não se acomoda na escrita sampler, pois a tradição é a memória do escritor, fluxo contínuo em movimento contínuo, mutante.

A escrita sampler não é cópia. A cópia não reflete, a influência pura e simples só é dialógica na medida em que “responde” a um texto anterior, contudo se essa resposta é automática, reflexo, impulso, repetição, não há diálogo porque os canais de comunicação estão fechados — o emissor é, na verdade, o texto anterior, o novo só o transmite mais uma vez, não há “ruído”, não há interação cambiante, é uma comunicação de estátuas, textos estáticos. Não há interferência! Não há invasão!

A ideia conceitual da escrita sampler é abrir um sulco na escrita. O texto não é um condomínio gradeado — o sulco se abre e propõe novos fluxos textuais, musicais, visuais.

A escrita sampler é escritura-leitura. Todo escritor é leitor. O ato da escrita não se descola do ato de ler, nunca.

Leio e liberto. Deixo de ser eu e navego na dispersão.

A escrita sampler não é uma imitação. O que se imita é desde sempre uma cópia. Os imitadores imitam-se entre si, de onde sua força de propagação, e a impressão de que fazem melhor que o modelo, pois conhecem a maneira e a solução.

Os sampleadores não imitam, subvertem, trabalham e transformam.

Da verticalidade à horizontalidade. Do *inter* ao *trans*. Método pós-moderno.

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e

condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita se constrói pelos entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro – o “efeito” de memória falsa que a literatura causa. Constatando, na escrita sampler e em sua relação com a tradição da literatura, o transporte de citações da palavra do outro para a construção de discursos, as palavras roubadas e distorcidas desmistificam o texto original.

Escrever acreditando na força do passado como referência para as transformações do presente, pelo rastreio não da ideia de origem, mas das cicatrizes deixadas pelo passado no presente. O que a rigor se busca é a preservação e o amadurecimento da experiência.

O complemento nos dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que estaríamos completando. O suplemento não, o suplemento é algo que se acrescenta a alguma coisa que já é um todo. O pastiche aceita o passado como tal. A obra de arte nada mais é do que suplemento. É preciso gerar formas de transgressão que não sejam as canônicas. Ser um *através*, escrever como um *através*, de si e do outro — de todos os outros, que somos nós também.

O livro deve se fracionar à imagem da desaceleração das situações de choque. Deve fraturar-se à imagem dos estilhaços do fotograma. Deve apagar-se na leitura. Deve rir em seu sono. Deve revirar-se em seu túmulo.

E ainda assim, cada sampling, cada fragmento é um comentário, pois é uma escolha, um recorte, uma associação, uma afinidade.

Pensar na importância do fragmento como potência não-totalizadora. A totalização é o fechamento, opera dentro de uma dimensão de falta, de perda, de tentar recuperar o que se perdeu, ou nunca existiu. O fragmento, por sua vez, é a ruína que não se quer reconstruir para que volte a ser o que foi uma vez. A dimensão do fragmento é o suplemento, e não o complemento. O que se busca é a possibilidade de um “vir a ser”, pois a potência está no que se constrói a partir dos restos, com os olhos abertos para frente, e não para a imagem apagada que está na origem da ruína e na memória saudosista.

A escrita sampler não copia porque não imita, e não imita porque não é cópia, é uma re-escritura, uma invasão do corpo escrito para tirá-lo da ruína imóvel. Samplear é o poder de estender relações de força. É sempre experimentar a partir dos fragmentos de outras

experiências. Não interpretar, mas experimentar. E a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de fazer.

Vozes não de espectros, mortos e tornados ruínas do discurso, mas de produtores que permanecem vivos na escrita.

Ruínas não são o espaço da contemplação mórbida ou do mero inventário estéril. Ruínas são espaços de potência, elementos de combate, focos de resistência ao domínio das limitações.

Nascemos com os mortos.

As palavras se movem, a música se move.

A base da escrita sampler está calcada na ideia de que literatura é movimento, de que a literatura está em movimento contínuo, em relação de interferência e reflexão permanente de vida e do seu tempo. Tradição e memória estão inscritas em determinado momento histórico mas estão “acontecendo” agora, no instante da escrita.

A literatura é, a música é. Sou, logo não serei mais, apenas outro remix de deus perdido na espécie, solto no ar, flutuando no texto do homem, fluindo no som da música que não retorna, porque é eternamente, é.

Um novo procedimento, que não é novo. Uma nova estética, que não é propriamente nova. Uma nova possibilidade, que nova também não é. Mas, sim, um ânimo novo, um novo ar, uma nova respiração, não mais artificial, fora dos aparelhos da morte. Conectado mas desligado, antenado mas descorporativado, incorporado mas desenraizado, ativado mas des-hierarquizado.

A linguagem não indica o sentido, ela está no lugar do sentido.

O paralelo da escrita com a música tem como base a revolução causada pelos novos meios eletrônicos de produção musical. Abrem-se sulcos no paradigma da criação musical. Isso, é claro, desconsiderando purismos, preconceitos, pudores e hierarquias que pressupõem que a linguagem para onde nossos ouvidos alcançam, ou seja, no limite da nossa recepção. O elemento mais importante desse novo sistema de produção é o sampler: um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzir a gravação da forma que convier, no tom desejado, seja ela um ruído, uma música, um latido. Se é uma música, pode-se utilizar um trecho determinado e repeti-lo em *loops* incessantes, ou silenciar instrumentos para deixar apenas uma batida específica.

A partir desse novo horizonte, ganha força a cultura *hip-hop* que emerge das periferias e que tem no *rap* o seu veio musical. Ganha força a música eletrônica. Ganha força quem está interessado na linguagem como possibilidade. E, fundamentalmente, ganha força a ideia de que é possível combater o poder das corporações através de comunidades que hoje são comunidades locais no sentido de afinidade, espaço de interesse e afeto comum, não mais no sentido geográfico. Mesmo sem propriedade, *rappers* e DJs se apropriam dos meios de produção tecnológicos.

Uma obra feita como uma colcha de retalhos que se torna, através de sua construção, um tecido entrelaçado dando forma e corpo a uma outra colcha. Uma colcha em que os retalhos estão presentes, integrados e ativos num material que se desprende do material anterior e da pressuposta individualidade de cada fragmento.

Escrita e música se movimentam em temporalidades simultâneas num fluxo fragmentado e sensorial constante.

Um aspirante a sampler flerta, através da poesia, com o procedimento sampler via computador. Ele pensa: é honesto com os outros poetas e com os mestres mortos usar o sampler para escrever? Ouve música montada com ruídos eletrônicos, estalidos, barulhos de rua, trechos de velhas gravações e fragmentos de discursos. Faz uma aproximação da escrita com a música eletrônica em sua vertente erudita e experimental.

O argumento: se a música traz os “cortes” da vida, o que está fora, ruídos, barulhos, máquinas, silêncios que não são “traduzidos” pela linguagem, e sim incorporados, porque não operá-los na escrita? Não é tempo de a poesia se equiparar à música?

Não há corpos intactos para a escrita sampler.

Esse texto não é meu, não tem posse nem origem.

A música toca sozinha, através (de mim).

A inspiração: todos os artistas sampleados pela escrita sampler — essa é a homenagem literária suprema, não importa o que digam os seus advogados.

Esta tese deve possuir um autor, convenção acadêmica. Este, entretanto, assume facetas cínico-perfomáticas no sentido sinalizado por Ricardo Goldenberg, quando afirma que a retórica cínica “(...) inclui uma dimensão performativa e deve responder aos seguintes

critérios: pragmatismo, improviso e humor”³³.

Tiago Cardoso³⁴ indica que para Paloma Vidal³⁵ “(...) o cinismo, uma espécie de *zeitgeist* contemporâneo, é uma resposta às falsas promessas da modernidade”.

Esta tese não será uma análise sistemática da obra machadiana, nem um estudo sobre *Dom Casmurro*, tampouco uma investigação sobre adaptações literárias. João Silvério Trevisan³⁶ registra que na contemporaneidade os canais de informação se multiplicaram de modo avassalador e que o narrador neutro em terceira pessoa tem se revelado impotente para contemplar a multiplicidade das alternativas contemporâneas de comunicação e que só dá para criar enveredando por descaminhos. Além disso, Trevisan registra também que a voz do nosso tempo é o caos polifônico, que a voz unívoca foi substituída por vozes múltiplas e desencontradas.

Mikhail Bakhtin³⁷ já ensinou que os textos irradiam energia, pulsam polifonicamente um encadeamento de vozes, de apropriações, de citações, de discursos que reafirmam ou contradizem algo que já foi dito. Também Julia Kristeva argumenta que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”³⁸

A noção de polifonia é apropriada aqui, a pluralidade discursiva suplanta a tentação de um lócus de enunciação monológico e autoritário. Se já estamos no interior de uma época pós-moderna, ou além, toda tentativa de descrição ou análise dessa época, utilizando as técnicas e metodologias de outras épocas, fatalmente será inócua.

Rizoma³⁹ é conceito fundamental que permeará todo o trabalho. Rizoma entendido

³³ - GOLDENBERG, Ricardo. *No círculo cínico ou Caro Lacan, por que negar a psicanálise aos canalhas?* Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, conexões, 14.

³⁴ - CARDOSO, Tiago Henrique. *Literatura contemporânea: uma faceta cínico-performativa*. Texto eletrônico disponível em <http://www.mafua.ufsc.br/numero09/ensaios/cardoso.htm> Último acesso em 21/10/2011.

³⁵ - VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”. In *A literatura latino-americana do século XXI*. Organizado por Beatriz Resende. Rio de Janeiro, 2005, p. 167-179. *Apud* CARDOSO, *Op. cit.*

³⁶ - TREVISAN, João Silvério. Entrevista a Tayné Mendes, *Jornal do Brasil* 18/09/2009.

³⁷ - BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*, UNESP, SP, 1993.

³⁸ - KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 13.

³⁹ - Ver [http://pt.wikipedia.org/wiki/Rizoma_\(filosofia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rizoma_(filosofia)) Último acesso em 21/10/2011.

como modelo epistemológico da teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O conceito de rizoma, que os pensadores apresentam como uma anunciação da pós-modernidade, dispõe-se a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, os devires. A topologia da raiz alude a uma condição de totalitarismo, despotismo, que se exerce a partir da biunivocidade. É uma condição de rigidez teórica e circularidade argumentativa, em que tudo no fim das contas “é porque é” através do retorno ao poder do eixo principal que é exercido sobre suas ramificações. A dicotomia é o exercício do poder totalitário que divide o mundo em ramos binários: os loucos e os normais, os dominadores e os dominados, o bem e o mal, o certo e o errado, o zero e o um. O rizoma, distintamente das árvores e suas raízes, conecta-se de um ponto qualquer a um outro ponto qualquer, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. Não constitui-se de unidades, e sim de dimensões. O rizoma é feito de linhas: tanto linhas de continuidade quanto linhas-de-fuga como dimensão máxima, segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade metamorfoseia-se, mudando de natureza.

O conceito de rizoma, raiz fasciculada, em oposição à raiz arborescente clássica, aplica-se a um modelo que evoca um saber nômade, composto de intensidades, territorialidades, velocidades e linhas. Sob esse modelo nômade, provisório, de categorias mutáveis, e multiformes, sujeitas ao devir de intensidades, o rizoma é caracterizado por seis princípios:⁴⁰

1º e 2º — Princípios de conexão e heterogeneidade, em que qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro, sempre assumidos por formas heterogêneas, em oposição à árvore, que procede por dicotomia;

3º — Princípio de multiplicidade, em que as multiplicidades rizomáticas denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes;

4º — Princípio de ruptura a-significante, em que um rizoma pode ser rompido em qualquer lugar e retomado segundo uma ou outra de suas linhas (e até de outras linhas);

5º e 6º — Princípios de cartografia e decalcomania. Em oposição à lógica de decalque e reprodução da árvore, o rizoma é mapa, construtor de inconsciente e não mero reproduutor, dotado de múltiplas entradas. O rizoma opera conjugando a mobilidade do

⁴⁰ - VIEIRA JUNIOR, Erly. *O jardim de hipertextos que se bifurcam (ou não)*. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/banco/o-jardim-de-hipertextos-que-se-bifurcam-ou-nao> Último acesso em 21/10/2011.

mapa e a fixação do decalque.

No rizoma não existe centro, nada é pré-definido, as ligações se fazem por meio de linhas que interligam qualquer ponto com qualquer ponto sem observar nenhuma hierarquia; não há eixo central que decreta formas dicotômicas. Nele circulam transitoriedades sem princípio nem fim.

Levar em conta que o mapa do rizoma nunca é derradeiro é essencial, pois o rizoma não existe, está sempre em construção.

Esta tese pretende ser, talvez de forma rudimentar, um texto-rizoma.

Nilson Diniz, no texto “A arte da fuga em Clarice Lispector”, afirma que um texto-rizoma não contém um fio condutor e, conseqüentemente, não parte de um ponto central pelo qual se ramifica; estabelece conexões ilimitadas sem que possamos centrá-lo.

A proposta é examinar o significado da reescritura na contemporaneidade mais especificamente na pós-modernidade e na cultura remix, a partir de duas produções: o romance *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins e a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Como esses nossos contemporâneos dialogaram com a obra machadiana *Dom Casmurro*?

A escolha de uma obra de Machado de Assis como “matriz” daquilo que depois foi reescrito deu-se depois da leitura de artigo de Flávio Carneiro:

Não é raro ouvir dizer que Machado de Assis, mais que um autor do século XIX, é um autor do século XX.

Sem me ater ao rigor cronológico, acredito que o século XXI no Brasil - pelo menos no campo da prosa de ficção - tem início na década de 80, no período pós-ditadura, e se estende até nossos dias. E se o leitor me permite uma tosca tentativa de estabelecer algo parecido com uma origem para a ficção brasileira pós-moderna, mesmo correndo o risco do paradoxo - fazer uma leitura moderna da pós-modernidade, buscando estabelecer datas de origem etc. -, diria que esta tem início com a publicação, no início dos anos 80, de duas obras capitais: *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant’Anna.

Daí até nossos dias, vivemos já o século XXI, não pelo abandono das diretrizes que formaram nossa ficção no século XX, mas por sua rearticulação, em bases mais condizentes com uma nova configuração social, econômica e política, que já não se estrutura mais a partir das conhecidas dicotomias que nos acompanharam desde, pelo menos, o romantismo.

É nesse sentido que compreendo Machado como autor deste século, e não do XIX ou do XX.

Traço marcante da obra de Machado (...) é a capacidade de lidar com dois estratos de leitura. (...)

Este duplo alcance de leitura é outro fato que afasta Machado dos modernistas - sobretudo os da primeira fase - e o aproxima da pós-modernidade.

Ao investir numa escrita que se mostra atraente tanto para o leitor comum como para o especialista, Machado se afasta das propostas modernistas e se aproxima do que há de mais interessante, a meu ver, na ficção atual, ou seja, justamente este duplo alcance da leitura. O que se opera, aqui, é algo que chamei de “transgressão silenciosa”, quer dizer, uma transgressão que não chama a atenção para o próprio ato transgressor, como nas vanguardas, preferindo optar pelo silêncio.

Ora, o estilo machadiano recusa justamente o alarde, seja o da retórica parnasiana, seja o da “ousadia” romântica. E, ao invés da transgressão ruidosa dos modernistas, opta pelo caminho mais sutil da ironia, como se sua escrita evocasse a cada página não a gargalhada mas o sorriso ameno, leve mover de lábios.

E, desse modo, assume de vez seu lugar no panorama de nossa ficção, ocupando vaga não na luxuosa sala reservada aos monstros sagrados da ficção modernista, mas na sala mais discreta, e nem por isso menos valiosa, dos ficcionistas brasileiros do século XXI⁴¹.

A ideia do romance *Enquanto isso em Dom Casmurro* é simples e eficiente, julga Marilene Weinhardt.⁴²

A personagem central de *Dom Casmurro* cansa-se da mesmice em que, segundo ela, vivia naquele romance realista, e, mediante o desejo, atravessa as fronteiras espaço-temporais, deslocando-se para um outro texto, no caso, o romance em processo *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Estruturado enquanto um “thriller” policial, mas que é, paródia, com excesso de sexo e drogas até a intervenção de alguns conhecidos atores do cinema norte-americano, como Michael Douglas e Glenn Close, o livro explora a inversão de elementos tradicionais na constituição da cultura brasileira; são chamados à cena, sem qualquer hierarquização, fatos culturais e personagens das mais variadas extrações. Madonna, Zezé Mota, Paul Simon e Garfunkel dividem espaço com evocações e citações de John Barth e Fernando Pessoa. Sílvia Santos ombreia com Woody Allen. Conceitos de Derrida e o nariz de Bergerac são evocados na mesma sensação. Não há barreiras nem ontológicas, nem temporais e nem geográficas entre Magic Johnson e Sherlock Holmes. Expressões das mais chulas podem aparecer na mesma página em que se expõe uma teoria do simbólico, se apresenta uma discussão sobre o pós-moderno ou se questiona o processo de criação na linguagem. Nomear é poder e o universo em que circula

⁴¹ - CARNEIRO, Flávio. *Machado de Assis: autor do século XXI?* Texto eletrônico disponível em <http://www.flaviocarneiro.com.br/obra/machadodeassis.html> Último acesso em 21/10/2011.

⁴² - WEINHARDT, Marilene. *Retornos de Capitu*. Texto eletrônico disponível em http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/wernhad.pdf Último acesso em 21/10/2011.

Capitu é o da linguagem, princípio explicitado na narrativa até a exaustão. O narrador-autor, que não disfarça o estatuto de professor de literatura Anglo-Americana na linguagem e no repertório cultural, comparece explicitamente algumas vezes, quase sempre frisando a condição de “escritor de primeira viagem”.

Já na minissérie *Capitu* são mesclados ópera, teatro, cinema mudo e elementos da cultura pop. É uma recriação, uma transposição, uma transcrição⁴³? Uma prática transcriativa complexa? Uma transmutação intersemiótica com a utilização de recursos multimídia? Luiz Fernando Carvalho prefere classificá-la como uma aproximação enviesada que é, ao mesmo tempo, fidelíssima e infidelíssima, no dizer de Gustavo Bernardo:⁴⁴

Nas falas e na narração do velho Dom Casmurro, não há uma palavra que não seja de Machado. No entanto, imagens do século XIX misturam-se a outras do século XXI, atravessadas pelo som de um rock às vezes pesado. A estética toda é de ousadia incomum, fazendo, por exemplo, o velho narrador dar as mãos a si mesmo quando jovem (...)

A infidelidade, porém, num típico paradoxo machadiano bem afim a essa história, não poderia ser mais fiel. O diretor realiza à perfeição o imperativo categórico de Machado de Assis: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”. Se o escritor nunca foi realista de modo algum (apesar de os manuais didáticos dizerem o contrário), o diretor também se permitiu não sê-lo (...)

Se o livro de Machado de Assis é daqueles que merece ser lido e relido pela vida afora, a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho merece ser vista e revista vezes sem conta, no mínimo porque cada fragmento de cena é precioso de tão bonito — mas também porque nos mostra, como diz o diretor, que as aparências são tudo o que temos e que elas jamais desdizem o medo ou o desejo: elas simplesmente os confirmam.

Como esses dois contemporâneos nossos enxergaram *Capitu* e reescreveram o romance machadiano?⁴⁵

⁴³ - Conceito utilizado por Haroldo de Campos.

⁴⁴ - BERNARDO, Gustavo. *A Capitu* de Luiz Fernando Carvalho. Texto eletrônico disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a302.htm> Último acesso em 21/10/2011.

⁴⁵ - Na próxima página, a atriz Maria Fernanda Cândido interpreta *Capitu* nas ruas do Rio de Janeiro, promovendo a minissérie homônima. Foto de Onofre Veras, Agência *News*, *ISTO É GENTE*, n. 2024, de 20/08/2008.



Para terminar esta apresentação, uma solicitação hesitante. Muito se fala sobre a importância do leitor, principalmente na decodificação de textos contemporâneos. Luiza Caldeira⁴⁶, por exemplo, registra que a relevância dada ao leitor, no tempo presente,

destituiu a importância do(da) autor(idade), no que se refere a um suposto lugar de uma verdade apriorística, isto é, de uma voz autoritária detentora de uma verdade do texto. (...) [Há] um processo de interatividade entre autor-texto-leitor. Nessa perspectiva teórica contemporânea, portanto, as três instâncias autor-texto-leitor estão implicadas, tornando-se indissociáveis no processo de leitura. O que está em questão não é nem a supremacia do autor, como princípio e fim de toda leitura literária, tampouco o texto como pura imanência. (...)

O escritor desencadeia um processo de tal modo que, pela leitura, o leitor pode recriar o texto, ainda que seja a partir de condições e limites estabelecidos pela e na trama textual. No ato de recriação da obra pela leitura, a proposta inicial do autor pode ser modificada, podendo, assim, ser reduzida, ampliada ou superada.

Assim, senhor(a) leitor(a), este trabalho pede: o(a) senhor(a) faça as ligações, o(a) senhor(a) preencha as lacunas, o(a) senhor(a) pense, o(a) senhor(a) ache. O(A) senhor(a) ponha enredo.

⁴⁶ - CALDEIRA, Luíza Angélica Fonseca. *Em Torno do Real: A escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2006, p. 57-58.

Capítulo 1: Reescrevendo na pós-modernidade

Para mim a pós-modernidade
é a informática mais o candomblé.
Michel Maffesoli

1.1 - A pós-modernidade, um hífen cercado por fragmentações e apropriações

O título deste subcapítulo parte da afirmação de Charles Newman, para quem a pós-modernidade é “um hífen cercado por uma contradição”.⁴⁷ Mas ela é bem mais do que uma contradição.

Com o questionamento do projeto humanista e positivista ocidental alguns pensadores postulam uma desconstrução dos ideais universalistas, dissemina-se a percepção de que as produções culturais são articuladas em espaços sociais e históricos, é detonada uma heterogeneidade enunciativa e inúmeras minorias lutam pela apropriação dos meios de produção de sentido.

Diversos autores enunciam uma nova visão do mundo e dos valores; ocorrem alterações nas condutas sociais e nas posturas políticas, que acabam por maquinar novas identificações por meio das quais os indivíduos se incluem no mundo.

As convicções e as certezas otimistas do intento iluminista foram abaladas, pois a razão não alforriou a humanidade, tampouco nenhum projeto utópico nos levou ao paraíso. Como afirma Eneida Maria de Souza,

A lógica do efêmero e do provisório, a flexibilidade das opiniões, o gosto pelo espetacular e a inconstância das ações e mobilizações sociais redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural e político.⁴⁸

O pós-modernismo não constitui uma teoria definida e acabada, mas uma sensibilidade que encontra expressão na cultura. Defini-lo é contraditório, pois o

⁴⁷ - NEWMAN, Charles. *The post-modern aura: the act of fiction in a age of inflation*. Evanston, Northwestern University Press, 1985 Apud QUADRADO, Adriano. *Inferno Pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2006.

⁴⁸ - SOUZA, Eneida Maria de. *O Fim das Ilusões*. Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC. Porto Alegre, 2004, CD-ROM.

pós-modernismo é contrário ao pensamento conceitual. É mais uma circunstância latente do que um movimento programado e preciso. Para os pós-modernistas, os jogos de linguagem constituiriam a própria matéria-prima do conhecimento científico, sendo heteromórficos, não redutíveis a regras gerais. Sobre elas, Rosa Gens assim se expressa:

O pós-moderno rompe com a mentira do sujeito unificado, íntegro, que perseguiu pensadores e foi perseguida por eles. Quebra a imagem de um mundo ordenado e coeso. Distancia-se dos discursos legitimadores, das centralizações, e das polaridades hierárquicas. Faz ruir as noções de domínio, e com elas caem as verdades universais. Rompe o eixo de centralização que plasma a cultura ocidental. Acolhe o díspar, o desconexo, o des-centralizado, o plural. Uso as afirmativas, tendo a (in)certeza da possibilidade de outras que as dissolvam. Bem pós-modernamente.⁴⁹

Existem diversos esquemas diferenciadores das características modernas das pós-modernas. Como não existe nada mais antagônico ao pós-moderno do que pensamentos esquemáticos, nenhum será apresentado: descrever relações complexas como polarizações simples é bastante redutor.

O termo pós-modernismo teria surgido, pela primeira vez, no mundo hispânico, na década de 30, para sinalizar uma reação contra o modernismo. A denominação foi disseminada durante os anos 60, em Nova York, quando trabalhos de artistas como John Cage, Andy Warhol, E. L. Doctorow e Thomas Pynchon passaram a designar um novo momento de experiências estéticas.

Entretanto, salientam diversos pensadores que não existem significados consensuais para os termos pós-moderno, pós-modernidade e pós-modernismo. Porém, a nossa angústia metafísica tem sede classificatória.⁵⁰ Não devemos esquecer, contudo, que sinais distintivos, catalogadores, inventariantes são marcas discursivamente produzidas, inseridas em relações de poder.

Charles Lemert, em seu livro *Pós-modernismo não é o que você pensa*⁵¹, afirma que se o pós-modernismo algum dia fizer sentido será quando a maioria das pessoas conseguir lidar com a premissa, atualmente insuficiente, de que as coisas não são o que parecem ser,

⁴⁹ - GENS, Rosa. *De Angus e Faroestes: ficções de Marçal Aquino e Marcelino Freire*. Texto eletrônico disponível em http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao9/9_artigo-rosa.html Último acesso em 21/10/2011.

⁵⁰ - Ideia de Ruth Sabat.

⁵¹ - LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Loyola, 2000.

que são apenas aquilo que dizemos que são. Na parte intitulada “Glossário impossível da realidade social”, Lemert propõe as seguintes definições:

Pós-modernidade: período histórico que, crêem alguns, marca o fim da modernidade; o todo complexo de um período histórico social real. Pós-modernismo: a cultura, incluindo as teorias da pós-modernidade; toda cultura ou teoria que estude, pratique ou leve a sério de alguma maneira a ruptura da modernidade.⁵²

Dois autores, Agnes Heller e Ferenc Fehér elaboraram uma conceituação interessante:

A pós-modernidade não é nem um período histórico nem uma tendência cultural ou política de características bem definidas. Pode-se em vez disso entendê-la como o tempo e o espaço privado-coletivos, dentro do tempo e espaço mais amplos da modernidade, delineados pelos que têm problemas com ela e interrogações a ela relativas, pelos que querem criticá-la e pelos que fazem um inventário de suas conquistas, assim como de seus dilemas não resolvidos.⁵³

David Harvey, em sua obra *A Condição Pós-Moderna*⁵⁴, salienta que, no pós-modernismo, não existem mais verdades eternas e universais, pois ele não permite nenhuma representação unificada do mundo e caracteriza-se, basicamente, por ligar-se à nossa vida cotidiana e pelo seu caráter de descontinuidade histórica. Para ele o mais espantoso sobre o pós-modernismo é sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, acreditando que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade. Afirma que o pós-moderno privilegia a heterogeneidade e a diferença como “forças libertadoras” na redefinição do discurso cultural e que “há, no pós-modernismo, pouco esforço aberto para sustentar a continuidade de valores, crenças ou mesmo de descrenças”⁵⁵.

⁵² - *Ibidem*, p.88.

⁵³ - HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, p. 11.

⁵⁴ - HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Loyola, 1992.

⁵⁵ - *Ibidem*, p.58.

Terry Eagleton também distingue pós-modernismo e pós-modernidade: o primeiro, uma forma de cultura contemporânea; pós-modernidade como um período histórico determinado. Para este autor, pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana, enquanto pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação.⁵⁶

Para Fredric Jameson, essa pretensa nova era está ligada ao avanço do capitalismo multinacional, sendo o pós-modernismo a expressão lógica desse sistema. Portanto, a produção estética estaria integrada à produção de mercadorias. Segundo Jameson, a origem do pós-modernismo pode ser datada a partir do período pós-guerra nos Estados Unidos. É nesse período conturbado que surgem as primeiras transformações artísticas e teóricas sob a denominação do novo termo. Jameson concebe o pós-modernismo “não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes”.⁵⁷

Já Steven Connor afirma que a emergência do pós-modernismo liga-se a dois fatores: primeiro, ele seria uma derivação do modernismo, surgindo a partir de novas narrativas; segundo, ele teria surgido da modernidade, em que aparece sob novas formas de arranjo social, político e econômico. Segundo o autor, o fenômeno pode ser caracterizado por sua abertura, extensão do tempo e hibridismo.⁵⁸

Por sua vez, Jean Baudrillard acredita que a condição determinante do pós-modernismo diz respeito ao crescimento da corrente de informações e as novas formas de recepção que são condicionadas pela tecnologia e a mídia. Baudrillard contribui com o debate sobre a pós-modernidade com sua discussão sobre o papel da mídia na sociedade. O autor foi membro de um grupo de críticos sociais franceses da década de 60, os

⁵⁶ - EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

⁵⁷ - JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 2000, p.29.

⁵⁸ - CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

situacionistas, que, juntamente com Guy Debord, foram os responsáveis por cunharem o termo “sociedade do espetáculo”, abordando um aspecto contundente da vida contemporânea.

Para ele, no âmbito pós-moderno, podemos notar a saturação de informações⁵⁹, não só produzidas pelas palavras, mas por imagens espetaculares, mais intensas que o real. Assim, na sociedade do espetáculo, tudo pode transformar-se em matéria-prima para a mídia. Segundo o sociólogo, a produção rápida de mercadorias culturais, imagens sociais ou signos produz uma “economia política do signo”, em que os meios de comunicação de massa desempenhariam papel de fundamental importância. A influência de sua teoria alude ao avanço das ideias sobre o simulacro. No presente, não há a obrigatoriedade de o signo ter contato verificável com o mundo que representa. O signo, hoje, não tem relação com nenhuma realidade: é o seu próprio simulacro puro.⁶⁰ Desse modo, a simulação toma a forma, não de irrealidade, mas de objetos e experiências produzidas que tentam ser mais reais do que a própria realidade ou, como o autor denomina, “hiper-reais”.⁶¹

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, um dos principais popularizadores do termo pós-modernidade no sentido de forma póstuma da modernidade, atualmente prefere usar a expressão “modernidade líquida”, uma realidade ambígua e multiforme.⁶²

O filósofo francês Gilles Lipovetsky prefere o termo hipermodernidade, por considerar não ter havido de fato uma ruptura com os tempos modernos, como o prefixo “pós” dá a entender. Segundo Lipovetsky, os tempos atuais são “modernos”, com uma exarcebção de certas características das sociedades modernas, tais como o individualismo, o consumismo, a ética hedonista, a fragmentação do tempo e do espaço. Segundo o filósofo⁶³, vive-se numa época narcisista, em que os contornos do eu estão mais valorizados

⁵⁹ - RIBEIRO, Rejane de Almeida. *O Pós-moderno e a relação entre literatura e história em “Running Dog”, de Don DeLillo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 2006.

⁶⁰ - BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D’Água, 1991, p. 13.

⁶¹ - *Ibidem*, p. 08.

⁶² - BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

⁶³ - LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo contemporâneo*. Lisboa. Relógio d’água Editora, 1993 *Apud* OLIVA, Rodrigo. *O intervalo comercial da MTV pelo viés da fragmentação e pós-modernidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Marília. Marília, São Paulo, 2005.

do que as questões sociais e de natureza geral. Caminha-se pelas cidades, cada qual com seu mundo, protegendo-se, evitando-se, perseguido por informações das mais variadas e que não dão acesso à centralização no conteúdo e as mensagens não representam muito no sentido de informar. São paisagens vagas, sem muito a dizer: “Narcisismo, a expressão a todo custo, o primado do ato de comunicação sobre a natureza do que é comunicado, a indiferença pelos conteúdos, a reabsorção lúdica dos sentidos, a comunicação sem finalidade nem público, o destinador tornado seu principal destinatário”⁶⁴. As grandes cidades representam essas caracterizações: *outdoors*, propagandas, cartazes são as vitrines para esse novo caminhar. Hoje, consumimos o espetáculo, consumimos a forma, consumimos mais sensações do que conteúdo: “A publicidade renunciou, não sem lucidez, à pedagogia, à solenidade do sentido: quanto mais lições, menos ouvintes: com o código humorístico, a realidade do produto ganha tanto mais relevo quanto mais aparece sobre um fundo de inverossimilhança e de irrealidade espetaculares”⁶⁵.

Já o filósofo alemão Jürgen Habermas relaciona o conceito de pós-modernidade a tendências políticas e culturais neoconservadoras, determinadas a combater os ideais iluministas.

O historiador britânico Perry Anderson, ao ser convidado a fazer a apresentação de um livro de Jameson, terminou escrevendo o seu próprio, *As origens da pós-modernidade*, constituindo assim uma espécie de introdução ao conceito⁶⁶. Nele, Anderson diz que a modernidade foi marcada pela excessiva confiança na razão, pelas grandes narrativas utópicas de transformação social e pelo desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade. Tal representação se deu através de imagens de máquinas (as indústrias), enquanto o pós-modernismo é usualmente imaginado através das “máquinas de imagens”, sejam elas oriundas da televisão, do computador, da Internet ou através das vitrines dos grandes templos de consumo contemporâneos, os *shoppings centers*. Anderson observa, ainda, que essas máquinas inovadoras podem se distinguir dos velhos ícones futuristas de

⁶⁴ - OLIVA, *Op. cit.*, p.16.

⁶⁵ - *Idem*, p. 137-138.

⁶⁶ - Ver PINHEIRO, Rober. “Pós-Modernidade: da ruptura histórica à cultura de massa”. *Aguarrás*, n. 31, maio de 2011. Texto eletrônico disponível em <http://aguarras.com.br> Último acesso em 21/10/2011.

duas formas interligadas: todas são fontes de reprodução e não de produção e já não são sólidos esculturais no espaço.⁶⁷

A era pós-moderna, para Anderson, suscitou uma grande crise ideológica, política e de valores e, seguindo-se a esta, uma crise de sociabilidade. Os homens perderam, principalmente nos grandes centros urbanos, o sentido de ser um animal social; eles não mais se socializam, ou o fazem de uma forma minimamente possível.

A teórica da pós-modernidade Linda Hutcheon⁶⁸ cunhou o termo ex-centricidade para designar aqueles cujas vozes sempre estiveram apartadas da história oficial e que hoje se posicionam concomitantemente dentro e fora do discurso dominante. Para ela o pós-moderno tem como característica marcante resgatar e conferir valor àquilo que forças hegemônicas do centro mundial sempre insistiram em colocar à margem ou denominar de Outro, inquirindo as aspirações de centralidade e universalidade dos cânones tradicionais.

Para Hutcheon o pós-modernismo pode ser encarado “como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”⁶⁹. Afirma Rafaella Pucca que Hutcheon aponta a necessidade de se conceber uma nova teoria que dê conta dos recentes produtos culturais, uma teoria não estável, mas aberta a inserções e apropriações diversas, assim como são compostas muitas das atuais produções⁷⁰.

O pós-moderno não expressa total ruptura com o passado nem é algo fatalista como argumentou Perez Zagorin em seu difundido debate com F. R. Ankersmit.⁷¹ Vale lembrar que Ankersmit retrucou afirmando que

⁶⁷ - ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 1998.

⁶⁸ - HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

⁶⁹ - Apud PUCCA, Rafaella Berto. *O Pós-modernismo e a revisão da História*. Texto eletrônico disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol10/10_7.pdf Último acesso em 21/10/2011.

⁷⁰ - PUCCA, *Op. cit.*

⁷¹ - Ver tal debate *In Topoi* - Revista de História, n.2, PPGHIS – UFRJ, mar. 2001. Textos eletrônicos disponíveis em http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/topoi_2.htm Último acesso em 21/10/2011.

para mim o pós-modernismo é, acima de tudo, uma teoria da escrita. Isto é, não tanto uma teoria da interpretação como a hermenêutica, mas sim uma teoria dos efeitos (não intencionais) da escrita interpretativa como os encontramos na teoria literária e, é claro, na escrita histórica.⁷²

Coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard, com a publicação de *A Condição Pós-Moderna*, a expansão do uso do conceito. Segundo ele, a condição pós-moderna caracteriza-se pelo fim das metanarrativas. Os grandes esquemas explicativos teriam caído em descrédito e não haveria mais garantias, já que mesmo a “ciência” já não poderia ser considerada como a fonte da verdade, apontando que a legitimação dos saberes só pode ser local e contextual. Os saberes justificam-se por consensos provisórios e parciais.

Já Homi Bhabha adverte que o pós-modernismo não pode se limitar a ser uma celebração da fragmentação das grandes narrativas racionalistas. Se o fizer, será um empreendimento provinciano⁷³. O que acontece, então, é que toda narrativa é assumida como escolha, uma construção dotada de sentido por quem a faz, e não uma determinação exterior e dominante.

A pós-modernidade privilegia a noção de dissenso e, para Eduardo Coutinho, o que importa é a plurifocalidade da noção, que não permite modelos universais de aplicação. Contrária a qualquer espécie de binarismo ou dicotomia, utiliza uma linguagem que concede prerrogativa à ambiguidade, à ironia, à indeterminação, à polifonia de vozes, à consciência hiperbólica e ao paradoxo⁷⁴.

Estamos, portanto, em uma conjuntura atrevida, insolente, de mudança paradigmática, uma circunstância intervalar, onde os campos de conhecimento são reconfigurados e os santuários profanados. Acontece uma desterritorialização dos campos disciplinares estanques e diversas teorias críticas da cultura surgem no panorama movedição das novas geopolíticas da produção de conhecimento; relações de poder e hierarquizações institucionais acadêmicas são recartografadas.⁷⁵

⁷² - ANKERSMIT, F.R. “Resposta a Zagorin” *In Topoi, Op. cit.*, p. 167-68.

⁷³ - BABHA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2007.

⁷⁴ - *Apud* PUCCA, *Op.cit.*

⁷⁵ - Ideia de Heloisa Buarque de Hollanda.

O campo cultural na atualidade sofreu intenso deslocamento, derivado da recente reorientação política de práticas estéticas e comportamentais contemporâneas. Nas fissuras do modelo cultural hegemônico, que acusam ser etnocêntrico e colonialista, as chamadas minorias exigem maior atenção à alteridade.

Assim, no eixo América do Norte/Europa Ocidental o âmago das inquietações se moveu para essas comunidades minoritárias, encorajadas por políticas identitárias afirmativas e ocupadas na procura de jurisdições propícias para modos de expressão alternativos, e nas outras regiões planetárias se passou a solicitar, enfaticamente, uma mudança de direção na mirada, com a qual se pudesse focar as inquietações irrompidas a partir de um lugar de pertencimento. Neste sentido, ensina Ligia Chiappini que

Os teóricos do multiculturalismo costumam opô-lo à Modernidade, a cujo discurso homogeneizador se contrapõem o pluralismo, o hibridismo, a interculturalidade e os discursos e valores de fronteira. Faz parte dessa crítica à Modernidade, a crítica à noção homogeneizadora de nação e de identidade nacional. Em troca, fala-se da nação como um constructo, como uma invenção com base em mitos, cuja narrativa silencia fraturas e contradições.⁷⁶

A fragmentação identitária forjou, assim, novos movimentos sociais. Com o declínio das utopias políticas, houve a emergência da política da identidade. Grupos baseados em particularidades existenciais, até então dissimuladas, passaram a se afirmar a partir daquilo que os fazia relegados. Diversas vozes lutam por espaço e visibilidade, grupos buscam o direito à diferença. Potencialidades mestiças, híbridas, tais como as cogitadas por Donald Schüler, expõem seus modos de pensar:

O Ocidente criou o homem dicotômico, fraturador obstinado. São obras do fraturador, as oposições. (...) Depois do homem dicotômico vem o homem híbrido. Aliás, o homem híbrido já vinha sendo anunciado pelo homem dicotômico desde o princípio. É que a linha divisória cria o desejo de transgressão. (...) O homem da *hybris* não respeita limites. (...) É insolente, transgressor, criminoso, trágico. (...) Ele não é só o autor da peste. Para o homem dicotômico, ele é a própria peste, inimigo da ordem, promotor do caos. Embora lamente a desgraça do homem híbrido, o homem

⁷⁶ - CHIAPPINI, Ligia. *Multiculturalismo e Identidade Nacional*. Comunicação apresentada no 1º Encontro Fronteiras Culturais. Porto Alegre, dez. 2000.

dicotômico julga o aniquilamento dele absolutamente necessário para a saúde do mundo.⁷⁷

O multiculturalismo controverte toda espécie de fronteira, a monoculturalidade e o conceito de nação nela implícito e, encarado como militância de grupos minoritários, envolve, por meio das chamadas ações afirmativas, toda uma série de reivindicações e conquistas econômicas, legais, políticas e sociais.

Novamente: no texto pós-moderno a escrita é um ato permanente de apagar e rasurar textos, e isso tem a ver com ruína, memória, fragmentação, rastros: o texto está sempre associado à questão do palimpsesto.

Pode ser dito que modernidade é certeza e regra e que pós-modernidade é suspeita e contradição. Os pós-modernos não objetivam o consenso, mas a produção e o reconhecimento de verdades plurais. O que o pós-modernismo rechaça são aquelas teorias fechadas, pensadas como grandes relatos e utilizadas como algo exemplar. A tradição não é totalmente descartada: hoje vemos mais complexificação e menos exclusão, pois o surgimento de uma nova determinante cultural não implica, necessariamente, a extinção das precedentes. Se o pós-modernismo é uma determinante cultural, entretanto, seus traços são esboçados a lápis, para facilitar a ação sempre presente da borracha, alerta Evandro Domingues⁷⁸. Citando Ihab Hassan, Domingues recorda que para aquele pensador, são grandes as dificuldades em fazer sentido numa época de “indeterminância”, ou seja, de indeterminação instalada em imanência.

Diversas áreas acadêmicas foram afetadas pelos postulados pós-modernos. Podem ser destacadas três: a História, a Antropologia e a Literatura. As propostas pós-modernas apresentam três questionamentos à história científico-social, aquela que viu nas novas proposições um atentado contra a instituição profissional e acadêmica da história. São eles,

⁷⁷ - SCHÜLLER, Donaldo. “Do Homem Dicotômico ao Homem Híbrido” In BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (orgs.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre, Sagra Luzzatto/ABECON, 1995, p. 11.

⁷⁸ - DOMINGUES, Evandro Luis Von Sydow. *A ventura pós-moderna*. Texto eletrônico disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_19.html Último acesso em 21/10/2011.

conforme juízo de Guillermo Padilla⁷⁹: (1) à capacidade de produzir conhecimentos “objetivos”, inequívocos, sobre o passado, baseada em uma epistemologia ou teoria da correspondência ou da equivalência exata entre enunciado e realidade; (2) à ideia rankeana⁸⁰ de que as ações humanas são reflexo das intenções dos atores, pelo que o historiador só tinha que deixá-las aparecer dentro de um relato coerente; (3) à suposição de uma temporalidade diacrônica e linear na qual é possível observar cadeias de causalidade entre os acontecimentos.

O que está sendo colocado em relevo pelas recentes proposições é que um mesmo texto, um mesmo documento, pode ser interpretado de incontáveis maneiras e não que a realidade seja somente texto; não são negadas as estruturas sociais e políticas, mas é requerido que estas têm que ser analisadas por meio de sua articulação linguística, que a realidade só pode ser alcançada por meio da linguagem.

O que via de regra se chama de realidade é um embate permanentemente em processo de desconstrução/construção e é representação de sujeitos que a enunciam. Além do mais, esses sujeitos enunciadorees vivem em um cotidiano não muito estável e se apóiam numa memória discursiva que sobrevive em uma relação dialética entre recordações e esquecimentos; permanências e rupturas são forças conflitantes que perpassam toda a sociedade.

O que o historiador aspira hoje é reconstituir, recriar essa realidade, a partir do texto, abandonando tentativas de reprodução do real, como advogava a historiografia ingenuamente realista.

O que é designado de realidade histórica é uma elaboração que emerge de um diálogo entre o historiador e o passado. Tal conversação, todavia, não ocorre no vazio, mas sim no interior de uma comunidade profissional de especialistas que comparte critérios de plausibilidade, por meio dos quais a validade dos argumentos utilizados é atestada.

⁷⁹ - PADILLA, Guillermo Zermeño. *Sobre la crítica “posmoderna”, a la historiografía*. Texto eletrônico disponível em http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia9/sec_38.html Último acesso em 21/10/2011.

⁸⁰ - Leopold Von Ranke (1795 – 1886) foi um famoso historiador alemão que pregava o “olhar isento” do pesquisador, ou seja, sua imparcialidade diante do fato histórico.

Perceber o texto histórico como ficção (no sentido de construído, não de inventado) não é empreendimento tranquilo, porque há alguns séculos os historiadores “rankeanos” procuram defender esse contraste, essa dicotomia que prevalecia no espaço discursivo. O modelo de história positivista, não custa recordar, se centrava no factual; o historiador, “neutro”, pesquisava pilhas de documentos garimpando verdades escondidas, visando extrair lições para o presente. A história era pensada como algo que coligia sábios ensinamentos de nossos antepassados. Os valores éticos, estéticos e morais eram vistos como naturais e dar prosseguimento a esses valores, à tradição, era a tarefa maior dos historiadores. O acaso e o desvio eram suprimidos da escrita histórica, visando garantir a imobilidade de uma natureza humana, a verdade do sujeito universal.

Enfatiza Marialva Barbosa que nem o mundo é só linguagem nem a linguagem é reflexo da realidade:

Na verdade, pressupor na análise a inter-relação entre texto e contexto é deixar de ver os textos, os documentos de uma época, como meros reflexos daquela época. Os textos não são documentos que revelam ou refletem um lugar, um tempo, uma cultura históricos coerentes e relativamente unificados. Ler textos dessa forma reduz sua complexidade e também obscurece a complexidade do próprio contexto. O contexto não é uma realidade pré-linguística, descrita pela linguagem com fidelidade (...) Assim, cabe ao historiador ler o contexto como “intertextualidade” e não partindo da noção causal de reflexão.⁸¹

O historiador Dominick LaCapra se aproxima, ao adotar como referência a filosofia de Nietzsche, Heidegger e Derrida, além da teoria literária de Bakhtin,

muito mais a uma noção *textualista* e *desconstrutivista* do discurso histórico. Para LaCapra, a interpretação histórica consiste em sublinhar as tendências conflitantes em textos e contextos que desafiem as tentativas historiográficas de representar a realidade histórica em termos de coerência e objetividade. Utilizando-se da noção bakhtiniana de *diálogo*, LaCapra procura ferramentas teóricas que permitam que o passado autônomo continue desafiando as tentativas do historiador de domesticá-lo na ordem discursiva. Quanto às categorias mediante as quais se descreve o mundo histórico, LaCapra destaca as contestações intrínsecas que se escondem nas incoerências dos documentos e nas complexidades dos fatos nem sempre redutíveis a uma explicação única. Na leitura crítica destes restos de incoerência, LaCapra enfatiza a importância da *interação conflitiva*, das vozes contestatórias ou daquilo que Bakhtin chamaria a *imaginação dialógica* na tensão entre texto e contexto que, idealmente, mantém o discurso explicativo *aberto*, criando, em vez de uma

⁸¹ - BARBOSA, Marialva. *História e Comunicação: a construção de um modelo de história dos sistemas de comunicação*. Texto eletrônico disponível em www.eca.usp.br/alaic/chile2000/14%20GT%202000Historia%20da%20Comuniica%C3%A7%C3%A3o/MarialvaBarbosa.doc Último acesso em 21/10/2011.

interpretação representativa, uma simulação textual da complexidade do objeto analisado. A ênfase de LaCapra na história enquanto conversação e diálogo com o passado em detrimento da história como reconstrução do passado, contesta no discurso histórico usos tradicionais de narrador onisciente, de ponto-de-vista unificado e da cronologia temporal ordenadora. Para LaCapra a narrativa representa apenas um código entre outros códigos possíveis cujo singular valor explicativo reside na tensão que possa criar entre o material descrito e ordenado intencionalmente pelo discurso e os caminhos tecidos para o leitor na procura de conhecimento histórico.⁸²

Ensina Edison Bariani que, para LaCapra, “a etimologia do termo ‘texto’ (em inglês *text*), do latim *texere*, (...) significa tecer (*to weave or compose*)”.⁸³ Daí se infere que “o contexto é tecido por textos, que por sua vez estão enredados a partir do contexto. A leitura e interpretação dos textos é também forma de estruturar contextos, bem como a elaboração dos contextos é também modo de construir a (re)significação dos textos”.⁸⁴

Para LaCapra a tarefa do historiador é produzir um texto cujo desenrolar exponha um diálogo no qual fique claro que o passado está controvertendo nossa tentativa de domesticá-lo. Para ele o pior que um historiador pode fazer é ler textos e contextos de maneira unidimensional.

Censurando qualquer busca de coerência plena, LaCapra prefere investir nas tendências conflitantes, confrontadoras de uma ordem existente na maioria dos livros de história. Por esse motivo, afirma Lloyd Kramer, LaCapra recorre a Bakhtin e à ênfase deste autor sobre a interação entre inclinações opostas na vida e na literatura.

A ênfase dada por Bakhtin ao dialogismo fez a atenção convergir para as dimensões mais ambivalentes ou indefiníveis dos textos (...) e ressaltou a importância do limite ou limiar onde aparentes opostos entram numa relação de intercâmbio e possivelmente coexistiam, em geral em relacionamentos carregados de tensão.⁸⁵

⁸² - BARIANI, Edison. “Dominick LaCapra: tecendo textos e contextos” *In Revista Espaço Acadêmico*, n. 61, jun. 2006. Texto eletrônico disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/061/61bariani.htm> Último acesso em 21/10/2011.

⁸³ - *Ibidem*.

⁸⁴ - *Ibidem*.

⁸⁵ - LaCAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History*, p.313 *Apud* KRAMER, Lloyd. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra” *In* HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 153.

Propõe LaCapra que o historiador dialógico recorra à perspectiva carnavalesca bakhtiniana para rebater dicotomias não flexíveis e fazê-las entrar em contato, reconhecendo-se mutuamente.

Ponto importante no pensamento de LaCapra é que, para ele, o historiador não deve procurar o passado, mas diversos passados possíveis. É nessa direção que propõe que a história se aproxime da filosofia e da teoria literária: para adquirir meios conceituais mais propícios para pensar além do paradigma documental.

Da perspectiva de Derrida, e também de LaCapra, os textos históricos sugerem cenas de uma batalha entre tendências opostas, mais precisamente como atos de dominação linguística na qual uma tendência é hierarquicamente privilegiada como fonte de unidade e força.

Acredita LaCapra que essa perspectiva tem significantes implicações para a prática da História intelectual. A leitura da história vista a partir da crítica literária poderia, de acordo com LaCapra, colocar a história numa posição de crítica cultural.⁸⁶

A realidade para os adeptos do *lingüistic turn* não mais deve ser pensada como uma referência objetiva, exterior ao discurso, pois que ela é constituída pela e dentro da linguagem. Os discursos falam por meio de seus enunciadores.

Esclarece Claudia Costa que o que historiadores, antropólogos e sociólogos vêm fazendo é apresentar textos culturais a partir de uma aglomeração de textos; a crença hermenêutica na questão da formação da subjetividade nas construções epistemológicas e nos procedimentos metodológicos está sendo colocada em xeque. Para Costa

o objeto de qualquer prática discursiva não é nada mais que a própria produção dessa prática e é específico a ela (...) Estabelece-se um certo pacto em que o próprio discurso cria o seu objeto, ao contrário do pensamento hermenêutico, que antes via o objeto como um já-dado para ser conhecido pelo sujeito.⁸⁷

⁸⁶ - SEABRA, Silvana. *História e Literatura: a teoria de Wolfgang Iser na escrita da História*. Texto eletrônico disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/cad42.doc> Último acesso em 21/10/2011.

⁸⁷ - COSTA, Claudia de Lima. “O ‘outro’ enquanto sujeito: a problematização pós-estruturalista” In ANTELO, Raúl (org.). *Identidade e Representação*. Florianópolis, UFSC, 1994, p. 257-63 Apud LOBO, Luiza. “Tradição e Ruptura na crítica no Brasil: da sobrevivência da arte e do literário” In *Literatura e Cultura*, ano 1, n.1, 2001. Texto eletrônico disponível em http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_litcult/revistalitcult_vol1.php?id=10 Último acesso em 21/10/2011.

O romance, para Bakhtin, traz ao cenário a heteroglossia. Para este pensador não existe mundo cultural ou linguagem integrados; todas as tentativas de tal procedimento são construções do poder monológico. Argumenta James Clifford que Bakhtin vê o romance polifônico não como “um *tour de force* de totalização cultural ou histórica (...) mas sim uma arena carnavalesca de diversidade (...) seu romancista ideal é um ventríloco.”⁸⁸

Também Anselmo Alós aponta que o romance polifônico bakhtiniano é marcado por “profusão de vozes e consciências (entendidas enquanto subjetividades diferenciadas e singulares, vinculadas ao seu contexto social) plenivalentes (isto é, plenas de valor, que mantém com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo) e equipolentes (ou seja, participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade)”.⁸⁹

Para James Clifford há um deslocamento da primazia do “texto” para a “escrita”. Comenta José Gonçalves com relação às ideias de Clifford que

é importante destacar que a metáfora mais importante no seu pensamento não é “texto” (como para a antropologia interpretativa), mas sim a “escrita” (...) Para Clifford, o “texto”, como o entendem os “antropólogos interpretativos”, traz em si um significado que deve ser resgatado pela interpretação. Há uma unidade a ser recuperada pelo intérprete. Já a metáfora da “escrita” traz como efeito a visão do texto como um campo de tensões, no qual não existe um significado único, coerente.⁹⁰

1.2 - Nacionalismos: fronteiras imaginárias

Sobre a questão dos nacionalismos, podemos lembrar que em 1983 foi publicado um livro que é considerado um divisor de águas nas discussões sobre o assunto. Trata-se de

⁸⁸ - CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica” *In A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002, p. 49-50.

⁸⁹ - ALÓS, Anselmo Peres. “Texto literário, texto cultural, intertextualidade” *In Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, ano 4, n. 6, mar. 2006.

⁹⁰ - GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). “Apresentação” *In CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002, p.13.

Imagined Communities, de Benedict Anderson⁹¹, onde é desenvolvida a ideia de que nações são comunidades imaginadas, unidas por sentimentos e características subjetivas (religião, língua, origem, etnia, cultura, folclore, hábitos, costumes, crenças, ideologia e diferenças diante de outras nações), que nos dá a sensação de pertencimento a um determinado grupo.

Decorrente dessa ideia de nação como comunidade imaginada, temos que também as fronteiras delimitadoras de estados-nações são imaginárias e elásticas, o que poderia explicar a presente ampliação de conflitos questionadores de fronteiras estabelecidas; contestando a noção de uma globalização pacífica, o que constatamos é o acirramento de nacionalismos, sentimento solidamente arraigado, pois os mitos, a memória e os valores simbólicos de identidade e origem não se adaptam de modo passivo.

O Estado, na tentativa de forjar uma identidade nacional, elabora políticas culturais com teor padronizado, tentando valorizar determinados referenciais simbólicos e, dessa maneira, imprimir em todos os habitantes aquilo que interessa ao projeto hegemônico. Assim se dá a invenção das tradições nacionais, na conceituação de Eric Hobsbawm ou a construção das comunidades imaginadas, nos termos de Benedict Anderson. Elaborando supostos sentidos estáveis, é fornecida unicidade a um povo. Por meio de uma fictícia essência são mascaradas divisões sociais e é minimizada a existência de conflitos.

Sobre o tema, explica Miriam Volpe:

As teorias de Benedict Anderson (...) a definem como comunidade política imaginada, que adquire forma nas letras. Segundo o crítico, a linguagem escrita teria permitido o acesso a verdades ontológicas, possibilitando, assim, à elite letrada, fazer interpretações e abstrações que transcendem o real e o cotidiano do sentido concreto e fixar essas ideias nos textos. A linguagem, através do discurso histórico e, principalmente, do literário, teria propiciado que se imagine, se consolide e se dissemine a nação enquanto forma de comunidade pois, através da linguagem, é possível o registro de uma história, de uma genealogia, de uma vida nacional, de laços sociais, políticos e culturais que lhe dão existência.

[Existe] Um paralelo entre o conceito de origem antropológica da nação como comunidade imaginada de Anderson e o de tradição inventada, de que nos fala o historiador britânico Eric Hobsbawm - que analisa o papel representado pelas tradições na origem e no desenvolvimento da nação - (...). Para Hobsbawm, a nação seria um fenômeno dual, pois embora seja construída de cima para baixo, pela elite governante, ela só pode ser compreendida se analisada de baixo para cima,

⁹¹ - ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo, Ática, 1989.

considerando as ideias, sentimentos e mudanças que se desenvolvem no povo, e que os intelectuais captam e transmitem em suas narrativas.⁹²

O questionamento da ideia de nação como algo homogêneo e totalizante foi uma força motriz importantíssima para que a literatura se abrisse para a dialogia, para a intertextualidade e para a polifonia.

Terezinha Pereira recorda que para Homi Bhabha a ideia de nação nasce, bem mais do que respaldada por qualquer realidade racial, linguística ou territorial, do desejo de se constituir uma nação. Esse desejo é o que determina o pacto nacional, fixa as fronteiras, unifica a memória histórica, estabelece os pares dentro/fora, familiar/estranho, Mesmo/Outro. Porém, adverte Pereira, cada vez mais o Outro já não é delimitado pelas demarcações geográficas, mas sim por processos subjetivos interiorizados, que acarretam o deslocamento persistente das fronteiras, subdividindo os espaços internos:

O que se vê hoje é que a grande ficção que subjaz ao projeto de nação tem apresentado fissuras. Estas fissuras representam o transbordamento daquilo que ficava reprimido e que não foi esquecido, apesar do esforço do plebiscito diário.⁹³

A ideia de nacionalidade, desse modo, é um projeto de elites que pasteuriza diferenças culturais e mascara contradições sociais estabelecidas historicamente em um dado território.

O conceito de nação, que originou as literaturas nacionais, é encarada agora como comunidade imaginada, “com o mesmo peso de outras calcadas em referenciais distintos, como língua, etnia ou religião”.⁹⁴ Outros referenciais também são vistos como elaborações frágeis.

⁹² - VOLPE, Miriam. *O papel mediador do intelectual latino-americano na formação de nossas nações, identidades e tradições culturais*. Texto eletrônico disponível em http://www.ceud.ufms.br/litcomp/forum/forumII_16.htm Último acesso em 21/10/2011.

⁹³ - PEREIRA, Terezinha Scher. “Relatos entrelaçados sobre novos espaços e fronteiras” In LOBO, Luiza (org.). *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais*, v.2, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p.77-78.

⁹⁴ - COUTINHO, Eduardo. “Fronteiras Imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias”. *Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIC*. Florianópolis, ABRALIC, 1998, CD-ROM.

Pode ser lembrado que é no denominado Primeiro Mundo, a partir de 1960, que novos atores irrompem em cena. Grupos representando minorias culturais se mobilizam em movimentos sociais que questionam a validade das identidades universalizantes e a legitimidade das “grandes narrativas” teóricas. É nessa época que irrompem as políticas identitárias.

As identidades são expressões culturais em permanente construção. Podem ser compreendidas como relacionais e, como dependem do outro para que existam, são elaboradas a partir da diferença. São edificadas a partir de valores e de códigos sociais compartilhados de maneira coletivizada e suas significações e condutas devem ser compreendidas em suas dimensões espaço-temporais. São estabelecidas por marcações simbólicas que envolvem sistemas classificatórios: quando se fala em identidades, se fala em posicionamentos.⁹⁵

No livro *A Identidade cultural na Pós-Modernidade*⁹⁶, Stuart Hall busca avaliar se estaria ocorrendo uma crise com a identidade cultural, em que consistiria tal crise e qual seria a direção da mesma na pós-modernidade. Para efetivar tal intento, analisa o processo de fragmentação do indivíduo moderno enfatizando o surgimento de novas identidades, sujeitas agora ao plano da história, da política, da representação e da diferença. A inquietação de Hall também se volta para o modo como haveria se alterado a percepção de como seria concebida a identidade cultural. Todos esses aspectos constituem-se como fases de um procedimento analítico que busca descrever o processo de deslocamento das estruturas tradicionais ocorrido nas sociedades modernas e pós-modernas, assim como o descentramento dos quadros de referências que ligavam o indivíduo ao seu mundo social e cultural. Tais mudanças teriam sido ocasionadas, na contemporaneidade, principalmente, pelo processo de globalização.

A globalização alteraria as noções de tempo e de espaço, desalojaria o sistema social e as estruturas fixas e possibilitaria o surgimento de uma pluralização dos centros de exercício do poder. Quanto ao descentramento dos sistemas de referências, Hall considera seus efeitos nas identidades modernas, enfatizando as identidades nacionais, observando o

⁹⁵ - WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2000.

⁹⁶ - HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

que gerou, quais as formas e quais as consequências da crise dos paradigmas do final do século XX.

Devemos ter em mente duas tendências contraditórias presentes no interior da globalização. Geralmente se concorda que, desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações. As consequências da globalização sobre as identidades culturais são três:

- 1) - As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural do e do pós-moderno global.
- 2) - As identidades locais ou particulares estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- 3) – Há o aparecimento de novas identidades, híbridas.

Para Hall, as concepções de identidade se dividem em (a) sujeito do Iluminismo, (b) sujeito sociológico e (c) sujeito pós-moderno. Hall apresenta a tese dos cinco descentramentos do sujeito moderno: a rejeição do mito do *homo economicus*; a lógica oriunda também do inconsciente; a autoria sem individualidade; o “poder disciplinar” foucaultiano, e, por fim, a abertura promovida pelo feminismo.

Também contrapondo-se a qualquer noção de identidade como algo fechado, Júlio Diniz cita Hans Ulrich Gumbrecht, para quem o uso desse conceito é motivado por sentimento de nostalgia ou ressentimento, e propõe a substituição da ideia de identidade (fechada, imóvel, cristalizada) por identidades flutuantes, identificações múltiplas ou identificações nômades (abertas e em processo). Argumenta Diniz que a noção de identificação reafirma a crise contemporânea das ideias de centro/periferia, fronteira, origem; fronteira deixa de ser obstáculo para se configurar como lugar de apropriação.

Não se trata do conceito matriz e fundacional de origem, gênese, grau zero. Parece-me muito mais o entre-lugar, tomando por empréstimo a Silviano Santiago esse produtivo conceito de leitura da cultura latino-americana, onde a tensão entre as partes distintas e forças contrastantes possa ser suplementada pela interpenetração de

significantes, e não pela dicotomia de significados, pela rasura transgressora, e não pelo remendo conformado⁹⁷.

Para Diniz, o sujeito contemporâneo, destituído de qualquer lógica identitária coerente e estável, procura na cultura da emoção e do sentimento, em uma política do doméstico, aquilo que restou da implosão da política macrofísica.

Na contemporaneidade o sujeito multifacetado assume identificações plurais e flutuantes, caminha por bordas e por caminhos irregulares que o conduzem a atopias⁹⁸.

Como desejar ser de algum lugar se os pés se põem a deixar marcas no terreno baldio ao lado. Baldio ou pressupostamente ocupável, tolerantemente compartilhado. Não o dentro nem o fora - mas o meio; nem o interno nem o externo, mas o entre-lugar; nem a nostalgia nem o ressentimento, mas a fecundidade do vizinho, como queria Nietzsche.⁹⁹

A questão da identidade merece uma longa reflexão também por parte de Michel Maffesoli, que argumenta, aproximando-se de Hall, que pode haver uma saturação nessa lógica clássica da identidade.

O que Maffesoli propõe no lugar é uma lógica da identificação, sustentada pela tese da existência de um processo, um deslize da identidade rumo à identificação, sem que aquela desapareça para ceder lugar, totalmente, a esta. A possível substituição, porém, não é o ponto do argumento maffesoliano, e sim o de que estamos vivendo outra disposição (tanto em termos de vontade quanto de arranjo), e que isso pode ser uma das marcas da pós-modernidade. “O eu é apenas uma ilusão ou, antes, uma busca um pouco iniciática; não é nunca dado, definitivamente, mas conta-se progressivamente, sem que haja, para ser exato, unidade de suas diversas expressões”¹⁰⁰. O sujeito, para ele, cede lugar à pessoa.

⁹⁷- DINIZ, Julio Cesar Valladolid. *A voz - entre a Palavra e o som*. Texto eletrônico disponível em <http://www.uc.pt/ciberkiosk/ensaios/juliodiniz.html> Último acesso em 21/10/2011.

⁹⁸ - Atópico vem do grego “atopos”, que significa - numa primeira instância - aquilo ou aquele que não tem um lugar fixo, o que resiste à classificação. Ver MACIEL, Maria Esther. *A palavra ousada de Altino Caixeta de Castro*. Texto eletrônico disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag33caixeta.htm> Último acesso em 21/10/2011.

⁹⁹ - *Ibidem*.

¹⁰⁰ - MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro, Vozes, 1996, p. 303.

Uma pessoa que, conforme a raiz etimológica da palavra, veste máscaras ou apresenta diversas facetas que, apesar de distintas, são incorporadas por uma mesma individualidade.

Para Maffesoli, a pós-modernidade só pode ser compreendida se levarmos em conta aspectos pré-individuais, através do que ele chama de “investigação de sentido”. E o que ele percebe é que a lógica do pensamento ocidental repousa na unidade, na separação e no longínquo. Unidade porque a polissemia do real estaria sendo reduzida a um único valor; longínquo porque a verdadeira vida estaria em outro lugar, e, finalmente, separação porque o ser humano estaria sendo desmembrado da natureza, isto é, nós seríamos uma coisa e a natureza, outra. Esta tríade estaria, segundo Maffesoli, na base do racionalismo europeu e, daí, passa a se capilarizar no corpo da sociedade. Teríamos, então, a partir desses três exemplos, um modo oficial de pensamento no Ocidente. Com isso, também, estaríamos reduzindo nossa capacidade de ver as coisas de maneira polissêmica, multilógica e complexa, sem dar espaço para as contradições próprias do ser humano.

Para dar o que Maffesoli chama de “dimensão aberta” à tese da sociologia compreensiva, recusa-se a usar o *conceito*, algo muito próximo de outra palavra que, para ele, também deveria ser superada, a *crítica*: “Há uma inflação de conceitos. Em todos os domínios, parece ser um termo-chave, apesar de não dizer mais nada. Por quê? Porque conceito significa tudo aquilo que é fechado, e, portanto, é próprio dele isolar o objeto como um produto finito e acabado”. Propõe, ao invés de conceito, noção: o conceito buscaria a verdade, mas a noção buscaria a semelhança. Acredita que é preciso encontrar noções menos verdadeiras possíveis¹⁰¹.

Categoriza a pós-modernidade como a simbiose do arcaico com o desenvolvimento tecnológico, envolta pelo estilo barroco. Maffesoli fala da barroquização da existência na pós-modernidade ao dizer que estamos novamente envolvidos no relativismo ideológico e na diversificação dos modos de vida. Segundo ele, o barroco pressupõe uma maneira diferente de contar o tempo que não a linear, e que essa nova temporalidade pode ser considerada um paradoxo para as sociedades da modernidade, fundadas na previsibilidade. Conforme o sociólogo o tempo parece confundir-se, provocando um curto-circuito do tempo linear. Argumenta Maffesoli que “para retomarmos a oposição modernidade-

¹⁰¹ - BARROS, Eduardo Portanova. “Maffesoli e a ‘investigação do sentido’ – das identidades às identificações” *In Ciências Sociais Unisinos* v. 44, n. 3, set/dez 2008, p. 181-185.

pós-modernidade, podemos dizer que, no âmbito daquela, a história se desenrola, ao passo que, para esta, o acontecimento advém”¹⁰².

Denílson Lopes manifesta-se a respeito das possíveis diferenças entre o Barroco seiscentista e o Neo-Barroco, com as seguintes hipóteses:

O Neo-Barroco, a contrapelo do ideário burguês e iluminista da Modernidade, radicaliza o Barroco por romper seu logocentrismo periclitante, imagem de um universo móvel e descentrado, mas ainda harmônico, em que simultaneamente o artifício assegura e corrói o *status quo*, instabilizando toda a verdade. Se para os barrocos o mundo é um teatro, para os neo-barrocos o mundo é mais uma ópera de vozes esmagadas, solidões monumentais, homens caídos em espaços claustrais, de onde se escapa pela fuga, desenraizamento, morte ou loucura, sem nenhuma possibilidade de reconciliação com Deus, diferentemente da alegorização barroca. (...) o Neo-Barroco torna-se, por seu caráter lúdico e plural, até uma estética da transgressão e o Barroco seria melhor compreendido como arte da contraconquista, de contracatequese¹⁰³.

*A Idade Neobarroca*¹⁰⁴ é o título de um livro de Omar Calabrese no qual o autor tenta explicar a cultura contemporânea, analisando desde teorias científicas a filmes recentes, mapeando as seguintes características: geração de formas em produtos culturais, artísticos e científicos que tendem à repetição, à instabilidade, à fragmentação e à perda da globalidade e do sentido histórico dos materiais do passado; tentativas de ordenação através do caótico, do labiríntico, da complexidade, da imprecisão, da indefinição e do prazer estético que tais ordenações ocasionam; a negação, perversão ou não enquadramento das categorias de juízos de valor; e instabilidade formal ou não prescritividade dos padrões culturais.

Maffesoli comenta que, para além de uma concepção progressista, destacam-se três arcaísmos na pós-modernidade: o retorno de Dionísio (dimensão hedonista da existência), a ideia de tribo (modo de estar-junto a partir do gosto compartilhado) e a de nomadismo (sedentarização da existência, retorno da animalidade, do bárbaro e do selvagem).

¹⁰² - MAFFESOLI, Michel. *O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Lisboa, Piaget, 2001, p. 26.

¹⁰³ - LOPES, Denílson. *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro, 7Letras, 1999. Correspondência eletrônica com o autor.

¹⁰⁴ - CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987.

Para ele, a pessoa é, estruturalmente, plural, não mais uma identidade, mas antes, pertencente ao universo das identificações múltiplas. No individualismo, o que está em jogo é o futuro. Na pessoa, o que está em jogo é o instante eterno. A consequência da pluralização é a multiplicação das grandes emoções compartilhadas. Para Maffesoli, não se trata mais de pensarmos apenas no indivíduo racional, mas em termos de pessoas emocionais.

A segunda virada, para Maffesoli, também é a saturação do estado-nação e a emergência de uma entidade global. É preciso pensar, paradoxalmente, no império e na tribo. O império, diz ele, é como uma espécie de conjunto vazio, trata-se de uma entidade vaga e vasta, sendo que, dentro dela, aparecem pequenas tribos variáveis. É isso a geopolítica em gestação na atualidade. Prevalência localista. Exemplifica com a Mcdonaldização do mundo; porém, McDonald's e feijoada.

A terceira saturação é de cunho epistemológico. Para Maffesoli, há um retorno do sensível, do corpo e da intensidade, de forma difusa. Algo mais vivido do que pensado. É uma ideia de criatividade da existência. Noção de criação da vida como obra de arte e da estetização da vida social. Estética como compartilhamento de emoções.

Para sustentar seus pressupostos, Maffesoli foi buscar na sociologia compreensiva de Weber e na filosofia niilista de Nietzsche as noções que melhor se enquadram nos seus questionamentos sociológicos. Maffesoli não julga, o que é uma postura tipicamente pós-moderna. A crítica, como diz ele, é característica da modernidade, e, portanto, para ser coerente em relação ao tempo de que fala, não haveria espaço, nele, para qualquer tipo de julgamento.

Maffesoli fala da barroquização da existência na pós-modernidade ao dizer que estamos novamente envoltos no relativismo ideológico e na diversificação dos modos de vida¹⁰⁵. Segundo ele, o barroco pressupõe uma maneira diferente de contar o tempo que não a linear. Essa nova temporalidade pode ser considerada um paradoxo para as sociedades da modernidade, fundadas na previsibilidade.

¹⁰⁵ - ROCHA, Patrícia Teixeira Diniz. Carnaval: Ecos da Híbridação: Identidade cultural brasileira nos filmes Orfeu Negro(1959) e Orfeu (1998). Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero3/patricia.html>

Último acesso em 21/10/2011.

Não estando mais seguro de si próprio, não tendo um objetivo fixado a longo prazo, o tempo parece confundir-se. Não há mais horizonte bem desenhado e visível de longe. Em compensação, o presente vai focalizar no próximo, no terreno, na imagem, na natureza, coisas que são específicas da estética barroca¹⁰⁶

Como características do barroco, Maffesoli cita o instinto, o afeto, a irracionalidade e a liberação estética. O primado das aparências, do visual, é outra característica do barroco. Além da dualidade com o clássico, segundo o sociólogo, o barroco também dá conta da oposição entre apolíneo e dionisíaco, conforme a concepção de Nietzsche. A efervescência vital do barroco, que tem voltado com força às nossas sociedades, ultrapassaria a calma e a racionalidade da modernidade, trazendo para o foco da ação categorias ligadas à desordem.

A aparência, para esse sociólogo, produz, inclusive, um acréscimo de sentido. Segundo ele, é fundamental considerar a teatralidade cotidiana não “uma simples frivolidade sem importância, mas um vetor de conhecimento, uma alavanca metodológica de importância para a compreensão da estrutura orgânica”.¹⁰⁷

Voltando à história acadêmica pós-moderna, também Michel Foucault exerceu papel relevante na reconfiguração das atribuições do historiador, quando propõe a mudança de foco do acontecimento para o discurso, recusando a existência de algum objeto natural, negando a busca por supostas verdades absolutas. Para Rachel Lima, depois de Foucault, o ofício de historiar é “correlacionar e interpretar a diversidade de objetivações construídas ao longo do tempo”. Para reforçar seu raciocínio, cita Paul Veyne: “a história se torna história do que os homens chamaram as verdades e de suas lutas em torno dessas verdades”.¹⁰⁸

A importância de Foucault é reforçada por Ivan Teixeira. Para ele, Foucault não vê a história como uma análise dos acontecimentos na sua relação de causa e efeito, mas como um grande discurso produzido pelo somatório dos acontecimentos físicos e espirituais de

¹⁰⁶ - MAFFESOLI, Michel. *Op. cit.*, 1996, p. 201.

¹⁰⁷ - *Idem*, p. 129.

¹⁰⁸ - VEYNE, Paul. “Foucault revoluciona a história” In _____. *Como se escreve a história*. Brasília, UNB, 1998, p. 172 *Apud* LIMA, Rachel. “Mais um lance de dados” In *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 2, 1998, p.11-20. Texto eletrônico disponível em <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/artigorachel1.doc> Último acesso em 21/10/2011.

dada época; sua noção de *episteme* pode ser compreendida como o modo pelo qual os vários discursos (arte, ética, política, etc.) que totalizam a vida social e cultural foram articulados. Importante frisar que Foucault explica os valores em termos estritamente sociais, afastando-se de qualquer recurso à metafísica. Por isso, argumenta Teixeira,

cada época cria o padrão que estabelece a noção de certo ou errado, de belo ou feio, de falso ou verdadeiro, etc. Os valores essenciais dos povos são sempre circunstanciais e sujeitos ao jogo transitório das formulações históricas, das quais depende a escolha das instituições e das pessoas que elaboram e preservam o código que regula a relação entre os indivíduos e destes com os padrões e os valores vigentes¹⁰⁹

Decorre daí que a noção de beleza é sancionada por convenções históricas; as obras artísticas não dependem do sobrenatural nem são fruto de puro talento individual.

Também a antropologia acadêmica reflexiva ou pós-moderna tem colocado interessantes questões.

Como consequência do desmantelamento do sistema colonial a representação das culturas se tornou problemática e o próprio conceito de cultura teve de ser repensado: ao invés de uma totalidade, “algo relacional, uma inscrição de processos comunicativos que existem, historicamente, entre sujeitos em relação de poder”.¹¹⁰

Discorrendo sobre a autoridade etnográfica, afirma José Gonçalves que

a “autoridade” em questão não é apenas uma espécie de justificação para uma posição de superioridade do etnógrafo, mas na verdade é peça fundamental na própria constituição do texto e, simultaneamente, na articulação da experiência representada. Em outras palavras, é o próprio conhecimento etnográfico (e simultaneamente o “sujeito” e o “objeto” desse conhecimento) que é constituído por distintas estratégias de autoridade.¹¹¹

São algumas características marcantes da antropologia pós-moderna o dialogismo e a polifonia, a negociação e a dispersão da autoridade do pesquisador e o experimentalismo.

¹⁰⁹ - TEIXEIRA, Ivan. “New Historicism” *In Cult* - Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, Lemos Editorial, n. 17, dez. 1998, p.33.

¹¹⁰ - CLIFFORD, James Apud CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia” *In Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, jul.1988, p.133-157.

¹¹¹ - GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Apresentação” *In CLIFFORD, Op.cit.*, p 13.

A busca de leis gerais por meio de recursos autoritários da antropologia tradicional é desconstruída. Eis o que está sendo criticado: a estruturação dos textos como etnografia total; o fato de a presença do pesquisador no texto aparecer como não intrusiva; informantes individuais são excluídos e se faz referência a um imaginário sujeito coletivo homogêneo; o processo do trabalho de campo não é mencionado; o material etnográfico é apresentado como sendo ponto de vista dos nativos e não do antropólogo. A etnografia experimental, por sua vez, rompe com qualquer pretensão de descrição objetiva: o antropólogo renuncia a falar pelo outro, que passa a ter direito a palavra e voz; dúvidas do etnógrafo no decorrer do trabalho de campo são explicitadas, expondo como é problemático o encontro com o outro; dialogismo como método, devido ao caráter intersubjetivo, negociado, do trabalho de campo; polifonia ou entrecruzamento das falas dos informantes; heteroglossia referenciando vozes diferenciadas.

O antropólogo não se encontra mais numa posição privilegiada em relação à produção de conhecimentos sobre o outro. Ele não é mais aquele que re-elabora uma experiência para explicitar a realidade de uma cultura com uma abrangência e uma coerência impossível para aqueles que a vivem no cotidiano. O antropólogo não é mais um sujeito cognoscente privilegiado. Perdendo o status de sujeito cognoscente privilegiado, o antropólogo é igualado ao nativo e tem que falar sobre o que os iguais: suas experiências cotidianas.¹¹²

Na pós-modernidade o encontro etnográfico se transforma, nas palavras de Kevi Dwyer, em confronto etnográfico¹¹³.

A publicação de dois livros foi primordial para os questionamentos fundamentados em torno da questão das condições de produção do texto etnográfico. Esses livros, basilares da discussão sistemática sobre o trabalho antropológico foram *Writing Culture: the poetic and politics of ethnography*, de James Clifford e George Marcus, compilação de textos discutidos em seminário realizado na *School of American Research*, na Califórnia, em abril

¹¹² - CALDEIRA, *Op.cit.*, p.142.

¹¹³ - Ver a esse respeito ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. "A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica" *In Revista de Antropologia*, v. 41, n.2, São Paulo, 1998. Texto eletrônico disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011998000200004&script=sci_arttext Último acesso em 21/10 /2011 e PEIRANO, Mariza. *Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas*. Brasília, UNB, 1992.

de 1984 e *Anthropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences*, de George Marcus e Michael Fischer, ambos editados nos Estados Unidos em 1986. Argumenta Valter Sinder que

a partir da publicação destes dois livros, a questão da falta de credibilidade em relação às meta-narrativas que anteriormente legitimavam as regras da ciência (chamada por Marcus e Fischer como “crise da representação”), assim como a reflexão sobre a etnografia enquanto produção textual (*Writing Culture*), tornaram-se objeto de reflexão privilegiada por vários pesquisadores.¹¹⁴

Essa percepção da etnografia como produção textual já havia sido delineada por Clifford Geertz que, em seu livro *A Interpretação das Culturas*, editado em 1973, conjecturava ser o homem um animal atado à teia de significados por ele mesmo tecida. A cultura na sua visão seria essa teia ou ainda um conjunto textual por meio do qual “todos os componentes são produzidos, percebidos e interpretados pelos próprios atores”¹¹⁵.

Assim, não se pode ter a ilusão de, numa análise cultural, atingir uma totalização qualquer, a não ser de maneira arbitrária. É reforçada a posição da historicidade humana, impossibilitando a busca de universais: reafirma-se que a história não é teleológica, que não existe nenhum inconsciente coletivo, nenhuma natureza humana. Fica impossibilitado do mesmo modo qualquer juízo de valor, inclusive estético, que se pretenda absolutamente generalizado.

Para Geertz os textos produzidos pelo antropólogo são interpretações, elaboradas por meio de um esforço intelectual advindo de uma tentativa de se fazer uma descrição densa de dada cultura. Também as etnografias seriam ficções, não no sentido de falsas, inventadas, mas de algo modelado.

O antropólogo, tal como o historiador e o romancista, ordena meticulosamente dispersões e isolamentos e produz um enredo que se pretende coerente. Coerência essa raras vezes percebidas no cotidiano.

A importância da antropologia interpretativa foi a de ressaltar a poética existente em qualquer representação.

¹¹⁴ - SINDER, Valter. “Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura” In OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro, PUC-Rio. São Paulo, Loyola, 2003, p. 30.

¹¹⁵ - GEERTZ, Clifford *Apud* Sinder, *Op. cit.*, p.31.

Já a produção etnográfica mais recente tem como eixo os processos culturais e tecnológicos contemporâneos de ponta, associados à biotecnologia, à globalização, aos fluxos territoriais, à cidadania¹¹⁶.

Volta-se George Marcus mais recentemente para estudos que misturam a antropologia com as artes cênicas e cinematográficas, por exemplo. Identifica Marcus na escrita etnográfica experimental, conforme Rose Hikiji, a influência dessas últimas, principalmente por meio do uso pelos antropólogos de

aspectos cinematográficos da simultaneidade, multiperspectivismo e descontinuidade narrativa [que] estariam sendo praticados nestas etnografias contemporâneas, em nome da polifonia, fragmentação e reflexividade. O efeito cinematográfico de simultaneidade – a descrição de dois pontos separados no espaço em um único instante de tempo – aplicado ao texto etnográfico permitiria a problematização espacial, a representação da desterritorialização da cultura, de sua produção em vários locais diferentes ao mesmo tempo. O multiperspectivismo – a descrição de um único evento de pontos de vista radicalmente diferentes (...) – apareceria nas etnografias como sinônimo de polifonia. Enfim, a descontinuidade narrativa – inspirada no conceito de montagem cinematográfica – provocaria o rompimento da linearidade¹¹⁷.

Em alguns casos há radicalização absoluta. Menciona Felipe Teixeira que existe outra “forma de tratar a questão da mediação narrativa, que não passa pelo percurso da narrativização, tampouco pelo dialogismo. Trata-se da recusa da narrativa: a exposição do texto em suas fraturas, como puro percurso do pensar”¹¹⁸.

Entretanto, a proposta da antropologia pós-moderna não se assenta somente em experimentalismos. A partir dela há uma maior negociação entre os saberes, o que possibilita questionamentos inéditos.

Afirma Maria Claudia Coelho

¹¹⁶ - Cf. por exemplo RABINOW, Paul. “Artificialidade e iluminismo: da sociobiologia à biosociabilidade” In _____. *Antropologia da Razão*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p. 135-158.

¹¹⁷ - HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: mímeses e reflexidade em alguns filmes recentes*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 1999. Texto eletrônico disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21012002-154835/> Último acesso em 21/10/2011.

¹¹⁸ - TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Narrativa e Fronteira Cultural” In *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.2, n.2, abr.-jun. de 2005. Texto eletrônico disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Felipe%20Charbel%20Teixeira.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

Em 1967, o meio antropológico foi sacudido pela publicação dos diários de Malinowski durante seu trabalho de campo nas Ilhas Trobriand. O diário esteve, desde então, no cerne de duas problematizações fundamentais propostas pela antropologia pós-moderna: o lugar da subjetividade do etnógrafo na pesquisa de campo e a concepção da etnografia como um gênero literário¹¹⁹.

Para Clifford Geertz o antropólogo transita em dois mundos: o campo e a academia, a pesquisa e a escrita, “o estar lá – estar aqui”. Geertz pensa a etnografia como um gênero pleno de artifícios retóricos e está ciente do desconforto pelo qual passa a cena antropológica atual, oriundo da combinação de dois abalos: o intelectual, devido à desconfiança da possibilidade de representação do outro e o moral, provocado pelo passado colonial da disciplina.

Relembrando: a partir do começo dos anos 1980 aconteceu na área acadêmica da antropologia séria crise, nomeada como crise de representação do outro. Após esse momento, falar sobre o outro de forma despreocupada não foi mais aceito, e a crise da ideologia da transparência da representação se problematizou intensamente.

Questões essenciais passaram a ser colocadas: quem fala e quem é representado? quem pode ou não representar o outro? como essas representações são construídas? quais os efeitos dessas representações?

Para André Brandão¹²⁰ o que tem sido enfaticamente problematizado no campo disciplinar da antropologia é o problema da “autoridade etnográfica”, a questão das inscrições de poder nos textos culturais. Pode-se definir esta autoridade como um movimento de dupla direção: em um primeiro momento se refere às estratégias desenvolvidas no campo da retórica, por meio das quais o antropólogo se constitui enquanto autor no texto e, ao mesmo tempo, aos modos como a esse texto é outorgado, do ponto de vista do conhecimento científico, uma validade e legitimidade acerca de um contexto sócio-cultural específico.

A importância de se discutir o problema da “autoridade etnográfica” no trabalho de campo é que esta autoridade é o elemento geral que dá corpo ao discurso antropológico e condiciona a forma final deste.

¹¹⁹ - COELHO, Maria Claudia. “A literatura etnográfica” *In Jornal do Brasil, Idéias & Livros*, 09/08/2003.

¹²⁰ - BRANDÃO, André Augusto. “Etnografia e Produção do Conhecimento: uma discussão introdutória em três autores” *In Revista UniVap*, v.11, n. 20, São José dos Campos, SP, Universidade do Vale do Paraíba, 2004, p. 25 – 34.

Fazendo breve histórico, pode-se afirmar que foi Bronislaw Malinowski, com seu clássico *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, quem fundou um modelo de autoridade antropológica que foi prevalecente na primeira metade do século passado.

Este modelo se pautava no trabalho de campo intensivo realizado por indivíduos academicamente treinados, diferentemente tanto do modelo museológico anterior, obstinado com a coleta e catalogação de artefatos culturais de diversas procedências, dispostos em uma perspectiva evolutiva, quanto dos relatos de missionários, viajantes e demais amadores.

Malinowski agrupou teoria e pesquisa e o resultado dessa junção foi a análise cultural por meio da forma de descrição não aleatória, mas metodologicamente orientada, a etnografia. Como elemento novo, temos a agora fundamental pesquisa de campo, realizada por pesquisadores treinados academicamente para isso.

Aponta Eugênio Lacerda¹²¹ que a novidade de Malinowski e dos antropólogos que o seguiram foi a de criar um novo contexto para descrever os outros. Nele, o outro e sua cultura eram distanciados e definitivamente apresentados como diferentes. Mas não mais em uma perspectiva de evolução, e sim de diferença. As etnografias passaram a carregar consigo uma consciência sobre a diversidade do mundo, revelando a ideia de um outro radicalmente diverso de nós. Como consequências centrais da criação desse novo contexto, ocorreu a denúncia do etnocentrismo e uma maior percepção do relativismo cultural.

Porém, para James Clifford “a observação participante, se compreendida em seu sentido literal – ou seja, o antropólogo utilizando uma forma de empatia para apreender o sentido de procedimentos localizados e específicos e, logo após, realocando tais sentidos em quadros mais amplos – consiste em uma fórmula paradoxal e enganosa”¹²².

Em 1973 Clifford Geertz colocou e respondeu uma pergunta aparentemente simples: O que faz um etnógrafo? Escreve. Geertz propõe em seu livro *A Interpretação das Culturas*, o projeto de tomar a cultura como textos passíveis de interpretação. A textualização, para Geertz, é o momento no qual tradições, rituais ou simples eventos

¹²¹ - LACERDA, Eugênio Pascele. *Trabalho de campo e relativismo: a alteridade como crítica da antropologia*. Texto eletrônico disponível em http://www.antropologia.com.br/arti/arti_ant.html. Último acesso em 21/10/2011.

¹²² - CLIFFORD, *Op.cit.*, p.33.

cotidianos são marcados como um conjunto que carrega uma potencialidade ao nível do significado.

Esta nova forma de autoridade etnográfica, da qual Geertz é o expoente, está ancorada na “afirmação de que se estão representando mundos diferentes e significativos. A etnografia é a interpretação das culturas”.¹²³

Para Clifford, “a antropologia interpretativa, ao ver as culturas como conjuntos de textos, frouxa e, por vezes contraditoriamente unidos, e ao ressaltar a inventiva poética em funcionamento em toda a representação coletiva, contribuiu significativamente para o estranhamento da autoridade etnográfica”.¹²⁴

Neste projeto de autoridade interpretativa, a elaboração da etnografia se faz fora do campo; ela se faz em um espaço onde os dados coletados são traduzidos num texto que se transforma em narrativa que, por sua vez, se encontra separada das situações discursivas típicas do trabalho de campo. O caráter alegórico da escrita etnográfica estaria no conteúdo, o que se diz sobre as culturas, e na forma, o modo da textualização. A representação cultural, por sua vez, é afirmada como necessariamente narrativa.

A partir de Geertz, a pesquisa de campo, longe de ser uma fórmula, passa a ser encarada como um fenômeno histórico, inserto em um contexto biográfico, político e teórico, o que implica diferenças de abordagem dependentes do momento histórico. A cultura passa a ser vista não mais como um todo coerente e integrado, mas como texto e a tarefa da antropologia o exercício de sua interpretação e crítica. Para ele, todos nós somos observadores situados e devemos buscar entender quem as pessoas de determinada formação cultural acham que são, o que elas fazem e por que razão elas crêem que fazem o que fazem. Uma das metáforas preferidas para definir o que faz a antropologia interpretativa é a da leitura das sociedades como textos ou como análogas a textos. A interpretação se dá em todos os momentos do estudo, da leitura do texto cheio de significados que é a sociedade à escritura do texto/ensaio do antropólogo, interpretado por sua vez por aqueles que não passaram pelas experiências do autor do texto escrito.

¹²³ - *Idem*, p. 40.

¹²⁴ - *Idem*, p. 43.

No decorrer da década de 60, houve um momento de crise, quando se pensou que a pesquisa de campo desapareceria em função do processo de descolonização que transformava os nativos em cidadãos de nações independentes.¹²⁵

Foi quando Lévi-Strauss destacou com otimismo que à disciplina interessavam principalmente as diferenças, que jamais seriam eliminadas. Com o advento da antropologia interpretativa, a pesquisa de campo tradicional e o modelo textual dela derivado começam a ser questionados de forma maciça.

É exatamente aqui que os antropólogos pós-modernos, de orientação hermenêutica, começam seu questionamento.

É importante reconhecer que o movimento foi desencadeado por antropólogos norte-americanos, de tendência teórica bem definida. Em nosso país poucos antropólogos dialogam favoravelmente com as questões por eles levantadas.¹²⁶

Para os pós-modernos, os modelos desenvolvidos no âmbito do que foi denominado “encontro colonial”, implicava uma ideologia de transparência e factualidade na representação do outro. Nesse gênero, chamado de “realismo etnográfico”, o nativo, sempre passivo, era submetido a uma autoridade soberana, produtora de um texto etnográfico e de uma voz autoral de caráter monológico, que não questionava o caráter da relação de poder entre observador e observados.

Se os etnógrafos clássicos acreditavam ser possível ir além da diversidade das experiências de campo, de modo a reconstruir a totalidade, os pós-modernos contudo, rejeitam a possibilidade de reconstruir uma totalidade que dê sentido a todas as posições diversas. O que o antropólogo pode fazer é inscrever processos de comunicação em que ele é apenas uma das muitas vozes. Ele pode evocar, sugerir conexões de sentido, provocar, ironizar, mas não descrever totalidades culturais. Essa perspectiva inverte o procedimento clássico, pois o autor não mais se esconde para afirmar sua autoridade científica, mas se mostra para dispensar sua autoridade.

¹²⁵ - PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Brasília, UNB, 1992, p.15.

¹²⁶ - A bibliografia acerca do debate sobre o pós-modernismo na antropologia é vastíssima, múltipla e já tem algum tempo. Diálogo fecundo com a matriz brasileira pode ser encontrado em CARVALHO, José Jorge de: *O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna e Poder e Silenciamento na Representação Etnográfica*, ambos disponíveis em http://www.unb.br/ics/dan/serie_antro.htm – com os números 261 e 316, respectivamente.

Adverte Selma Baptista¹²⁷ que não há uma tendência única na antropologia pós-moderna. Há uma corrente principal, chamada de “meta-etnográfica” ou “meta-antropológica”, à qual pertencem James Clifford, George Marcus, Michael Fischer e o próprio Geertz, que acabou aderindo mais tarde. Essa corrente faz uma crítica dos recursos retóricos e autoritários da escrita etnográfica convencional, apontando alternativas. Também chamada de “antropologia da antropologia”, esta tendência deu abertura para o que veio, posteriormente, e a partir da iniciativa de antropólogos “periféricos”, a ser denominado de “estilística” da antropologia.

A segunda tendência, poderia ser caracterizada como uma “etnografia experimental”, envolvida na busca de uma redefinição das práticas. Seus representantes mais conhecidos são Paul Rabinow e Vincent Crapanzano.

A que pode ser assinalada como a “vanguarda” pós-moderna da antropologia, representada por Stephen Tyler e Michael Taussig, busca o rompimento definitivo da autoridade etnográfica com o uso simbólico da montagem e da colagem nos textos, de forma a produzir interpretações nas quais a literatura, as reproduções de falas dos informantes, por meio de recursos variados, compõem textos cujo único compromisso é criar no leitor condições mais propícias para a interpretação de certo tema ou aspecto narrado.

Como foi visto, muitas são as críticas ao realismo etnográfico, que caracteriza a maior parte das etnografias clássicas e modernas: a forma pela qual é constituída a “autoridade” nas etnografias realistas; o generalismo do texto (apesar do trabalho de campo ser restrito no tempo e no espaço); o uso dos jargões (demonstração simbólica da competência antropológica do autor). Em contraposição, os textos experimentais incluiriam a auto-reflexão do autor, as marcas da enunciação (escrita em primeira pessoa) e a negociação entre o etnógrafo e o sujeito analisado, e que teriam como resultado não uma interpretação coerente do outro, mas um misto de múltiplas realidades negociadas em textos etnográficos de autoria dispersa.

¹²⁷ - BAPTISTA, Selma. “Representação social na contemporaneidade: parâmetros experimentais na pesquisa e na escrita etnográficas, e as possibilidades de um diálogo interdisciplinar”. *Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Belo Horizonte, ABRALIC, 2002, *CD-ROM*.

Aponta George Marcus a obra *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*, de Michael Taussig, como um exemplo-chave do uso da montagem na representação alternativa de discurso, consciência e memória. Taussig opta pela montagem como estratégia narrativa que tem como finalidade a apresentação de diversas facetas do objeto em observação, privilegiando a pluralidade de vozes que o descrevem, experimentam, sentem.

Taussig, fortemente inspirado no conceito de montagem elaborado por Walter Benjamin, baseada no uso do fragmento, na polifonia que, muitas vezes, toma a palavra do autor e na participação ativa do leitor no processo interpretativo, propõe a justaposição de fragmentos do pensamento, como um relato jornalístico e um verso brechtiano, em busca de uma narrativa contra o terror, em sua etnografia sobre a violência colonial no início do século XX e o xamanismo atual na região do Putumayo, Colômbia.

Taussig inicia seu livro com as seguintes palavras:

A maior parte de nós conhece e teme a tortura e a cultura do terror unicamente através das palavras dos outros. Por isso preocupo-me com a mediação do terror através da narrativa e com o problema de escrever eficazmente contra o terror.¹²⁸

Analisa, então, as formas através das quais diferentes atores narraram a prática violenta. Entre essas narrativas, estão romances, publicações de comentaristas estrangeiros e de jornalistas locais da época colonial, relatórios oficiais encaminhados ao então Ministério das Relações Exteriores da Grã-Bretanha a respeito das atividades de colonização e cartas pessoais de funcionários coloniais. Interessam a Taussig as estratégias narrativas presentes nos textos em questão, o tom com que comunicam o terror, a forma como se apropriam dos acontecimentos para atribuir sentidos à experiência da tortura e da morte.

Como pequena síntese, pode-se afirmar que esses antropólogos pós-modernos sacudiram os alicerces disciplinares e, por isso mesmo, sofreram diversas críticas, a principal delas os acusava de promover um suicídio disciplinar.

¹²⁸ - TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Após vários desdobramentos e implicações, pode-se concluir que a etnografia permanece, mas não será a mesma.

1.3 - Pós-modernidade: descentramento, pluralidade, (re) apropriação

Como já foi mencionado, a pós-modernidade representou o retorno de uma pluralidade, da emoção, da afetividade. Enfim, uma volta do que se perdeu na modernidade, que tentou racionalizar todos esses aspectos, como ensina Maffesoli.

O saber na contemporaneidade passa a residir na articulação dos suportes, no agenciamento das interfaces e na arquitetura da rede de conhecimentos.

Mudança fundamental acontecida recentemente é o descentramento que, segundo Ângela Prysthon, aconteceu em vários níveis: territorial, identitário (provocado pela fragmentação social) e cultural (impulsionado pelo multiculturalismo). Processos que redimensionam e discutem o lugar do periférico na história e acarretam a dissolução de fronteiras e a interpenetração entre mundos e discursos variados.¹²⁹

Para Prysthon uma política da diferença vai sendo produzida, por meio de negociações, sobreposições e deslocamentos culturais, estimulando diálogos, por vezes tensos, entre mundos que se opõem, se complementam, que formam interstícios.

Em um panorama rizomático, o objetivo passa a ser a transversalidade, o movimento desembaraçado e inédito pelo território do saber, a viabilização de conexões. Nos espaços micropolíticos, cotidianos, a fuga de controles absolutos, subvertendo pelas bordas. Mais do que criar modelos e impor soluções, produzir intensidades e experimentações.

O rizoma, como se sabe, é uma anti-genealogia, é um sistema acêntrico. Procede por abertura, variação e captura; como a grama, um gramado, não se sabe onde começa nem termina. E, importantíssimo, não tem dono.

Também a literatura se desaurificou e se secularizou. Tornou-se espaço de multiplicidades. Sua natureza se transforma à medida que suas conexões aumentam.

¹²⁹ - PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismo, Identidade e Tecnologia: embates culturais no contemporâneo*. Texto eletrônico disponível em <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/expressao/txtpens2.htm> Último acesso em 21/10/2011.

Segundo Carlos Rincón¹³⁰ a noção de literatura pós-moderna teria surgido na década de 70. Os romances pós-modernos desejam contestar os modos culturais dominantes, dando voz a manifestações anteriormente consideradas marginais. Essas obras podem ser descritas pela multiplicação das instâncias narrativas, apresentando diversos discursos que constroem versões da realidade, pela desestabilização e pelo descentramento dos níveis de narração.

Para Steven Connor, a ficção pós-moderna caracteriza-se por vários estilos, vozes e registros, rompendo com a hierarquia de gêneros literários:

autoconsciente, descentrado, cético e galhofeiradamente polimorfo, o texto literário pós-moderno – de Borges a Beckett e a Rushdie – é um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar.¹³¹

Outro procedimento estético muito recorrente na ficção pós-moderna é a descentralização da subjetividade, pois o narrador tradicional, onisciente, cede lugar ao leitor que passa a ser um colaborador. Se antes o narrador tentava suprimir a sua responsabilidade, agora a indicação da forma como os textos são produzidos surge de modo aparente no texto.

O aspecto subjetivo do texto perde valor, também, pela delegação da voz aos personagens, em que o emprego de recursos linguísticos como aspas e travessão são abandonados: quem fala são as personagens, não há mais condução manipulada e explícita do narrador. Esse tipo de narrativa obriga o leitor a questionar e a refletir sobre quem fala, deixando de ter um papel de mero consumidor.

Segundo Heidrun Krieger Olinto, o escritor, teórico e professor universitário estadunidense John Barth aponta Sherazade, a narradora dos contos das *Mil e Uma Noites*, como a musa do pensamento pós-moderno. Afirma Olinto

Se existe algum tipo de consenso com respeito a este problemático termo, ele se articula em torno desta figura emblemática, celebrada de forma incondicional, visível

¹³⁰ - RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

¹³¹ - CONNOR, *Op. cit.*, p.107.

não apenas na produção literária contemporânea, mas igualmente nos espaços de sua teorização e nos projetos didáticos vinculados a novas estratégias de leitura.¹³²

O que interessa a John Barth de modo especial é o fenômeno estrutural das histórias inseridas em histórias, um fenômeno que, de certo modo, implica a narração de histórias sobre histórias e, mais ainda, histórias sobre a arte de narrar histórias: trata-se de um problema tão antigo, persistente e onipresente como os próprios impulsos narrativos.

Também para o escritor libanês Elias Khoury a obra *Mil e Uma Noites* mostra que a “realidade não é una, mas se manifesta de diversas maneiras, cada uma delas uma versão que está aberta a novas versões”.¹³³

Uma das estratégias mais marcantes da literatura pós-moderna é a apropriação, releitura e reescritura de obras canônicas, a desconstrução de conceitos e práticas culturais, a recontextualização e resignificação de signos, a recusa de raciocínios binários, a busca da interrelação e da ambiguidade, a mistura de gêneros e a interdiscursividade.

Para Ermelinda Ferreira, a literatura pós-moderna é eminentemente metaficcional. Patricia Waugh define a metaficção como sendo “o termo dado à escritura ficcional que, consciente e sistematicamente chama atenção para o seu status de artefato, afim de levantar questões sobre a relação entre a ficção e a realidade. Ao promover a crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escritura não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também explora a possível ficcionalidade do mundo exterior, fora do texto de ficção literária”.¹³⁴

Já Gustavo Bernardo afirma que talvez fosse melhor definir metaficção como uma ficção que explicita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor.¹³⁵

¹³² - OLINTO, Heidrun Krieger. “Narrar em tempos pós-modernos:1001 Sherazades”. *Revista Semear*, n.7, Rio de Janeiro, RJ, PUC/RJ, 2002, p.75-87.

¹³³ - Citado por José Castello <http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/>

¹³⁴ - FERREIRA, Ermelinda. *A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude: O Pós-Modernismo na visão de John Barth*. Disponível em http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm Último acesso em 21/10/2011.

¹³⁵ - BERNARDO, Gustavo. *Da Metaficção como agonia da identidade*. Disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a157.htm> Último acesso em 21/10/2011.

De acordo com David Lodge, “metaficção é uma ficção sobre ficção: romances e histórias que chamam a atenção para o seu status ficcional e para os seus próprios procedimentos de composição”.¹³⁶

A metaficção “também tem oferecido modelos extremamente acurados para entender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artífice, uma rede de sistemas semióticos interdependentes”.¹³⁷

Brunilda Reichmann¹³⁸ indica que Linda Hutcheon diz que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a auto-referência e o processo de espelhamento infinito são frequentes.

Na metaficção, o artista está presente, não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais por meio de seus leitores. O autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. O mito romântico morre, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original.

O interesse pela metaficção pós-modernista reside no texto, nas manifestações literárias que expressam mudanças sociais e suas conseqüentes implicações em relação ao leitor. Ela acredita que a ligação entre a vida e a arte foi refeita em outro nível – no processo imaginário do contar a história, e não no produto, na história contada – e o novo papel exercido pelo leitor é o veículo dessa mudança. O papel do leitor é paradoxal, pois assim como é forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, é ainda compelido a participar como co-criador no processo de construção da narrativa.

¹³⁶ - “Metafiction”. In: Lodge, David (1992). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books. *Apud* BERNARDO, *Op. cit.*

¹³⁷ - Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2003. *Apud* BERNARDO, *Op. cit.*

¹³⁸ - REICHMANN, Brunilda. *O Que é metaficção? Narrativa Narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon*. Disponível em <http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>
Último acesso em 21/10/2011.

Para Ermelinda Ferreira, poderíamos dizer que, enquanto o romance realista tenta reproduzir o mundo que parece ser e o romance modernista o mundo que poderia ser, o romance pós-modernista dedica-se a criar mundos que não poderiam ser, ou seja, mundos que admitem contradições internas e que asseguram muitas vezes um estatuto ontológico a objetos que apenas existem na imaginação. Grande parte do “sentido” destas obras consiste em promover a aprendizagem do código, daí a consciência pós-moderna de que “as palavras inventam nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornam-se a única justificativa para o nosso mundo”.¹³⁹

Ainda para Ferreira, o que a proposta pós-moderna na literatura não aceita é, primeiramente, a ideia sublime da criação literária, consequência da visão romântica do artista problemático e marginal da modernidade; e em segundo lugar, o espírito cultural um tanto aristocrático, partilhado pelos modernistas. Tentando fugir aos ditames do realismo burguês, eles acabaram realizando obras marcadamente herméticas e inacessíveis, que para serem lidas precisavam de intérpretes, exegetas, mediadores, o que diminuía em grande escala o prazer da leitura e tornava tais obras acessíveis apenas a um pequeno grupo de eleitos.

Para Barth, o escritor pós-moderno não imita e não repudia nem seus pais do século XX nem seus avós do século XIX. Ele digeriu o modernismo, mas não o carrega nos ombros como um peso. Já o romance pós-moderno ideal deveria superar as disputas entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e engajada, narrativa de elite e narrativa de massa: “A analogia que prefiro é com o bom jazz ou com a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejar ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas”.¹⁴⁰

Artur Silva¹⁴¹ aponta que, na cultura pós-moderna, a crítica estaria dentro da literatura e não mais fora dela, como um parasita que lhe faz acusações e lhe deve

¹³⁹ - FERREIRA, *Op. cit.*

¹⁴⁰ - *Idem.*

¹⁴¹ - SILVA, Artur Emílio. “Pós-modernidade literária: a ficção da crítica e a crítica da ficção” *In Litcult.net*, n.2, 2002.

engenhosas explicações. A ficção pós-moderna passa a adotar fragmentos críticos; diversas obras perfilam para o leitor as entrelinhas de uma narrativa subterrânea e semitransparente dos conceitos culturais pós-modernos: a performance, o simulacro, o fragmento de escrita, o pastiche, o *kitsch*, o grotesco, a alegorese, o *underground* e o choque da representação.

Refere-se a Ihab Hassan como um exemplo de modalidade renunciadora da crítica, que nomeia em seu discurso a multivocação: “multiplicar as vozes da crítica a fim de liberar o crítico da responsabilidade ou dos prazeres culposos da voz autoritária única”¹⁴². Hassan funde autoridades culturais diversas (Claude Lévi-Strauss/Jimi Hendrix); faz um coquetel de citações: *O livro tibetano dos mortos*, *Jerusalém*, de Blake, Henri Bergson, Teillard de Chardin e Marshall McLuhan; indaga sobre a desautorização da crítica e intercala ensaios com fragmentos de diário, no intuito de criar um padrão disjuntivo da mesma e projetar-se no mundo pós-moderno da “generalidade hiper-real”.

O narrador pós-moderno, portanto, atua no sentido de conscientizar-nos sobre as habituais convenções da narrativa que condicionavam a interpretação dos leitores. Ao dar ênfase no ato de produção e enunciação, o narrador insere o contexto para, em seguida, questionar as suas fronteiras. O leitor, dessa maneira, participa ativamente do processo de fabricação de sentido, como afirma Harvey.

o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua.¹⁴³

Segundo Hutcheon, “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente”¹⁴⁴.

Dessa maneira, os textos pós-modernos questionam a natureza da linguagem, da representação, do fechamento narrativo, do contexto de sua produção e recepção. Mesmo a

¹⁴² - HASSAN, Ihab. *Paracriticisms: seven speculations of the times*, Urbana, U. of Illinois P., 1975. p. 30 *Apud* SILVA, *Op. cit.*

¹⁴³ - HARVEY, *Op. cit.*, p.55.

¹⁴⁴ - HUTCHEON, *Op. cit.*, p.29.

teoria e a arte têm a consciência de que são modeladas pelas práticas e instituições sociais, aponta Hutcheon. Eles subvertem a originalidade, isto é, o escritor reescreve os textos, utilizando-se do recurso paródico.

A ficção pós-moderna liga-se a uma forma de escrita que Hutcheon define como “metaficção historiográfica”:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (...) Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.¹⁴⁵

São obras que, além de uma história ficcionalizada, proporcionam, de modo autoconsciente, reflexões sobre a composição do texto e a totalização da representação narrativa. Trata-se de um discurso que apresenta uma versão da realidade e explicita os mecanismos de sua elaboração, questionando qualquer possibilidade de garantia de sentido.

A ficção pós-moderna, assim, questiona o modo pelo qual construímos e representamos a realidade, sempre lembrando-nos de que toda representação tem uma política, isto é, um processo desnaturalizador a partir do estabelecimento e subversão das convenções da narrativa.

As personagens pós-modernas ainda apresentam um aspecto transcendental porque emergem do passado, podendo significar figuras do presente. Porém, as figuras históricas que fazem parte da trama, geralmente, são subvertidas e a narrativização do passado nos romances pós-modernos não é tecida às escondidas; pelo contrário, é revelada por meio de sua composição consciente fora dos padrões tradicionais.

A intertextualidade estabelece-se na relação leitor-texto, já que, na estética pós-moderna, o caráter original perde o seu valor. O texto artístico só faz sentido a partir de e com base em discursos anteriores. A intertextualidade fornece o contexto para questionar o processo ficcional. Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos, que é mostrada no texto e na sua estrutura, permite ao leitor construir uma interpretação própria

¹⁴⁵ - HUTCHEON, *Op. cit.*

sobre o que é narrado e forma uma consciência em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição.

Para Hutcheon o pós-modernismo é um desafio às ideias dadas como certas, admitindo um paradoxo inerente ao pós-modernismo: reconhece o poder dessas ideias, mas faz uso delas para construir a sua. Assim, o pós-modernismo ressalta as suas contradições já que depende das concepções estabelecidas, mas que são utilizadas de forma subversiva, quando confrontadas pelos novos questionamentos. Hutcheon distingue dois tipos de pós-modernismo: um não-mimético, a-histórico, ultra-autônomo e anti-referencial; o outro, que representa a posição defendida pela teórica, historicamente engajado e referencial.¹⁴⁶

O pós-modernismo provocador não é a mesma coisa do que o pós-modernismo neoconservador. Algo que apontou para a insuficiência das grandes narrativas ocidentais tradicionais em dar conta dos fenômenos como as lutas de mulheres, homossexuais e negros, por exemplo, não pode ser confundido com algo que procura sancionar, por meios espúrios, interesses de qualquer Império contemporâneo.

O pós-modernismo celebratório tende a se confundir com o imperialismo estadunidense apresentando-o como o modelo ético do ocidente. Já o pós-modernismo de oposição postula que, além da transição epistemológica, aconteça a reinvenção da emancipação social. Para escapar do pós-modernismo celebratório é necessário que o social e o político transitem juntos.

Como já foi dito, o pós-moderno é bem mais do que uma contradição. Ele possui características bem marcantes: a fragmentação, o presenteísmo, o *zapping* e a apropriação.

Um dos conceitos-chave para o entendimento da pós-modernidade e, principalmente, o tratamento dado às linguagens, nesse novo modelo, é a fragmentação.

Fragmentar é produzir um pensamento que não busca ligar ou ligar-se. Pode ser o resultado de uma explosão afetiva em que o mundo e o eu tornaram-se cacos e os fragmentos são apenas balbucios. O nosso tempo exprime esta explosão em muitas de suas formas que são meros sussurros. Para compensar não busca as grandes

¹⁴⁶ - HUTCHEON, *Op. cit.*, p. 77.

articulações e nem mesmo a dimensão média. Há, ao contrário, o reconhecimento de que devemos nos limitar às partes e somente a elas.¹⁴⁷

Para Pedro Pontes os paradigmas que sustentaram as sociedades ocidentais durante tanto tempo têm sido questionados e relativizados, como, por exemplo, a família, o casamento, a existência de utopias para as quais poderíamos convergir e as opções sexuais.¹⁴⁸

Se o sujeito percebe que os valores de antes não são mais sólidos e absolutos, não possui obrigação com a continuidade da tradição, tampouco sente que vale a pena o esforço de tentar prolongá-los, pois não há evidências de que isto encaminharia a sociedade para um futuro melhor. Sentimos as tradições como arcaicas, pois outras formas de viver foram aceitas, tirando dos valores antigos seu caráter absoluto e de validade para todos os homens. Assim sendo, ninguém poderá afirmar que o sujeito da pós-modernidade não saiba que existiu um passado ou que não tenha expectativas para um futuro: ele sabe disso, mas não se sente em continuidade com a linha do tempo. Desligado da obrigação de prolongar as tradições – passado – e de construir uma utopia – futuro – este sujeito cai num estado que Maffesoli chama de “presenteísmo”, e que Jameson, em ideia similar, nomeia de “presente perpétuo”. Importa o aqui e o agora, a ênfase é o tempo, o instante que perdura.

Para Pontes, é uma faceta do presenteísmo a velocidade não mais como rapidez ou lentidão de deslocamento de A até B, rapidez que cria um tempo, mas sim velocidade de percepção. Uma vez que a tecnologia permite uma ligação que não depende mais do espaço (com a internet, com as telefônicas móveis), o que é privilegiado é o tempo. Procura-se o imediatismo, a rapidez absoluta e imóvel. Abole-se, portanto, o espaço em função do tempo. Dessa forma, se o que importa é apenas o presente, como não cair num certo hedonismo?

Com o presenteísmo e seu hedonismo distintivo e a ausência de utopias racionais que guiam para o futuro não existem mais grandes fatores de agregação social. Movimentos estudantis, grandes reivindicações e greves, embora ainda persistam, são hoje mais

¹⁴⁷ - ZAJDSZNAJDER, Luciano. *Travessia do pós-moderno – nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1992, p.26.

¹⁴⁸ - PONTES, Pedro. “Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade” *In Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 10, novembro 2003, FAMECOS / PUCRS.

expressões de determinados grupos do que manifestações de sociedades inteiras. O que significa dizer que não são mais fatores racionais, intelectuais, que juntam os homens.

Estaríamos em um momento que, segundo Maffesoli, a união se dá por via da estética. Ele percebe que o reconhecimento de si como pertencendo a determinado grupo acontece por meio da aparência. Esta, entendida como conjunto de roupas, modificações corporais, gestual e até mesmo a forma física, cria uma “erótica” dos corpos, erótica aqui compreendida não como fator de sexualidade genital, mas sim como “aquilo que agrega”. Com a ausência de grandes tradições e projetos idealistas e/ou racionais, tudo se torna estético e a agregação das massas em tribos se dá por este viés. Diz-se também que a arte morre, não por acabar, mas pelo contrário: por deixar de ser privilégio do artista, difundindo-se em toda parte.

A impossibilidade de explicar, mas somente sentir, não seria uma derrocada para o irracional, mas, pelo contrário, um hiper-racionalismo. Para Maffesoli, o sujeito contemporâneo é dotado deste hiper-racionalismo, que ultrapassa a lógica cartesiana, mas é um conjunto de uma sensibilidade estética forte de sensações, de emoções particulares, querer viver que, de fato, está o mais perto possível do que é a essência do conhecimento.

Junte essa sensibilidade estética sofisticada, com o fato de o sujeito estar fragmentado, podendo a cada hora realizar uma nova identidade: temos a identidade não mais como dado *a priori*, mas sim como realização constante, um saltar de tribo em tribo.

O presenteísmo, o erotismo, privilégio da estética em detrimento da racionalidade, compreensão não mais apolínea, mas dionisíaca do mundo, são o que caracteriza o sujeito pós-moderno. Aliás, compreensão não é mais o termo. Não se tem mais a ilusão de compreender o mundo: ele é experimentado.

Para Renato Ortiz¹⁴⁹ a memória pós-moderna não é nem mítica, nem utópica, ela paralisa-se na sua instantaneidade. Na ausência de uma memória dominante, a escolha eclética se faz basicamente voltada para o pragmatismo que a exige. Cada operação é singular e termina na sua particularidade. A diferença torna-se fragmentação. Daí um novo tipo de relacionamento com o tempo. Como não existe correlação entre as sequências de

¹⁴⁹ - ORTIZ, Renato. *Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura*. Texto eletrônico disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm Último acesso em 21/10/2011.

escolha, pode ser sustentado que cada ato eclético esgota-se no momento mesmo da seleção. A pós-modernidade se consome no presente de cada partícula.

Assim, na pós-modernidade, derrubados todos os padrões, a memória pode livremente escolher do arquivo o que reciclar¹⁵⁰.

O videoclipe é a forma de arte por excelência da pós-modernidade. É o indício artístico do término das grandes narrativas, da fragmentação do sujeito e de sua estetização. O movimento caracterizador da pós-modernidade é o *zapping*, que registra apenas um fragmento, sem compromisso com a sequência início, meio e fim.

A montagem cinematográfica, eminentemente moderna, cede lugar ao *zapping*, imagens que surgem e desaparecem como se pelo comando de um controle remoto.¹⁵¹

Surgido na década de 1980, o fenômeno do *zapping* pode ser definido como uma das inovações mais significativas do universo dos meios eletrônicos de comunicação. A operação forma um conjunto composto pelo acaso, aparentemente sem nenhum projeto. Com este procedimento, o zapeador realiza um processo de seleção de imagens que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de cenas anteriores.

Obviamente, muitas narrativas selecionadas via controle remoto ou *mouse* do computador mantêm a estrutura começo-meio-fim, construindo uma trama lógica em que os elementos expressivos se articulam com a finalidade de contar uma história. Porém, fica latente em muitos textos uma certa insatisfação do telespectador/usuário, um sentimento incompleto de gratificação. Isto porque o prazer se concentra muito mais na fruição do que no desenlace das histórias.

O *zapping* provocou um crescimento na exibição de cenas sensacionalistas, pois as emissoras de televisão e os estúdios de cinema convivem cada vez mais com a necessidade de reter a atenção do público. Para tanto, apelam para estratégias que atraiam a sensibilidade do espectador, principalmente para elementos ligados ao universo do obscuro, do profano e do trágico.

¹⁵⁰ - Ideia de Carlos Lessa.

¹⁵¹ - SARLO, Beatriz. "Zapping" In *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

A telenavegação possibilitou a personalização do ato de ver televisão: a partir de fragmentos, o zapeador monta seu próprio programa. Os fragmentos parecem não possuir unidade. Mas, se analisado mais de perto, o processo revela que a unidade está no telespectador: são suas preferências pessoais que dão coerência ao que parece disperso.

Portanto, o *zapping* pode ser compreendido como forma livre, aberta e pessoal, mas não caótica, já que a diversidade de narrativas é reunida de acordo com a personalidade de cada telespectador.¹⁵²

Baudelaire fez da figura do *flâneur* o protótipo do sujeito moderno. Benjamin também descreveu esse andarilho da cidade; perder-se nas malhas urbanas constitui o cerne da *flânerie*. Flanar constitui-se numa atitude simultânea de presença e ausência, pois insere o indivíduo na multidão ao mesmo tempo em que aprofunda sua solidão. Já no zapeador há indícios de uma individualidade hiperacelerada. O *zappeur* tem como padrão interacional a lógica do controle-remoto, onde cenas, ideias e sons são pilhadas e organizadas segundo um tempo interior e o nexos é dado na esfera privada. Zapear é ser espectador de um mundo de imagens sobrepostas.

O *flâneur* se alimenta de imagens, sons, gestos, reflexos de espelhos contra espelhos. Uma de suas principais preocupações é verificar o que provoca movimento. Sociologicamente, o *flâneur* é o ideal tipo da efervescência econômica no auge do capitalismo. Já para o *zappeur*, contemplar não significa teorizar, mas acumular signos. O *zappeur* é o ator pós-moderno, que procura colocar a vida no mundo, por meio de uma hermenêutica da expectativa, utilizando como referencial apenas a superposição de imagens.¹⁵³

Marco Bastos indica que os zapeadores são indivíduos que trabalham com imagens em um mundo de demanda infinita do material: a referência cultural opõe-se à política institucional ou a qualquer imperativo ideológico. Em um sentido inteiramente antagônico, a referência máxima é a tecnologia, em um não usual arcabouço de citações e fragmentos

¹⁵² - KONZEN, Paulo Cezar. *Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea*. 2006. 236 p. Tese de Doutorado em Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura. UFCS. Florianópolis, 2006, p. 157.

¹⁵³ - PEREIRA, Wellington. *Diário de um Zappeur - TV, insônia e vida cotidiana*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2006.

de comerciais, de produtos e *gadgets* diversos. Cultura de mídias, agenciada por elementos desconexos.¹⁵⁴

Também a fragmentação dos videoclipes relaciona-se abertamente a uma prática contemporânea. Assistir a esse modo de representação significa estar atento ao desenvolvimento de possíveis posicionamentos sobre o momento que nos cerca. Nesse sentido, atesta-se a importância do videoclipe como um modo de representação também. O clipe começa a ser encarado e analisado como material expressivo, artístico e estético. “A última safra de videoclipes esta aí para demonstrar que o gênero mais genuinamente televisual cresceu em ambições, explodiu os seus próprios limites e está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artísticas de maior vitalidade”.¹⁵⁵

Em passado recente assistir clipes implicava estar atento aos destaques da música, firmar a imagem do cantor ou da banda frente a um público especialmente composto por adolescentes, seguidores de modismo e de tornar-se propaganda para o consumo do material fonográfico. Hoje, os videoclipes passaram a ser responsáveis por divulgar um modo de olhar: olhar fragmentado, disforme, desconexo, dinâmico, rico de referências e estratégias sensório-estéticas. Esse modo de ver pode ser comparado ao caminhar das cidades grandes, ao olhar a televisão em *zapping*, nesse modo de absorver as imagens do mundo fragmentadas pelo controle remoto. “É preciso prestar mais atenção aos videoclipes. Já se foi o tempo em que esse pequeno formato audiovisual era constituído apenas de peças promocionais, produzidas por estrategistas de marketing para vender discos”.¹⁵⁶

A apropriação é outra característica-chave do período pós-moderno.

Laura Gonzáles Flores indica:¹⁵⁷

Re-apropriação de estilos, prática da citação, do maneirismo, a ascensão do kitsch: é evidente que certo pós-modernismo joga a carta do ecletismo, saboreia gostos mesclados, recicla o usado, integra e se apropria sem jamais inventar. Rechaça

¹⁵⁴ - BASTOS, Marco. “Flâneur, blasé, zappeur: variações sobre o tema do indivíduo”. *E-Compós*, v. 10, 2007.

¹⁵⁵ - MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 172 *Apud* OLIVA, *Op. cit.*

¹⁵⁶ - *Ibidem*.

¹⁵⁷ - FLORES, L.G. *Fotografía y pintura: dos médios diferentes?* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.150.

as hierarquias e as avaliações, mantêm permanentemente a confusão entre arte e kitsch, entre cultura e comunicação mediática.

A vertente da pós-modernidade denominada crítica ou desconstrutivista compartilha com a dos neoconservadores a certeza de que o paradigma modernista se esgotou e que a crise da modernidade não admite recurso, mas o faz segundo modalidades plásticas e ideológicas sensivelmente distintas. Em instigante artigo, Ruth Moreira de Sousa¹⁵⁸ discute um caso exemplar de apropriação pós-moderna.



Walker Evans. *Sem Título*. 1936.



Sherrie Levine. *After Walker Evans*. 1979.

Sherrie Levine, registrada na primeira geração de artistas que se propuseram a uma crítica desconstrutiva da representação, dedicou-se a fotografar reproduções de fotografias de grandes mestres da fotografia americana: Walker Evans e suas vistas documentais tomadas durante a grande depressão norte-americana, Edward Weston e seus nus artísticos e outros. Levine se reapropria das fotografias de Walker para redefinir as noções iluministas de autor e originalidade. As fotografias de Evans fazem alusão às imagens gregas dos grandes mestres do Renascimento. Ao se apropriar das fotografias de Walker Evans, ampliando-as e expondo-as em galerias de arte sob o título *After Walker Evans*, tendo seu nome como autora, Levine literaliza a questão da referência a um limite radical, como se demonstra em trecho de entrevista a seguir: “Isto é algo que artistas fazem

¹⁵⁸ - SOUSA, Ruth Moreira. “Aura e Autoria na Apropriação pós-moderna - um pequeno ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg”. *Revista Digital Art*, n.08, out. 2007.

inconscientemente o tempo inteiro, trabalhando no estilo de alguém que consideram um grande mestre. Eu apenas quis transformar isto numa relação literal”.¹⁵⁹

Ruth Sousa sustenta que não há dúvidas de que a corrente humanista à qual pertence o trabalho de Walker Evans se confronta com a imagem de maneira narcísica. Ele está ainda inteiramente vinculado a um conceito de individualidade do autor, do fotógrafo como gênio expressivo, que tem uma visão diferenciada do mundo e cujos trabalhos não poderiam ter sido realizados por qualquer fotógrafo amador. Levine problematiza a figura autoral. Pode-se dizer que a questão da apropriação fotográfica de Sherrie Levine está intrinsecamente unida com a reprodutibilidade e a perda da aura, ambos os conceitos a partir da perspectiva de Walter Benjamin. Segundo o filósofo, estes funcionariam por equivalência inversa: a aura da obra diminui proporcionalmente à sua reprodução. Aura, portanto, estaria ligada à originalidade da obra. Com relação ao deleite estético vinculado à ideia de originalidade, Levine disse na mencionada entrevista:

Entrevistador: Algumas pessoas apreciam seu trabalho por seu apelo estético.

Levine: Sim, e muitas pessoas apreciam o meu trabalho apenas neste nível. Tem uma historia interessante. Quando eu me mudei para Los Angeles eu me mudei para uma bela casa estilo internacional anos 60, com uma bela vista pro lago. Os proprietários, que eram pintores de domingo, ficaram muito empolgados. Eles me deram a casa porque eu era uma artista. A primeira coisa que levei na mudança pra lá foram as minhas pinturas de Bill Leavitt e eles ficaram muito desapontados. Eles perguntaram: “este é o seu trabalho?” E eu disse: “não, eles foram feitos por um amigo meu”. E então eu apontei para as fotografias *After Walter Evans*, e eu disse: “este é o meu trabalho”. E eles disseram: “Ah, sim. Estes são bonitos”.

Portanto, se o observador do trabalho de Levine não for um leitor atento, inclusive, para a sutil, porém enfática diferença da legenda, que delata no campo de autor da obra o gesto de apropriação da artista, deixará de perceber toda uma função crítica em detrimento de um puro deleite estético.

Curiosamente, Levine não se mostra contra a experiência estética diante da obra, inclusive destaca a importância que ela atribui à beleza visual de seus trabalhos. Esta questão se torna problematizada quanto inscrevemos Levine no campo da apropriação, já

¹⁵⁹ - Entrevista com Sherrie Levine. *Journal of Contemporary Art*, Vol. 6, n. 2, 1993. Texto eletrônico disponível em <http://www.jca-online.com/sherrielevine.html> Apud Sousa, *Op. cit.* Último acesso em 21/10/2011.

que Duchamp, o “pai” do conceitualismo e “inaugurador” do gesto de apropriação, postula como fundamental para este gesto a imparcialidade diante da obra. Duchamp coloca que se deve escolher o objeto com total indiferença, apontando assim para a ideia de que a obra é o próprio gesto, não o objeto que se desloca de contexto.

No entanto, a questão do deleite estético em Levine se torna problemático na medida em que a beleza de seus trabalhos não é casualidade - e sim, um critério de escolha da própria artista. Neste sentido, o gesto de apropriação de Duchamp é desprovido da crítica que ele o atribui quando Levine o analisa de maneira plástica. Ela mesma fez uma apropriação do urinol de Duchamp, mas no trabalho de Levine, que se preocupou em conseguir um urinol da mesma série do de Duchamp, ele aparece, não despropositadamente, dourado.

Ao contrário de Duchamp, Levine não trabalha com a dessacralização da arte e a perda da aura, mas tem como intuito re-investir estes objetos re-apropriados de aura, que ela define como sendo uma aura própria, a aura Sherrie Levine. Na mesma entrevista:

Entrevistador: a beleza de seus objetos tem sido sempre um aspecto de seu trabalho. Isto é o que te separa de muitos outros artistas com interesses similares. A beleza do objeto te puxa, em um nível estético, o que, imagino, é sua intenção.

Levine: Eu estou interessada em produzir um trabalho que tenha tanta aura quanto sua referência. Para mim, a tensão entre a referência e o novo trabalho não existe de fato, a menos que o novo trabalho tenha uma presença aurática dele mesmo. Se não for assim, ele se torna apenas uma cópia, o que não é tão interessante.

Entrevistador: aura no sentido em que Benjamim usa o termo.

Levine: sim.

Entrevistador: paradoxalmente, ele diz que o trabalho perde sua aura por causa da duplicação...

Levine: certo (rindo...).

Entrevistador: e o que você está fazendo é duplicando objetos de uma forma que eles terão uma aura, não a mesma do referente, mas uma aura própria, a aura Sherrie Levine?

Levine: certo.

De fato, Levine acaba tornando suas apropriações até mais auráticas que os originais. No caso da obra *After Walker Evans*, quando Levine decide fazer pouquíssimas

cópias e restringir a sua difusão nos meios de massa, tornando seus trabalhos mais raros e procurados que os do próprio Walker Evans, isto se torna paradoxal, uma vez que este trabalho, supõe-se, trata de reprodução e disseminação.

Para Ruth Sousa o evidente comprometimento de Levine com relação ao mercado da arte parece temerário em um sentido de crítica institucional (contrapondo-a novamente com Duchamp, já que ela trata de apropriação). Neste aspecto, o gesto revolucionário de Duchamp acaba se tornando de tão convencional uma regra, sendo colocado em situação contraditória.

Assim, se Walker Evans se afirma como autor pelos critérios de singularidade e individualidade, Levine o faz por outros: ela dá ênfase à mediação do aparato tecnológico.

E o fato de que suas imagens gozem de proteção legal não é um paradoxo. Trata-se do reconhecimento de uma nova concepção de autoria para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, ao obliterar o primado da mão e ao chamar a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora de imagens. Esse ponto será retomado no próximo capítulo.

1.4 - A Capitu de José Endoença Martins

O escritor José Endoença Martins nasceu no município de Blumenau (SC) em 25 de março de 1948. Graduou-se em Letras pela Universidade Regional de Blumenau (FURB), onde lecionou Literatura Inglesa até se aposentar. Titulou-se Mestre e Doutor em Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Sua tese de doutorado foi um estudo de três romances da escritora afro-descendente estadunidense Toni Morrison, utilizando como alicerce teórico fundamental a teoria da significação, elaborada por Henry Louis Gates Jr. De Gates, Endoença incorporou a ideia de que os textos sempre significam sobre outros textos, ou seja, que eles repetem e revisam textos anteriormente produzidos; de Morrison foram retirados os elementos da repetição e da revisão: a raça e o gênero.

Sua literatura abrange vários estilos, tendo publicado poesia, conto, crônica, ensaio, teatro e romance. Como pesquisador estuda a literatura produzida em Blumenau e a literatura de escritores afro-descendentes.

Em 1985 publicou seu primeiro livro, *Educação, aprendendo a brincadeira na FURB*, coletânea de crônicas publicadas em jornais catarinenses no início da década de 1980 e que discutem temas referentes à educação e ao cotidiano político da Universidade Regional de Blumenau. Nesta mesma época coordenou o projeto “*Poetas de Varal*”. Neste projeto professores e acadêmicos da FURB publicavam seus poemas em varais posicionados nos corredores da universidade.

Seu primeiro livro de poemas, *Me Pagam Pra Kaput*, é publicado em 1986. Neste livro Endoença já anunciava, através dos seus poemas sintéticos e satíricos, o tom daquilo que viria a denominar de “*Poema Minuto*”, concepção teórica que passará a defender na imprensa e na apresentação do seu segundo volume de poemas, *Me Tomam Pra Doryl*, de 1987, e no livro *Poema Minuto: A Poética do Tempo*, uma coletânea de textos seus e de críticos da sua poesia publicada em 1991. A poética do “*Poema Minuto*” caracteriza-se pela quebra da estrutura tradicional do verso, pela leitura sincopada (“asmática”), pela brevidade e pela desobediência a quaisquer regras sintáticas e gramaticais. É a partir de *Me Tomam Pra Doryl* que esta proposta poética toma maior corpo. O próprio poeta explica que o “*Poema Minuto* é um emblema de uma modernidade veloz e contraditória, sempre em transformação”. Segundo o crítico Lauro Junkes, em ensaio publicado no livro *Poema Minuto: A Poética do Tempo*, Endoença centra seu poema no homem, de certo modo colocado como absoluto, na sua existencialidade pura e simples. Sua concepção estética de poesia e o conteúdo dos seus poemas, provocaram polêmica no cenário literário catarinense da década de 1980. Além de romper com as estruturas canônicas para a poesia, Endoença utiliza uma linguagem coloquial, carregada de erotismo e sexualidade, cujos versos lançam um olhar crítico sobre a identidade e a moral blumenauense e sobre a realidade brasileira.

Como romancista publica em 1993 o livro *Enquanto Isso em Dom Casmurro*¹⁶⁰. Muitos elementos encontrados em seu romance já se anunciavam em suas obras anteriores: a metalinguagem, a ironia, a sátira, o pastiche, o olhar crítico sobre a cidade em que mora e a cultura de massa. *Enquanto Isso em Dom Casmurro* narra a história de Capitu que,

¹⁶⁰ - MARTINS, José Endoença. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis, Paralelo 27, 1993.

cansada do realismo literário, resolve abandonar as páginas de *Dom Casmurro* e migrar para Blumenau, uma cidade simulacro. O romance está repleto de intertextualidades: outros livros, a moda, o cinema, os seriados estadunidenses, trilhas musicais de novelas, a cultura pop. É também em *Enquanto Isso em Dom Casmurro* que José Endoença Martins começa a discutir com maior sistematicidade a questão da negritude e das relações interétnicas. Personagens, que neste livro aparecem como coadjuvantes, assumem lugar central em livros posteriores, como a peça de teatro *O Olho da Cor*, de 2005: dessa vez, é a negra Bertília quem viaja no texto. Ora torna-se branca, ora torna-se negra, até que o controle sobre o poder da transmutação lhe foge das mãos.

Este interesse por personagens negros deriva da própria condição do escritor, ele mesmo negro e filho de operário. Interesse que vai além da produção ficcional e habita também suas pesquisas teóricas a respeito da literatura afro-descendente, onde analisa as relações identitárias a partir do conceito de *negritice*: termo que “sugere a ideia de que ninguém é somente aquilo que acha que é, mas também aquilo que as pessoas dizem que ele é”, segundo Endoença no *Posfácio de A Vizinha de Bell, Drummond e Whitman*.

Também como estudioso da literatura, José Endoença Martins possui uma grande quantidade de ensaios que discutem a literatura produzida em Blumenau após a década de 1960. Nestes ensaios, analisa textos em prosa e em verso a partir de dois neologismos: “*Blumenalva*” e “*Nauembla*”. *Blumenalva* constitui-se como a metáfora da germanidade blumenauense escrita em língua portuguesa a partir de 1960. Os textos inseridos nesta metáfora têm com eixo central a experiência da germanidade. Já a *Nauembla* é a metáfora que reúne os textos blumenauenses que se caracterizam pela pluralidade, abertura estética e temática e que se afastam das concepções paradisíacas de sociedade e humanidade. *Nauembla* representa a pós-modernidade na literatura blumenauense. Sendo Blumenau um espaço-tempo devidamente delineado pela história e pela geografia, podemos já falar de, nessa mesma Blumenau, duas visões antagônicas: *Blumenalva* e *Nauembla*.

Para Marcelo Labes¹⁶¹, a literatura blumenauense pode ser dividida basicamente em duas vertentes. Segundo Labes foi o nacionalismo forçado de Getúlio Vargas (a partir de

¹⁶¹ - LABES, Marcelo. *Poesia blumenauense: duas possíveis leituras*. Texto eletrônico disponível em

1930) que estagnou a criação literária blumenauense. Levando em conta que os colonos até então compunham em alemão por ser a única língua que conheciam, o silenciamento passou para além do linguístico e tornou-se efetivamente cultural. Quando, porém, foi retomada a liberdade de cantar a terra e seu povo, Blumenau entrou num círculo vicioso de enaltecimento de si própria que demorou trinta anos para ser alcançado e ultrapassado.

Lindolf Bell, poeta que adotou Blumenau como moradia e musa, é o criador do termo Blumenalva. Para a poesia — e os poetas — dos anos de 1960, Blumenau era a musa inalcançável, dotada de pura beleza. O próprio termo Blumenalva sugere a visão teutônica de pureza, limpeza e riqueza percebida pelos olhos do blumenauense: “Nasci onde geografia se faz de sentimento”, diz Lindolf Bell em *O Código das Águas*.

Somente depois de trinta anos, ou seja, a partir da década de 1990, é que a poesia Blumenalva passa a ter uma corrente interlocutora e opositora: a chamada Nauembru. Enquanto para os poetas sessentistas, a cidade e sua geografia (os vales, o verde, o germanismo e o rio) eram o principal tema de suas composições, para os escritores da corrente experimentalista da década de 1990, estes já eram temas ultrapassados. O enaltecimento de uma cidade localizada no Vale do Itajaí deixava de fazer sentido para estes poetas que conseguiam observar além do vale e puderam perceber as fortes mudanças que a História lhes exigia: somente durante o século XX foram duas guerras mundiais, a polarização EUA x URSS, a globalização, as ditaduras militares latinas, entre tantos outros fatos relevantes que se fizeram perceber fora dos muros desta cidade.

A análise de Labes tem um ponto de partida pessoal e coletivo: para ele Blumenau é uma cidade operária que tem de conviver com o trauma de não estar localizada na Europa, mas no Brasil, um país dito em desenvolvimento e com déficits em praticamente todas as áreas públicas e que contempla dois autores: Lindolf Bell e José Endoença Martins, que estão em pólos opostos. Primeiramente, por pertencerem a momentos históricos distintos; depois, por terem opiniões adversas a respeito do papel da poesia e sua relação com o meio

<http://www.overmundo.com.br/overblog/poesia-blumenauense-duas-possiveis-leituras> Último acesso em 21/10/2011.

onde é composta — a poesia de Bell enaltece a cidade, suas tradições e seus respectivos traumas teuto-brasileiros, enquanto a poesia de Martins critica a atuação pseudo-germânica dos habitantes da cidade, chamando sua atenção para a realidade não romântica, para o mundo real que a cerca, para além dos morros que compõem o Vale do Itajaí.

A seguir, a palavra estará com Endoença. Primeiramente, com uma entrevista publicada no Diário Catarinense em um sábado, dia 05/03/1994¹⁶². Posteriormente, em um remix de duas entrevistas recentes: uma, publicada na Revista de Divulgação Cultural da Universidade Regional de Blumenau n° 88, de janeiro/abril de 2006 e outra, concedida em março de 2008, ao historiador Viegas Fernandes da Costa. Enfatize-se que há um intervalo de mais de uma década entre os períodos.

DC: Sua estréia como romancista foi planejada?

Endoença: De certa forma sim. Antes de *Enquanto isso em Dom Casmurro* fiz duas tentativas, mas não consegui ir até o fim. Não sei porque, mas deve ter sido alguma coisa relacionada com a experiência de lidar com um texto mais amplo e mais sofisticado que a poesia.

DC: Por ser sua primeira incursão na ficção, você ficou satisfeito com o resultado?

Endoença: A ficção é diferente da poesia em termos de elaboração e proposta. Exige mais leitura, maturidade e até mesmo disciplina do autor, porque a poesia é feita de maneira mais intuitiva. Mas eu ainda não tenho noção do que isso vai representar na minha carreira. Talvez seja o início de uma produção mais sistematizada nos textos mais longos.

DC: É um ato corajoso para um escritor entrar na seara de Machado de Assis, como você fez neste seu primeiro romance?

Endoença: No nosso mundo as pessoas são marcadas por suas diferenças e não pelas semelhanças. É preciso ter garra para suportar isso. Eu acho que ainda tenho energia para escrever livros como o *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Ele nada mais é que a dessacralização de Machado de Assis, e também uma ousadia. Sei que corro o risco de algum crítico dizer que esse romance é uma heresia, mas não tenho medo. Apesar disso, a reação ao livro desde o lançamento, em Santa Catarina, tem sido boa.

DC: Mas como você mesmo diz, por que se arriscar?

Endoença: Minha intenção foi escrever um romance pós-moderno. Ou seja, onde toda realidade é subjetiva, por ser permeada pela visão pessoal. Já os realistas do século passado tinham a pretensão de dizer que suas obras eram uma expressão nua, crua e fiel da realidade. Como a obra de Machado de Assis é realista, fui buscar nela

¹⁶² - Entrevista concedida a Ula Weiss.

os elementos para o meu livro, que nasceu da vontade de fazer algo diferente também. Fui inspirado por um texto do Jorge Luis Borges, que fala de uma biblioteca onde todas as ideias, pensamentos, conhecimento e histórias passadas, presentes e futuras estão lá. Tudo já foi dito, e tudo que quisermos dizer hoje, segundo o Borges, só teria validade se fosse permeada pela ironia. Senão seria mera repetição. Então é isso.

DC: E por que Machado de Assis e Capitu?

Endoença: Bem, Machado de Assis porque ele é negro como eu. Capitu me chamou atenção em *Dom Casmurro*, porque ela foi criada por um homem e no romance é vista pelos olhos do personagem Bentinho. E essa visão masculina da mulher é parcial. Ele não vê a mulher como ela é. Já no meu romance, quis mostrar uma mulher com uma visão própria, mesmo que parcial, porque no fundo é a minha visão.

DC: Tendo visão própria, qual a diferença entre a Capitu de Machado e a Capitu de Endoença?

Endoença: No meu livro ela é uma mulher ativa e ao invés de branca, é negra¹⁶³. Capitu chega em Blumenau, onde mora Machado de Assis, para pedir que escreva uma nova história para ela, na qual seja uma personagem mais real e digna. Assis é professor da FURB e alega não ter tempo porque está envolvido com outro romance, Helena. Então eles acertam que Capitu vai fornecer todos os ingredientes para sua nova história, e ele vai apenas transcrevê-la. Aí ela sai pela cidade, que segue seu ritmo normal, inclusive com as enchentes. Só que quando isso acontece, por ser um personagem, ela foge para não viver a experiência.

DC: A nova Capitu também foi inspirada em artistas da atualidade, não é?

Endoença: Sim. Ela é uma mistura de Sula Miranda e Zezé Mota. Mas no fundo ela é mesmo a negra Bertília, uma mendiga que viveu em Blumenau e foi considerada louca.

DC: Sua produção é marcada por uma veia erótica, que também está presente no romance. Por que essa preferência?

Endoença: Realmente, existe uma tendência para o erótico em todos os meus trabalhos. E ela se explica justamente porque foge da linha comportada e aceitável. A ideia de marginalidade sempre me agradou, e daí falar do corpo feminino de uma maneira mais erótica, obscena e pornográfica. Esse enfoque é apenas uma visão do capitalismo do corpo da mulher, exposto ao canibalismo masculino, que não sei se

¹⁶³ - Gustavo Bernardo postula que Capitu era negra, embora Machado não afirme. “Ela era filha de um agregado pobre, vestia roupas remendadas. Embora Machado a descreva com pele e olhos claros, essa ênfase não seria suficiente para despistar o fato de que ela era mestiça, ou seja, mulata. Há também a alusão ao cabelo rebelde, enrolado. E a sensualidade, o movimento decidido de Capitu, que é muito mais homem que o Dom Casmurro, é outra pista”. In KRAPP, Juliana. *Gustavo Bernardo usa boato sobre filho de Machado para criar livro*. Texto eletrônico disponível em <http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/10/17/e171025009.html> Último acesso em 21/10/2011.

está certo ou errado, mas é uma realidade na propaganda, na música, na poesia e em todas as manifestações artísticas, plásticas e culturais da sociedade.

DC: Seu contato mais frequente com o leitor é através das crônicas que publica no *Jornal da Noite*, onde você aparece como personagem fixo ao lado daquela que convencionou chamar de sua vizinha. Aliás, ela ilustra o texto através de fotos de mulheres nuas. Como foi que essa série começou?

Endoença: Surgiu dentro do mesmo conceito marginal e da vontade de publicar uma espécie de crítica literária, pois no diálogo com minha vizinha o tema são as poesias, romances e trabalhos de outros autores. E nesse contexto, a vizinha é a crítica. Eu apenas empresto a caneta, a voz. Mas a visão é dela. Ou seja, a visão popular, do leitor simples.

DC: E o erotismo da sua relação com a vizinha?

Endoença: Bom, enquanto a gente trabalha o texto na crítica literária, cria-se um ambiente para a gente interagir sexualmente. Sempre há uma relação sexual entre a vizinha e o escritor.

DC: Além da vizinha, você transa também com a Capitu. Essa forma que dá soa seus escritos não esconde uma faceta pessoal?

Endoença: Não sei se o que eu faço tem alguma coisa com minha biografia sexual ou psicológica. Para alguns pode parecer que tenho uma frustração sexual que compenso com a literatura. Até já me perguntaram se tenho algum problema por falar tanto de sexo.

DC: E o que você responde?

Endoença: Que não tem nada a ver. Na linguagem você faz o que quiser. Basta ter coragem. E é importante destacar que muitos autores não conseguem realizar esse tipo de texto por pensarem que a linguagem deve representar algo real. Como autor, o fato não me interessa e sim a minha versão, a minha linguagem e o meu texto, que criam uma realidade subjetiva.

DC: O que seus críticos dizem sobre esse erotismo?

Endoença: Alguns dizem que exagerei na dose, entrando no campo obsceno, e que deveria ter ficado com uma linguagem mais sutil e leve. Mas eu acho que a sexualidade é uma realidade humana. Até já tentei mudar, mas é algo espontâneo. Quando escrevo é assim.

DC: Como é que você se auto-define?

Endoença: Um autor irônico, sarcástico e humorista. Mas os leitores me definem como poeta erótico, os mais bondosos, e no geral, me chamam pornográfico.

Antes das entrevistas mais recentes, e a título de curiosidade, José Endoença Martins informou que pagou um total de dois mil dólares à editora Paralelo 17, em doze prestações, pela edição de seu romance¹⁶⁴.

O remix das entrevistas recentes:

Pergunta: Vamos falar da tua infância. Como era ser um negro do “*Jarakenbach*” (localidade onde Endoença cresceu) na Blumenau das décadas de 1950 e 1960?

Endoença: Uma primeira questão era a econômica. Na escola em que eu estudava meus colegas tinham sapatos, e eu aparecia de pés descalços. Uma outra manifestação, esta racial, foi uma professora que disse assim: “vem cá negrinho!”. Eu via essas coisas, mas com oito ou dez anos elas não repercutiam muito. Até porque a minha maior preocupação naquele tempo era jogar futebol. Eu gostava muito de futebol, e jogava bem o futebol. Então isso passava batido. Eu gostava de uma expressão que minha mãe usava muito: “ofendeu diz: o negro está no vão da perna.” Isto era forte, eu gostava de dizer e dizia bastante. Então a minha vida naquele tempo, até os onze anos, quando fui para o Seminário Franciscano São Luís de Tolosa, em Rio Negro, no Paraná. Ali fiquei dois anos. Fiz o Primeiro e o Segundo Ginásio. O Terceiro Ginásio eu fiz em São Paulo, no seminário Santo Antônio. Então estes oito, nove anos de seminário fizeram com que eu praticamente me distanciasse do “*Jarakenbach*”. Eu só voltava no final do ano, e já em fevereiro voltava para o seminário. E basicamente a minha vida, enquanto eu estava no “*Jarakenbach*”, nessa época, era a sala de aula, jogar bastante futebol. Nós tínhamos ali no “*Jarakenbach*” um time de futebol que era forte, e jogávamos com os meninos do bairro de baixo. E praticamente era isso. Eu não tinha muita pretensão de ser escritor, de ser professor. Essas coisas ainda não apareciam já que o futebol tirava todo o tempo.

Pergunta: Quem te incentivava à leitura? Existiam livros na tua casa? A partir de que momento entras em contato com a leitura e, quando entras, o que vais ler?

Endoença: Em casa eu não me lembro de leituras. Eu provavelmente lia os cadernos e os livros de alfabetização, esses livros didáticos que a gente usava na sala de aula. Então eu não tinha muita noção de leitura até a ida ao seminário. Porém eu tinha, por exemplo, algumas noções de programas de rádio. Havia alguns seriados, umas novelas de rádio, onde havia o Jerônimo – o herói do sertão – e o Anjo. O Jerônimo era um seriado de aventuras pelo interior do Brasil, já o Anjo era mais intelectualizado, trazia questões de ciência. Mas leitura mesmo, não. Não me lembro de ter lido um livro, ou de algum livro que tenha me marcado até os onze anos, até eu ir para o seminário. Depois, no seminário, aí sim a coisa se abre bastante. Bom, só sei que eu não me lembro dos livros que li na escola. Fiz exame de Admissão para entrar no Pedro II, e de lá também não me lembro dos livros. A única coisa da qual me lembro, sobre livros, é justamente nas aulas de religião. O Frei Gilberto saía da Matriz para dar aulas de religião para nós, e eu tinha muita facilidade e sempre me envolvi mais com as aulas de religião. E sempre que eu fazia boas provas, ganhava um santinho. Eu acho que foi isso que talvez fez com que o Frei Gilberto pensasse que eu tinha vocação, e ele agendou tudo para que eu fosse para o seminário. Então

¹⁶⁴ - Mantive correspondência por e-mail e carta com o professor Martins. Diversos documentos, artigos, entrevistas, etc, recebi por xerox. Agradeço sua extrema gentileza.

ele me levou para Rodeio, tinha um seminário também ali, mostrou-me tudo e me colocou para conviver com os alunos. Depois eu passei no exame de Admissão para o Pedro II, mas ao invés de ir para lá, fui para o seminário em 1971. E aí a minha vida com livros começa com a biblioteca do seminário, que era grande. E foram dois os autores que mais me marcaram. Um dos autores era o Emilio Salgari, um italiano. Os grandes livros dele, que mais me marcaram, estavam voltados para a aventura no mar. E o segundo autor era o Karl Mai, que escrevia aqueles livros também sobre aventuras. Um dos livros que mais me marcou, não sei se era uma trilogia, foi um que falava sobre os índios nos Estados Unidos. Então, no começo, os dois grandes autores foram estes. Depois, quando comecei a estudar literatura brasileira com mais afinco, literatura francesa, literatura inglesa, grego, latim, as coisas se abriram bastante.

Pergunta: Por que saíste do seminário?

Endoença: Eu saí do seminário no último ano do Clássico porque os padres decidiram que eu não tinha vocação. Como eles decidiram isso eu também não sei! Não me explicaram. Disseram: “eu acho que você não tem vocação.” E eu respondi: “tudo bem, então eu vou embora”. Mas eu mais ou menos imagino o que deve ter sido. Eu me lembro que no último ano, onde já éramos maiores, estávamos nos preparando para o noviciado, e por isso tínhamos mais liberdade. Num um domingo eu tomei a liberdade de ir junto com a kombi dos padres para o centro da cidade. Ninguém disse que eu não podia ir. A kombi cheia de padres, alguns iam rezar missa em alguns lugares, a kombi também ia para lá pegar a correspondência nos Correios, e eu fui junto. Depois a kombi voltou e eu fiquei na cidade dando umas voltas. No outro dia o padre prefeito me chamou e perguntou por que eu tinha feito aquilo. Eu disse que não tinha ido sozinho, que tinha ido com os padres, que estava todo mundo junto. Acho que foi aquilo a gota d’água. Acho que eles já achavam que eu não tinha vocação, ou já tinham decidido isso, porque eles decidiam mesmo, e aquilo tenha ajudado na decisão. Eu também não quis criar caso. Quem sofreu mais com isso foi a minha mãe. Minha mãe chorou uns dois meses, porque o grande sonho dela era ter um filho padre, e eu já estava uns oito anos lá. Em agosto escrevi uma carta para ela dizendo “ó mãe, no final do ano já não estou mais no seminário”. Eu sou o primeiro não paulista de uma filha de sete filhos, sou o quarto. Três nasceram em São Paulo, eu nasci em Blumenau, e depois nasceram mais três irmãs em Blumenau.

Pergunta: Mas a tua família é originária de São Paulo?

Endoença: A minha mãe é paulista, o meu pai catarinense. Como policial ele foi para lá, casou com ela, ficou um tempo por lá, em Apiaí, e depois resolveram voltar para Blumenau. Porque a família do meu pai morava em Blumenau. Ele resolveu voltar para cá porque achou que talvez a vida fosse mais fácil aqui. E aí eu nasci aqui.

Pergunta: Vamos entrar na parte da tua literatura. No teu primeiro livro, “*Educação, aprendendo a brincadeira na FURB*”, tem uma crônica chamada “Poetas de varal”, e ali tu tens uma frase que diz: “aí a gente fazia a nossa festa poética como a uma missa de versos bêbados”. Que avaliação tu podes fazer hoje a respeito da literatura blumenauense feita naquele tempo, na década de 1980? É possível fazer algum paralelo com a literatura produzida hoje? Ainda temos uma festa poética? Ainda temos uma missa de versos bêbados?

Endoença: Eu não conhecia mais este verso. Bem, não é um verso, é uma opinião. Se a gente pegar alguns poetas, eu acho que talvez os versos estejam mais bêbados hoje por causa de uma certa aliteração, de uma certa preocupação com o caos. Se eu ligasse, por exemplo, estes versos bêbados com a “Nauemblu”, eu acho

que nós temos um paralelo. E eu acho que hoje os versos estão mais bêbados, positivamente bêbados, no sentido de serem mais caóticos, de serem até mais bem elaborados, com preocupações estéticas melhores do que lá. Nos anos 70 e nos anos 80 eu era mais novo e posso dizer que a gente tinha, talvez, uma preocupação mais espontânea. Eu estava fazendo Letras, mas também não tinha um conhecimento profundo de como fazer. A gente fazia de uma forma mais espontânea. O Varal foi uma construção do Alcides Buss. E a gente foi influenciado por esta proposta mais marginal de ocupar espaços públicos e institucionais com os Varais. Nós tínhamos um grupo de Varal. Eu estava junto com um grupo de alunos e alunas de Letras, e muitos deles hoje lecionam na FURB. Então eu acho que se houver uma relação, não sei se chega a esta missa, mas certamente eu acho que os poemas de hoje são mais bem elaborados. Há um conhecimento maior, uma preocupação maior, e eu também acho que há uma seriedade um pouco maior, já que os grupos estão se institucionalizando mais. Havia uma preocupação naquele tempo, pelo menos nas pessoas que eu conheci, com a publicação do texto, porque havia aqui o Jornal Universitário do Acari Amorim, que publicava os poemas dos autores, principalmente dos autores ligados à FURB, e havia também o Jornal Acadêmico, que o Oldemar Olsen comandava junto com a Maria Odete. Então estes dois jornais abriam espaço para a produção interna, e fora havia o caderno do Jornal de Santa Catarina no qual a gente também podia publicar. Então talvez o espaço para publicação havia em maior quantidade e maiores variações. Se você pegar Florianópolis, com o jornal O Estado, em Joinville com o jornal A Notícia, Blumenau com o Jornal de Santa Catarina, havia espaço e a gente podia produzir. Agora, a qualidade era meio complicada. Eu acho que hoje os poetas são mais cuidadosos. Há talvez uma liberdade maior para a expressão, há um conhecimento maior de teorias literárias, e por isso acho que a produção é maior. E fazendo essa ligação com a “Nauembla”, eu acho que eles estão mais bêbados no sentido do caos, mas um caos produtivo. E quanto à missa eu não posso dizer muita coisa. Eu só queria que você repetisse esta frase porque eu gostei.

Pergunta: A frase é tua: “aí a gente fazia a nossa festa poética como a uma missa de versos bêbados”.

Endoença: É uma frase bonita, mas é uma frase de efeito. Hoje eu não sei. Teria que pensar um pouco mais para responder.

Pergunta: O teu romance *Enquanto isso em Dom Casmurro* apresenta uma visão pouco indulgente de Blumenau, onde o germânico não passa de um simulacro e que a cidade teria sido fundada por alemães pouco equipados intelectualmente. Uma cidade onde todos fingem ser o que não são. Quando lançado, este teu romance gerou algum tipo de reação por parte da sociedade local? Blumenau continua sendo este simulacro, esta cidade fundada por pessoas pouco desenvolvidas intelectualmente?

Endoença: É preciso contextualizar isto. De 1993 para 2008 são quinze anos. O romance tinha a preocupação de brincar um pouco, fazer um pouco de humor. Por exemplo: criar uma personagem que sai de um romance realista e colocá-la numa situação como a de Blumenau, que é uma cidade de imigrantes e por isso já misturada, era uma situação estética que eu achava interessante naquele tempo, porque eu sempre achei que deveria escrever um texto pós-moderno. E quando a gente afirma que é pós-moderno, os caras que vão ler também concordam conosco. Então eu sei que muitos concordaram e disseram que era um livro pós-moderno por isso e aquilo. Mas essa pós-modernidade estava fazendo efeito dentro de mim, ou dentro da minha cabeça, e eu não sabia fazer isso em termos de um livro. Mas quando comecei a escrever o livro, saiu desta maneira. Eu não sei se houve reação das pessoas. Os que leram se manifestaram em cima de duas coisas. Uma: por que essa personagem negra tem uma empregada branca e alemã? Esta era uma das

questões. A outra era o excesso de sexo. Alguém chegou até a me dizer, acho que parodiando Flaubert: “Madame Bovary é Flaubert, então a Capitu é José Endoença Martins, Bertília é José Endoença Martins”. Eu sei das reações que eu li. Em termos de mídia a reação foi boa. Fui para a televisão. Agora, se a população ficou ofendida eu não sei. Acho que a população não leu. Então essas reações são positivas, agora não tanto a Blumenau, porque talvez ninguém tenha associado diretamente a Blumenau já que o título não diz isso, porque a gente diz “enquanto isso em Dom Casmurro” e as pessoas associam ao Dom Casmurro e não a Blumenau. Então as leituras que foram feitas, foram feitas justamente em cima desta relação. E eu também estimei isto. Eu dizia: “como é que um afro-descendente que se acha pós-moderno pode fazer uma relação com um afro-descendente que é realista?” Então é o realismo e o novo realismo, a modernidade e a pós-modernidade. E foi isso que mais pegou com os críticos que se dedicaram a analisar a obra. Então esta relação com o Machado de Assis é mais óbvia com o título, e isto talvez tenha dirigido a leitura que as pessoas fizeram a respeito dele. Agora, se o público reagiu, bem, estas coisas não estão escritas, ninguém se manifesta, também não recebi nenhuma opinião contrária. Alguns diziam que era interessante, outros diziam que não era interessante. Mas a relação com Blumenau fica meio escondida. E a relação com a FURB, porque uma grande crítica que eu faço era em relação à FURB, quando dizia que ela era um grande Paraguai, isso também não repercutiu.

Pergunta: E a cidade continua sendo um simulacro?

Endoença: Eu acho que sim. Toda cidade é um espetáculo, um simulacro. Quando escrevi o livro eu achava que a Sula Miranda representava isso, e hoje com os CTGs isso só ficou mais forte. A gente continua vivendo a cultura que é possível. O simulacro está em que as coisas são representadas da forma como podem ser representadas, e cada um vai representar da maneira que vê a situação. Pode parecer uma crítica, mas também é uma manifestação de “é isso mesmo!” Não é positivo nem negativo. Blumenau tem a Oktoberfest, mas também tem a Festa do Cavalo, tem o CTG que é gaúcho, tem o sertanejo. Agora fiquei sabendo que tem um restaurante na Vila Germânica que tem um dia que é só música country. Acho que é por aí mesmo. Não vejo que tenha mudado muita coisa. Os vários espaços se abriram muito mais e as misturas estão cada vez maiores. Então a gente vai dançar ainda muita valsa, e muita música alemã misturada com country, com axé, com pagode e este é o espetáculo.

Pergunta: Nós percebemos que tanto nos teus poemas, como na tua prosa, há uma preocupação com a práxis literária. O teu fazer poético e ficcional promovem sempre uma reflexão, uma teorização, que depois gera novos fazeres poéticos e ficcionais. É o caso dos teus Poemas Minuto que geraram a teoria do Poema Minuto. O Poema Minuto ainda está vivo? Por que não publicas mais poesia?

Endoença: Eu acho que o Poema Minuto ainda está vivo. E pela maneira como eu desenvolvi essa preocupação poética, pelos vários livros que foram publicados desde *Me pagam pra kaput* até *Diet Poesia*, a gente pode dizer que ainda não morreu. Agora, dizer por que eu não faço mais poesia, posso até explicar, mas seria apenas uma explicação. Nós não dominamos estas funções. A gente vai até um certo tempo, depois dá uma guinada, passa para outra coisa e assim por diante. Eu comecei como poeta. Desde 1972 com meu primeiro texto poético publicado em jornal, e até mesmo antes, com 16 anos, no seminário, fazendo versinhos. Quando eu vim para Blumenau, andava procurando os poetas. Encontrei o Dario Deschamps, o Lindolf Bell e todo o pessoal. Em 1972, quando comecei a lecionar, encontrei o Geraldo Luz, na mesma época em que publiquei meu primeiro poema, que era uma profissão de fé sobre a poesia. De lá para cá não parei mais. E o Poema Minuto é uma estética que eu quis criar. Há sempre esta preocupação de dizer “eu faço”, mas também gosto de

refletir a respeito. E depois disso eu resolvi então fazer alguma coisa: “o que eu quero quando faço poesia?” Saiu o primeiro livro, o segundo, o terceiro, e então eu comecei a dizer assim: existe uma preocupação estética aqui, que é fazer um poema curto, e o poema curto tem duas qualidades: ele tem que convidar o leitor a dedicar um minuto da sua atenção ao poema e no fim terminar com um sorriso, que é a parte do humor. Isto eu consigo fazer em alguns poemas, em outros eu não consigo, já que ficam reflexivos demais. Então essa é a preocupação. Por causa do humor, por causa do tamanho do poema, por causa dos aspectos que o Poema Minuto comporta, eu acho que ele ainda pode estar vivo. Sobre a segunda parte da pergunta quero dizer que não publico mais poemas porque eu entrei no ensaio, na ficção, e de repente eu já não sei mais voltar disso. Já tentei fazer poemas de novo e não sai. Acho que vou ter que ler meus poemas, refazer meus poemas para aprender a fazer poemas de novo dessa maneira. A não ser que eu mude tudo! Ache uma outra maneira de fazer poesia. Aí só o tempo dirá.

Pergunta: Disseste que começa a publicar poesia em 1972, e teus primeiros livros são da década de 1980. Depois disso começamos a perceber o surgimento de outros poetas com estéticas parecidas na região: o experimentalismo, o poema curto. Estes poetas começam a aparecer a partir da década de 1980 e na década de 1990, como é o caso do poeta Douglas Zunino, por exemplo. Tu achas que a estética da poesia brasileira da década de 1970, a poesia marginal, a poesia concreta, chega a Blumenau contigo, e que depois fazes escola e influencias outros poetas a ousar novas estéticas? Ou tu és fruto de alguém que já produzia isto aqui na região?

Endoença: Bom, este tipo de análise eu nunca fiz. A gente achava que era marginal porque a palavra marginal era interessante. Agora, quando aconteceu a poesia marginal no Brasil todo, ainda não havia ninguém fazendo uma análise do que seria essa poesia. Então acho que todo mundo se enquadrava como marginal. Acho que eu devo ter bebido em algumas fontes, porque também fomos autores nacionais. Não sei se eu tinha uma preocupação estética. Os poemas foram saindo assim, sem uma consciência. Eu fui produzindo e eles foram saindo. Acho que uma das características do meu poema é ser curto e, como dizia Dario Deschamps, ter uma linguagem popular. Ele não tinha uma preocupação em medir as palavras ou buscar a melhor palavra. Ele era mais espontâneo, e por isso talvez o aspecto das palavras e os palavrões estarem mais presentes. Enquanto que se você pegar, por exemplo, o poema do Oldemar Olsen, você vai ver um poema muito mais cerebral. Ele tinha a intenção de tecer comentários mais racionais a respeito de uma visão de mundo. Eu não. Eu tinha uma preocupação em escancarar, e o humor era a minha questão. E me lembro de um fato que talvez possa explicar um pouco essa preocupação com o popular, com o humor, com a brincadeira, com a blague e com o deboche. É justamente uma conferência que houve aqui em Blumenau, e estavam na mesa o Péricles Prades, o Lindolfo Bell e o Lauro Junkes, os que tinham uma produção maior, e todo mundo falando das qualidades do poema, que o poema tinha que ter isto e aquilo, que o poema tinha que ser bem elaborado, e eu disse que o poema tinha que ser uma brincadeira, que a gente tem que brincar com a poesia. Ninguém me levou a sério. E talvez seja isto que já estava lá latente e que depois foi saindo nos meus poemas. Eu acho sim que esta preocupação com o poema tem relação com esta preocupação nacional com o poema marginal, com a preocupação do poema do movimento modernista, que é pequeno, simples, direto, que tem humor, que tem o “tupi or not tupi”, o jogo de palavras. Tudo vai desembocar na minha poesia. Mas eu nunca fiz esta reflexão, se a estética vem comigo, se influenciei ou fiz escola, isto eu não sei. Também não sei onde o Douglas vai beber isso. Acho que há semelhanças, também porque não estamos tão distantes. Mas não vejo esta relação direta de influências.

Pergunta: A partir de dois neologismos criaste uma teoria para analisar a literatura praticada em Blumenau a partir da década de 1960, a “Blumenalva” e a “Nauemblu”. Esta dualidade não limita a literatura produzida aqui? A “Nauemblu” não seria um conceito muito limitador para a pluralidade ficcional e poética que aqui se produz?

Endoença: Eu acho que sim. Como toda teoria, ela é limitante. Ainda assim, enquadrar um tipo de literatura dentro de duas possibilidades é sempre limitante. Este é um dado. O outro é que, apesar da limitação, este enquadramento também ajuda você a tomar algumas posições a respeito de como olhar a literatura local. Porque me parece que a dualidade é uma tradição na crítica literária blumenauense. Se você pegar a dualidade da Valburga Huber, com saudade e esperança, e depois esta dualidade de “Blumenalva” e “Nauemblu”, parece-me que as pessoas que discutem a literatura de forma mais crítica ainda não descobriram, ou não intuíram, ou a literatura ainda não revelou, a possibilidade de uma outra alternativa. Ou nós estamos cegos, porque não vemos uma terceira via, ou ela não existe e terá que ser inventada. A Valburga parte do que os poemas dizem: tem saudade – o Victor Schleiff disse “tenho saudade da minha terra” – mas tem esperança também, porque alguns dizem “eu quero que esta cidade aqui seja para nós o leite e o mel, a nova Canaã”. Então esta saudade e esta esperança estão lá, os poemas já diziam isso, as ficções já diziam isso. A partir dos anos sessenta descubro por acaso estas duas palavras e tento ver se elas representam alguma metáfora para a cidade. E percebo que sim. Agora, os poemas já diziam isto. “Blumenalva” está lá no poema do Bell. “Nauemblu” também. Então eu acho que é limitante esta dualidade desde lá dos primeiros colonizadores até agora. Mas talvez esta limitação seja mais nossa, críticos e fazedores de literatura, que ainda não conseguimos ver outras coisas. Há a necessidade de ver no poema. A gente só vai ver se nos dedicarmos a ler estes poemas. Eu só cheguei a isto depois de ficar anos e anos fazendo leituras da literatura blumenauense. Isto não foi uma coisa que simplesmente apareceu. Ela só apareceu depois de muitos estudos. Então precisamos de mais dedicação, mais detalhamento e mais comparações.

Pergunta: A impressão que se tem, quando observamos as tuas análises sobre a literatura dos afro-descendentes, é que ali não tem uma dualidade, tem uma tríade: o Ariel, que é o negro que assimila, que se submete; o Calibã, que é aquele que se opõe; e tem o Exu, que é o catalisador. E na interpretação da literatura blumenauense parece que nós temos o Ariel, o “Blumenalva”, aquele que se associa ao germânico; tem o Calibã, a antítese, o “Nauemblu”; e a impressão que temos é que ainda falta o catalisador.

Endoença: Eu acho que é isso mesmo. Mas talvez porque nós ainda não temos as ferramentas para descobrir esta terceira possibilidade. E ela também não vai aparecer quando a gente quer. Ela só vai aparecer quando a gente tiver estudos suficientes para encontrá-la. Talvez ela já esteja lá, esta terceira possibilidade, este catalisador, mas ninguém vê. Eu ainda não vi e não sei se alguém vai ver. Só a dedicação e o estudo é que vai revelar. Claro que dá para trazer de fora, mas o ideal seria você trazer isto de dentro, como fez a Valburga, como a Nauemblu sugere, como a Blumenalva também. No caso da literatura afro-descendente, talvez pela exposição maior, pela abrangência, porque vem desde a África até a Europa, os estudos são maiores e a gente percebe isto com mais facilidade. E também porque há a nossa incapacidade de ver mais coisas que a nossa literatura própria revela.

Pergunta: Recentemente vens te dedicando mais à questão da negritude. A temática do negro já aparece em *Enquanto isso em Dom Casmurro*, depois no *O olho da cor*, a tua peça de teatro, e de uma forma bastante explícita em *Na cor errada de Shakespeare*, teu último livro. Existe uma literatura de afro-descendentes com

características próprias que a diferenciam de outras literaturas, ou a literatura de afro-descendentes é apenas uma literatura escrita por afro-descendentes?

Endoença: Existe, e uma das características que determina este tipo de literatura é a diáspora através da escravidão. Claro que esta não é exclusiva dos afro-descendentes, mas historicamente o afro-descendente veio para as Américas por este processo diaspórico: o exílio pela escravidão. E isto determinou, por exemplo, todo o resto da literatura produzida, sempre em contato com o branco, ou com o Ocidente. Então esta é a característica que mais determina a produção literária destes afro-descendentes. Porque ou é para dizer “nós precisamos nos unir, precisamos assimilar”, ou é de resistir, de dizer “vou quebrar as correntes ou vou esperar, assimilar, ver o que consigo pegar desse ocidental e depois ver o que eu posso fazer”. Então esta é uma característica especial, pois é justamente a escravidão e o processo colonizador, o encontro do europeu com o africano na África, que vai determinar o que se vai desenvolver esteticamente, o que estes agentes estéticos ou artísticos da afro-descendência vão fazer com a sua produção. Este ponto eu acho que é algo específico, que outros povos não tiveram. Outros povos talvez não tenham a ideia da escravidão como uma instituição que privilegiou negativamente um determinado tipo de pessoa. Porque o africano só vai se tornar negro, e aí discriminado, quando chega na América. Antes ele era africano, não existia o negro. Ele passa a ser negro a partir do momento em que ele está aqui. E isso determina toda uma produção estética, cultural, que é de resistência, mas que é também de produção em inúmeras formas. Eu acho que isto é específico. Não é único, mas a maneira como o africano que veio para cá reagiu, ou se relacionou com o processo de escravidão, é que vai tornar esta produção algo específico.

Pergunta: O que significa dizer que “Blumenau é uma cidade de alma negra”, expressão que aparece em *Enquanto isso em Dom Casmurro*?

Endoença: Bom, aí era uma maneira de criar uma espécie de imagem de Blumenau. Na história da Urda uma das primeiras pessoas que ajuda a família Sonne a se locomover é justamente um carregador de malas negro do porto de Itajaí (Referência ao romance *Verde Vale*). No caso de Blumenau também. Quando o Doutor Blumenau chegou, já havia negros aqui. Então eu acho que Blumenau já teve isso. E eu ainda coloquei algumas imagens, como, por exemplo, a negra Bertília, que é recorrente na minha obra. Existiu ainda um vereador negro, que era uma espécie de príncipe negro, que queria criar uma espécie de festival da negritude no Vale, mas que não deu certo. Então, quando digo que Blumenau já teve alma negra, é porque ela já teve sim. E é preciso recuperar isto. A minha literatura tem esta intenção de mostrar esta alma negra, que está mais na minha literatura do que em outros locais. Mas se a gente der uma olhada pelos morros, pelos jogos de futebol, pelas rodas de samba e pelos grupos de capoeira, a gente vai ver que esta alma negra está por aí. E a gente precisa revelá-la na literatura também.

Pergunta: Algum novo projeto literário?

Endoença: Eu estou numa fase complicada. Complicada no sentido em que estou complicando a minha literatura. Mas também não é uma complicação estética, é de veículo. Como eu gosto de línguas estrangeiras, e eu nunca sei se o mais importante é a literatura ou a língua, e como estou envolvido com o inglês, o francês e o espanhol, então estou escrevendo praticamente quatro ficções nas quatro línguas: em português, em inglês, em francês e em espanhol. Os textos tratam praticamente da mesma coisa, só que com aspectos diferentes. E também são textos mais autobiográficos. O nome do texto que estou escrevendo em português é “José Endoença Martins contra José Endoença Martins”, porque é uma autoficção. Autoficção é, segundo os teóricos, quando você é o autor, o narrador e o personagem

do próprio texto. Isto é o cúmulo do narcisismo. Mas segundo o Roland Barthes, é tudo o que nós temos. A gente não tem outra coisa para falar da gente senão a gente mesmo. Alguns evitam, alguns mascaram isso com uma autobiografia que não parece autobiografia, mas no fundo nós estamos voltados para as preocupações mais prementes da nossa vida. E os outros textos também têm esta preocupação com a autobiografia, mas caminham mais pela ficção. Os personagens continuam sendo Bertília e Bento, e suas variações, mas os aspectos vitais continuam voltados para a minha autobiografia. Inclusive, no texto em espanhol, eu tento pegar a Capitu e devolver ao Dom Casmurro através do filho. O filho vai para o exílio com a mãe e depois volta para o Brasil. E um dos problemas do filho é sua relação com o pai, já que o Bentinho queria matá-lo, pois achava que ele era filho do Escobar. A minha intenção é deixar os quatro textos juntos e depois deixar o leitor se virar.

Pergunta: A poesia é inútil?

Endoença: Acho que eu não digo isso assim, literalmente. Eu me lembro que eu digo que a poesia é uma grande caminhada que quase sempre dá em nada. Mas não, a poesia não é inútil. A poesia é necessária. Mesmo quando você diz que ela é inútil, e diz em forma de poesia, você está provando que ela é necessária. Eu digo como é fácil ser poeta hoje em dia, como é fósil ser poeta hoje em dia. Mas dito em forma de verso, com uma preocupação poética, esta é mais uma evidência que a poesia não é inútil e não está fora de propósito. Ela vai sempre continuar porque é um interesse humano, é uma forma de expressão que a humanidade sempre vai usar para manifestar os seus conhecimentos, as suas emoções, a sua alma, e é por isso que eu acho que por mais que a gente afirme que a poesia é inútil, e afirme isto em verso, ao fazermos isto nós afirmamos que ela é importante, que continua imperativa, que continua necessária, e que a sua inutilidade é apenas um aspecto estético. Eu continuo lendo poesia e analisando poesia.

Pergunta: Fale-nos sobre o polêmico *Enquanto isso em Dom Casmurro*.

Endoença: Em 1993 publiquei o meu mais experimental texto de ficção. *Enquanto isso em Dom Casmurro*, resultado de anos de preparação e estudo. Penso que talvez seja o primeiro romance pós-moderno escrito em Santa Catarina. É a história de uma mulher que tem identidades múltiplas e se movimenta entre elas. “A identidade é uma celebração móvel”, diz Hall. A ideia por trás do romance é a de que na experiência pós-moderna nós não temos uma identidade fixa e unitária, mas muitas. É por isso que quando abandona *Dom Casmurro* e vem para Blumenau, Capitu desenvolve todas aquelas quatro novas identidades de mulher: Capitu, Sula Miranda, Zezé Motta e Bertília. O romance foi analisado por especialistas em literatura brasileira que apontaram criticamente as qualidades literárias da obra e minhas ideias sobre o texto foram publicadas em entrevistas em jornais, apesar do ódio que a obra provocou em muitas pessoas – que acreditavam que se tratasse de uma blasfêmia contra Machado de Assis. Antonio Hohlfeldt escreveu no livro *A Literatura Catarinense em Busca de Identidade – Poesia* que “no romance de estreia de José Endoença Martins, o aspecto pós-moderno não é simples modismo, mas a base imprescindível de afirmação do próprio projeto, que se deseja pós-moderno, naquilo de fragmentário e de combinação díspar que o pós-modernismo possui como característica, para poder cumprir com sua função: a crítica de determinada realidade”.

Pergunta: E os aspectos teóricos que você trabalhou como crítico? E os conceitos Blumenalva, Nauembla e Negritice?

Endoença: Com tais conceitos eu desejava desenvolver um esquema metodológico para a análise da literatura local. Escrevi que Blumenalva e Nauemblu não são apenas antagônicas e excludentes, mas que, especialmente, Nauemblu representa a superação de Blumenalva. E por que a segunda se torna um avanço em relação à primeira? Porque, ao representar a germanidade local, Blumenalva é tida como moderna e colonizadora; enquanto que, ao se apresentar como a desarticulação da germanidade local, Nauemblu se entrona como pós-moderna e pós-colonizadora. E é no espaço metafórico da Nauemblu que se inclui a Negritice. Pode-se dizer que a negritice deseja ser a Nauemblu que lida com o texto do autor negro, enfocando as experiências negras em Blumenau. O meu apreço à noção da negritice deriva dos estudos da literatura afro-americana. A Negritice é o discurso utilizado pelos brancos para inferiorizar o negro. A Negritude é o contra-discurso que o negro utiliza para restabelecer o auto-amor. Restabelecida a auto-estima negra, a negritice permite que negros e brancos possam construir relações interpessoais mais harmoniosas e cordiais.

Para o historiador Viegas da Costa¹⁶⁵, em *Enquanto Isso em Dom Casmurro* a linguagem, e tão somente ela, torna possível aproximar 1899, ano em que Machado de Assis faz nascer Capitu e Bentinho, e 1993, ano em que Martins reescreve Capitu, e esta se liberta do realismo¹⁶⁶ de *Dom Casmurro* para encontrar o pós-modernismo neste livro ambientado em uma Blumenau preconceituosa e hipócrita que vive a crise do setor têxtil, no início da década de 1990. Uma Capitu kitsch, amoral, bissexual, sadomasoquista, negra e drogada que se move pela linguagem e pelo desejo e que escolhe esta cidade do Vale do Itajaí para viver esta sua nova vida fantasiada de cantora sertaneja.

O negro, a mulher, o sexo, a vida e seu simulacro explodiam em seu texto, que tinha a cidade de Blumenau seu cenário e suporte.

¹⁶⁵ - COSTA, Viegas. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Texto eletrônico disponível em <http://umescambau.blogspot.com/2009/06/enquanto-isso-em-dom-casmurro.html> Último acesso em 21/10/2011.

¹⁶⁶ - Diversos comentaristas batem nessa tecla: a de que Machado de Assis foi um autor realista. Opto pela visão de Gustavo Bernardo Krause, para quem é um erro o suposto pertencimento do escritor à escola realista. Para este professor, embora à crítica acadêmica isso já não pareça tão evidente, é o que permanece ensinado nos livros didáticos e manuais usados no ensino médio das nossas escolas. Krause sustenta que isso é um erro enorme, pois o próprio Machado escreveu que a realidade era boa, mas o realismo não prestava para nada. Segundo ele, o realismo é basicamente um produto burguês que, ao enfatizar a realidade como critério, denega e procura controlar a imaginação. Assim, tomar Machado por realista seria uma maneira de tentar neutralizá-lo e domesticar uma obra inventiva, irônica, subversiva e demolidora de estereótipos acerca do ser humano, do homem, da mulher e da sociedade. Importante destacar a opinião de Naira Nascimento no tocante à obra de Endoença Martins: para ela, quando este afirma que o romance de Machado de Assis é realista, talvez a alusão não seja tanto em relação ao estilo de época, mas sim em razão do ceticismo em qualquer forma de representação que se queira verossímil. A consciência do caráter construtivo de todos os discursos relegou-nos à experiência da ausência de fé em qualquer realidade palpável.

Provocador e experimental, *Enquanto Isso em Dom Casmurro*, no tempo do seu primeiro lançamento, dividiu águas na literatura produzida no interior de Santa Catarina, problematizando a sociedade do pastiche, das aparências, onde tudo pode ser valorado pela plástica e pela capacidade de se tornar mercadoria, inclusive a própria Capitu, que paga com seu corpo o cachorro quente vendido na esquina. Mike Featherstone¹⁶⁷ afirma que na pós-modernidade “o consumo, não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente com o consumo de signos”, o que é muito bem explorado pela publicidade, pela mídia e pelas técnicas de exposição, quando estas fixam nos produtos imagens de beleza, sedução, auto-realização, romance e até mesmo de qualidade de vida, tornando as mercadorias verdadeiras ilusões culturais, que fascinam o consumidor pela sua estética, pelas associações com os signos e pelas justaposições entre elas. Justifica-se então o privilégio dado pelo capitalismo pós-moderno à produção de signos e imagens, ao invés das próprias mercadorias.

Neste romance José Endoença Martins questiona os fundamentos identitários blumenauenses, cidade onde nasceu o autor, sempre tão prussiana com seu discurso higiênico de ordem e trabalho. Aqui temos uma Blumenau que já foi negra, que já foi italiana, que já foi até mesmo alemã, para hoje ser qualquer outra coisa indefinida, uma terra onde as “enchentes anuais perderam leveza e novidade” para “ganhar angústia”, uma cidade cheia de ruídos, mas sem som próprio.

Enquanto Isso em Dom Casmurro constitui-se como um romance rico em intertextualidades, que flerta com a história e com a sociedade pós-industrial, que discute as relações interétnicas e, acima de tudo, que mostra que na ficção tudo é possível, desde que haja desejo.

O romance foi escrito logo após o governo Collor, momento em que as indústrias têxteis de Blumenau atravessaram grave crise e demitiram milhares de trabalhadores. Assim, encontramos uma linguagem mais direta, contundente, que denuncia o simulacro da

¹⁶⁷ - Apud SIQUEIRA, Holgónsi Soares Gonçalves. *Cultura de Consumo Pós-Moderna*. Texto eletrônico disponível em <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/consumismo2.html>. Último acesso em 21/10/2011.

germanidade e todo peso da austeridade que os descendentes dos colonos procuram imprimir a si:

Esta cidade também já foi alemã, italiana. Com alemães e italianos as enchentes anuais perderam leveza e novidade. Ganharam angústia. O enxaimel foi despejado da riqueza de detalhes estéticos que abrigava e virou simulacro empobrecido da nostalgia. A Oktoberfest adquiriu o teor escuro da revolta desesperada, da dor. Uma dor de cerveja e mijo azedos. Alegrias e festas exauriram-se. A abundância econômica despencou.¹⁶⁸

Alguns críticos execraram o livro. Marcos Zibordi¹⁶⁹ qualifica o romance de uma *bad trip*:

Sob a recorrente justificativa da “linguagem”, o blumenauense Endoença procura engendrar um diálogo com Capitu (...) Ela sai de *Dom Casmurro* e terrifica na capital catarinense, sob a figura fantasmagórica de uma negra vestida de *country-girl*, de *pink*, chapéu e faixinha na testa. Dotada do poder de materializar seus pensamentos, logo faz surgir o apartamento e a ninfetinha empregada loira (...) E por que Capitu veio parar nessa espécie de Oktoberfest dos horrores? Para requerer de Machado de Assis, então professor de literatura na universidade local, que reescrevesse sua história, dando-lhe mais dignidade (...) A premissa é aceitável. No entanto, a tentativa intertextual moderninha de Endoença não se sustenta, levando a pensar que nem mesmo ele tenha tido dimensão da possibilidade literária que provocou. A forma como a nova Capitu se coloca no mundo é de uma grosseria constrangedora. Qualquer mulher que esperasse do livro alguma espécie de redenção de classe, detestaria o estado puta-lésbico-louca ao qual o nosso estreado romancista a reduziu.

Outro detrator foi Antonio Hohlfeldt¹⁷⁰.

Se no texto do século passado a onisciência do narrador é responsável pela construção da ambiguidade da narrativa – afinal, nos olhos de ressaca de Capitu não se consegue descobrir ao certo a paternidade do filho, e o tema tem alimentado, ao longo de décadas, as mais variadas disputas da crítica literária – a onisciência do narrador no romance do século XX alcança um resultado inverso, ou seja, revela, desmistifica e evidencia realística e parodisticamente a estrutura de construção da

¹⁶⁸ - MARTINS, José Endoença. *Op.cit.*, p.10.

¹⁶⁹ - ZIBORDI, Marcos. “Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu”. *Revista Letras*, Curitiba, n.61, especial, p.397- 413, Editora UFPR. Texto enviado a mim por Endoença Martins.

¹⁷⁰ - HOHLFELDT, Antonio. *A literatura catarinense em busca de identidade: a poesia*. Florianópolis, UFSC, 1997. Texto enviado a mim por Endoença Martins.

obra, como que a demonstrar, na prática, que nenhum procedimento técnico possui um único resultado, mas depende, sim, de uma combinação variada de fatores.

Dessa forma, o que é sutileza em Machado de Assis transforma-se em visualização escrachada no texto de José Endoença Martins. O que era apenas sugestão, assume-se como representação direta na narrativa contemporânea. Mais do que preocupar-se, nesse sentido, em construir uma teoria do romance pós-moderno, se se quiser, o autor acaba apresentando ao leitor uma “demonstração” do que pode ser o romance pós-moderno, pois também não se pretende colocar como regra ou modelo...

Estruturada enquanto um “thriller” policial, mas que é, também, paródia, com excesso de sexo, drogas e lugares-comuns do gosto mais duvidoso possível, que vai do lesbianismo de Capitu com sua empregada Conike até a intervenção de alguns conhecidos atores do cinema norte-americano, como Michael Douglas e Glenn Close, *Enquanto isso em Dom Casmurro* explora a inversão de diversos elementos tradicionais na constituição da cultura brasileira: Capitu transforma-se numa negra que se veste à Sula Miranda, aliás, à semelhança de todas as mulheres de Blumenau; sua empregada loira (aí a inversão é irônica, porque coloca a radicalidade de uma rara experiência no Brasil, um branco ser empregado de um negro). O nome da jovem, além disso, remete-nos a esses filmes de quinta categoria produzidos em Hollywood em que algumas personagens não são humanos, mas clones, e por aí afora.

Como já foi visto, uma das personagens mais famosas da literatura brasileira, Capitu, evade-se do romance *Dom Casmurro* e, por meio da linguagem e do desejo, materializa-se na cidade de Blumenau, no estado de Santa Catarina.

Apresenta-se com características físicas e psicológicas bastante diversas da musa de Machado de Assis: negra, drogada, bissexual. Como afirma Naira Nascimento¹⁷¹, na obra de Endoença pouco resta da menina de olhos oblíquos e dissimulados: “Diante daquelas palavras, o olho esquerdo de Capitu se encheu de ironia. O direito, de deboche.”¹⁷² Ou então, “Mais tarde, Capitu estava sentada à mesa quando a empregada trouxe um sanduíche de atum. A moça rejeitou. Ela adorava os olhos de atum. Não iria comer carne do peixe que tinha os olhos mais lindos que já vira”.¹⁷³

Para Nascimento a narrativa prescinde de qualquer tentativa de verossimilhança. Embora tenha escapado de *Dom Casmurro* em busca de maior autonomia, acaba cerceada

¹⁷¹ - NASCIMENTO, Naira de A. *Retratos e Simulacros Machadianos: uma leitura de Enquanto isso em Dom Casmurro*. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/issue/view/312> Último acesso em 21/10/2011.

¹⁷² - MARTINS, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ - *Ibidem*, p. 43.

pelas limitações impostas pela indústria cultural. O domínio dessa sobre a personagem é abordada, ainda conforme Nascimento, de modo irônico: “Realmente, havia muito o que se ver nos anos noventa”¹⁷⁴. Na obra em questão Machado de Assis é professor de Literatura Brasileira na Universidade de Blumenau e é procurado por uma Capitu que sente-se injustiçada e que exige novo rumo para a sua personagem.

Para Nascimento, a literatura nunca esteve alheia aos cenários de mudança paradigmática e, na contemporaneidade, o que percebemos é uma exacerbação de uma crítica-escritura que se volta para o próprio processo produtivo, não descurando, contudo, do olhar crítico ao universo em que se insere. Muito influenciados pelo pensamento da diferença francês e por inúmeros questionamentos no campo disciplinar da História, os produtores literários recentes desconfiam da crítica exterior tradicional “a ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal”¹⁷⁵.

O romance dialoga com dois pólos, a cultura de massa e a literatura de proposta e revela o disfarce tanto da herança negra como da autêntica raiz européia, por meio da instauração de uma cultura forjada para satisfazer a critérios econômicos.

Esta cidade já foi negra. Tão negra, como a negritude da louca Bertília, do vereador Badias, do Príncipe Negro (...) Esta cidade também já foi alemã, italiana. Com alemães e italianos as enchentes anuais perderam leveza e novidade. Ganharam angústia. O enxaimel foi despejado da riqueza de detalhes estéticos que abrigava e virou simulacro empobrecido da nostalgia¹⁷⁶. (p. 10)

Aponta Nascimento que é sentida uma presença do passado, porém de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos e que cada capítulo é encabeçado por textos apócrifos, mas nem por isso menos verossímeis, da *Isto é* e da *Interview*, que por meio do disperso vão construindo um enredo paralelo.

É a linguagem falando da linguagem, em consonância com a epistemologia pós-moderna.

¹⁷⁴ - *Ibidem*, p. 18.

¹⁷⁵ - HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa, Edições 70, 1989. p. 11 *Apud* NASCIMENTO, *Op.cit.*

¹⁷⁶ - MARTINS, *Op. cit.*, p. 10.

Se ousarmos um pouco, podemos afirmar que, no princípio, era Dom Casmurro, a linguagem. Linguagem.

Também era o pensamento de Capitu. Romance realista é caixa de Pandora. Às vezes, personagens como ela dão um basta às amarras e debandam. Buscam outros ares. Outras histórias.

Ela acaba de debandar.

Se ousarmos ainda mais, podemos desejar que, agora, é *Enquanto isso em Dom Casmurro*, a linguagem da linguagem¹⁷⁷

A barbárie da colonização alemã é escancarada. A *Oktoberfest* mistura-se às enchentes anuais. Assuntos atuais como a homossexualidade, a emancipação da mulher contemporânea, o preconceito racial, as drogas e o consumismo são abordados.¹⁷⁸

Capitu possui formas voluptuosas, tem vida sexual ativa e sente necessidades fisiológicas: “Menstruar é preciso. Agora, graças a este meu escritor de primeira viagem, eu sei o que é menstruar e que isso é preciso”.¹⁷⁹

É negra. Nem mulata nem crioula. Mudou seu visual para estar na moda da época.

Capitu vestiu à Sula Miranda. Traje agro-girl. Bota Cowboy, pink. Jeans, calça e jaqueta. Pink délavé. O cinto largo, pink, e a fivelona em forma de imagem. A dela. Chapéu pink de cow-girl, arreado nas costas, preso ao pescoço. Na testa uma faixa pink e, nesta, a inscrição em inglês: Capitu, outsider¹⁸⁰.

Manipulada pela mídia, se prostitui para pagar corridas de táxi e o cachorro-quente. Cheira cocaína, mantém um caso com sua empregada loura, e relaciona-se com Magic Johnson, jogador de basquete, Michael Douglas, ator de cinema e até com Machado de Assis, aproveitando-se de uma crise epilética deste.

¹⁷⁷ - MARTINS, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁸ - CESCA, Adriana Cavazzini; GONÇALVES, Rosana. *A revanche de Capitu numa perspectiva pós-moderna*. Texto eletrônico disponível em http://web03.unicentro.br/especializacao/Revista_Pos/P%C3%A1ginas/7%20Edi%C3%A7%C3%A3o/Humanas/PDF/3-Ed7_CH-AREvan.pdf Último acesso em 21/10/2011.

¹⁷⁹ - MARTINS, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁰ - *Ibidem*, p.12.

Capitu é um “sujeito *blip*” – feito com fiapos de informação e vivências – que não tem ego estável nem princípios rígidos. Descontraído, mutante, seu ego flutua conforme os testes das circunstâncias.¹⁸¹

E isso é ruim? Nem todos pensam assim. Afirma Lúcia Santaella:

(...) territórios flutuantes, em que indivíduos frágeis encontram uma realidade porosa. Só pessoas fluidas, ambíguas, em estado de permanente devir, transformação e constante autotransgressão podem se adaptar a esses territórios. Quando existe, o enraizamento só pode ser dinâmico, reafirmado e reconstituído diariamente, num ato fundador, iniciático de estar de viagem, na estrada.¹⁸²

Pode obter materialmente o que quer, por meio do desejo, transitando entre as narrativas de Machado e de Endoença.

Capitu pensou no apartamento que desejava. Ele apareceu. Um pequeno apartamento, 2 quartos, todo mobiliado, no 7º andar do Albor. Ficava a 10 minutos do Brasília, onde morava o Machadinho.¹⁸³

Ou, “No interior do apartamento ela desejou uma biblioteca, e entre os livros, ela desejou um livro em particular, o que ela chama de ‘livrobiblioteca’”¹⁸⁴, numa evidente alusão à Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges. Ela o chama de O Livro de Borg, o qual no decorrer da narrativa é roubado.

Capitu zapeia por todo o romance. De um modo geral, tanto o *zapping* como o hipertexto se estruturam como uma construção em espiral, em que sequências são interrompidas para serem retomadas em outro momento ou para serem abandonadas completamente. Isto acarreta em muitos casos um clímax parcial, já que o processo se renova constantemente levando a uma nova situação em questão de segundos: “O medo de

¹⁸¹ - SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, p.103.

¹⁸² - SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo, Paulus, 2007.

¹⁸³ - MARTINS, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁴ - *Ibidem*, p.58.

ser apanhada fê-la pensar em sair daquela cena onde os pivetes haviam se intrometido e voltar para Dom Casmurro”¹⁸⁵.

Capitu entra e sai dos romances quando bem entende, chegando a interferir nos diálogos do livro de Machado: “Bentinho sugeriu o que lhe pareceu possível. – É aventura que você está procurando fora daqui? Longe da casa da Rua de Mata-Cavalos? (...) Mesmo com os apelos do marido, Capitu permanece irredutível – Darei notícias breve”¹⁸⁶.

Para Adriana Cesca e Rosana Gonçalves¹⁸⁷ a narrativa contemporânea é fonte inesgotável de questionamentos que refletem e criam a realidade dentro de infinitas possibilidades, sem seguir qualquer ordenamento linear.

No romance existe lugar para o grotesco e o erudito. As citações vão desde Hebe Camargo, Simon e Garfunkel, Madona, bonecas Barbie, Mae East, um pretense relacionamento amoroso entre Sílvio Santos e Sula Miranda até menções a Derrida, John Barth e Woody Allen. Afinal, indica Nascimento, o que importa é o império das imagens, com sua velocidade e voracidade: “a solução seria desejar a cena ideal, a próxima”¹⁸⁸.

Dialogando com a cultura de massa são incorporados alguns subgêneros ficcionais, a saber, a trama pseudo-policial, que nunca é desvendada; a literatura de auto-ajuda explicitada por recortes: “se pelo menos não vivêssemos tentando ser felizes, até que poderíamos nos divertir bastante”¹⁸⁹ e a ficção científica, com menções esporádicas aos “enlatados” *Jeannie é um gênio* ou *A mulher maravilha*, nas transfigurações da protagonista. Também neste ponto, comenta Nascimento, percebe-se a subversão ao modelo parodiado: “Paramentação completa, o ritual se completava com a cheirada de meia grama de cocaína”¹⁹⁰.

O pós-modernismo deleita-se em dessacralizar o sagrado e elevado, o tido como grande e respeitável. Por isso, são destacados os aspectos mais obscuros de sua

¹⁸⁵ - *Ibidem*, p.34.

¹⁸⁶ - *Ibidem*, p.51.

¹⁸⁷ - CESCA; GONÇALVES, *Op. cit.*

¹⁸⁸ - MARTINS, *Op. cit.*, p.40.

¹⁸⁹ - *Ibidem*, p.31.

¹⁹⁰ - *Ibidem*, p.55.

trajetória, a questão racial e a epilepsia, buscando criar com o conjunto a ideia de “mostrengo”, reiterada diversas vezes. Argumenta Nascimento¹⁹¹

O que se coloca em discussão com a personagem é a monumentalização do escritor na cultura brasileira. Aliás, a ideia de construção é dada pela oposição frequente entre o Machadinho, como Capitu o chama, e o Machado, evocando o medalhão, forma preferida por Bentinho. Para questionar esse sólido edifício, faz-se necessário dialogar com seus construtores, ou seja, a crítica literária e, particularmente, com a crítica biográfica devido à sua feição caricata em nossos dias. Caricata, diga-se de passagem, para o meio acadêmico, porque a sua utilização ainda se mostra vitalizada no ensino e nos meios de comunicação em geral. A figura de Machado é recortada pelo ridículo. Além da doença genética e da condição de “mulatinho”, a interpretação de Araripe Junior de que lhe faltava um “odor de femina” engrossa o estereótipo. O retraimento do escritor, fechado num mundo de livros, também é repassado. Machado ainda vincula-se à Academia, não a Brasileira de Letras, mas ao Departamento de Literatura Brasileira da Universidade de Blumenau. E é aí que se insere a crítica mais contundente, ou seja, o divórcio entre a comunidade acadêmica e a sociedade em geral. O campus universitário divide-se entre a prática inócua do conhecimento, realizado de segunda à quarta-feira, e a Babel do comércio que invade as suas áreas livres: A versatilidade da universidade se adaptava magnificamente às duas atividades antagônicas. Saber e economia informal. Aulas e muambas eletrônicas fáceis. Capitu constatou que no campus da universidade de Blumenau o irreconciliável se reconciliava. Muito dólar, a moeda paraguaia. Pouca universidade. De fato, o que se expressa é a constatação de um mundo em que Machado de Assis, ícone da literatura de proposta, não existe. Não existe fora do país, como o comprova a fala de Michael Douglas: “Who the hell is that Dom Casmurro?”. Também nada significa para a empregada de Capitu ou para os pivetes com quem a protagonista trava contato. Machado serve apenas a uma comunidade acadêmica, ou seja, a um universo isolado. Talvez seja também por isso que pouco resta dele ou da sua obra em *Enquanto isso em Dom Casmurro*. E é nesse sentido que o discurso midiático, entremeado na narrativa, ganha sentido. Ao questionar o abismo entre a literatura de proposta e os bens da cultura de massa, ele lança a provocação: que diferença há de fato entre a especulação crítica acerca do adultério de Capitu e o suposto romance entre Sula Miranda e Sílvio Santos, veiculado pelas revistas? Será que ambos não passam de um fofoca editorial com intenções comerciais?

Lina Leal Sabino escreve que “a narrativa das peripécias de uma Capitu pós-moderna se torna, ao mesmo tempo, a história dos anos 90 com todos os seus absurdos e contradições. Uma paródia tão forte que o leitor não consegue ficar a ela imune, pois, ou ele a odeia pela grotesca homenagem que presta a Machado de Assis, ou a ama pela desabrida carnavalização e antropofagia”¹⁹²

¹⁹¹ - NASCIMENTO, *Op. cit.*

¹⁹² - SABINO, Lina Leal. *Uma Capitu pós-moderna. Mimeo Apud PUFF, Sandra Bernardes. Fragmentação, completude e pluralização: identidades femininas na obra de José Endoença Martins*. Texto eletrônico

Já para Sandra Puff¹⁹³, além dos pontos já examinados neste trabalho, um aspecto a ser destacado no romance é a menção constante à cantora Sula Miranda. Discorre Puff que Capitu se identifica com o intenso foco sensual que Sula irradia como poderoso ícone dos anos 80. Vista pela sociedade como produto de consumo (...) a sensualidade de Sula Miranda simboliza a expectativa de uma década. Cita o romance: “Travestida de Sula Miranda e transportada de *Dom Casmurro*, Capitu era a própria pós-modernidade comoditificada”, assim a vê o narrador. Porém, com ironia, Endoença Martins denuncia o preconceito racial. Diante da Capitu – Sula Miranda desmaiada no pátio da *Oktoberfest*, acontece um diálogo entre mãe e filha, ambas turistas: “ Filha: Olha a Sula Miranda, mãe. Mãe: Uma Sula Miranda negra, minha filhinha? Pára com isso”.

Repisando: afirma Marilene Weinhardt¹⁹⁴ que nomear é poder e que o universo de Capitu é o da linguagem, princípio explicitado inúmeras vezes no romance. Lembra Weinhardt também que o último capítulo rompe com o tom irreverente e opta por um discurso de dignificação das minorias. Não fosse o narrador-autor um professor que não disfarça seu repertório cultural e que faz questão de deixar claro seu posicionamento em questões contemporâneas. Avalia Weinhardt que

José Endoença Martins optou pela radicalização do distanciamento. Talvez se possa considerar *Enquanto isso em Dom Casmurro* um caso de citação, em que se busca o contraste, a acentuação do distanciamento. Serve-se do original de prestígio para procurar marcar o seu espaço. Depende para se efetivar como leitura, da condição do leitor de transitar do texto primeiro para o atual, reafirmando-se o tributo, pagando-se o preço do prestígio, ainda que sob o risco de ser esmagando pela tradição.

Para completar este capítulo, a fala é de José Endoença Martins¹⁹⁵:

disponível em <http://sapatinhosdadorothy.blogspot.com/2011/07/fragmentacao-completude-e-pluralizacao.html> Último acesso em 21/10/2011.

¹⁹³ - PUFF, Sandra Bernardes. *Op. cit.*

¹⁹⁴ - WEINHARDT, *Op. cit.*

¹⁹⁵ - MARTINS, José Endoença. *Meu texto sobre meu romance*. Recebi esse texto pelos Correios, enviado pelo próprio professor Martins. Não há referência, nem sei se foi publicado.

Se a característica que insere o poema minuto na metáfora *nauembla* é a metalinguagem, tendo na metapoesia uma de suas modulações artísticas, a metaficção é o elemento que estabelece a aproximação entre a minha ficção e a *nauembla*. A metapoesia, presente no poema minuto, avança em direção à metaficção de *Enquanto Isso em Dom Casmurro*, meu primeiro romance, de 1993. Gates (1988) [Henry Louis Gates Jr. – The Signifying Monkey] nos ensina que para que haja significação é preciso que exista repetição e revisão, ou seja, o mesmo e a mudança. A preocupação com a linguagem é a mesma, mas como agora se trata da metaficção e não mais da metapoesia, entra em ação o elemento de mudança. Em outras palavras, o que parece relevante na poesia reaparece na ficção. Os elementos eróticos, irônicos, irreverentes e humorísticos do poema se espalham no romance também.

Em *Enquanto Isso em Dom Casmurro*, a metalinguagem – metaficção – está presente na maneira como trabalho a intertextualidade entre *Dom Casmurro*, o romance de Machado de Assis, e o meu. De cara, abro o romance com uma referência explícita à linguagem: “se ousarmos um pouco, podemos afirmar que, no princípio, era Dom Casmurro, a linguagem (...) Se ousarmos ainda mais, podemos desejar que, agora, é Enquanto Isso Em Dom Casmurro, a linguagem da linguagem.” (p.9).

Se *nauembla* é a teorização da pós-modernidade na literatura blumenauense, o poema minuto surge como a prática pós-moderna de *nauembla*, na poesia, e *Enquanto Isso em Dom Casmurro* realiza seus ideais pós-modernos na ficção local. Esta realização se dá através da intertextualidade narrativa que, segundo Lauro Junkes, acontece “em nítido caráter de paródia, constituindo desde o título, segundo Genette, um evidente intertexto construído sobre o texto de Machado de Assis.”

Em sintonia com a metalinguagem, traço que aproxima – repete e revisa também – o poema minuto, o romance veicula a questão de raça. Na verdade, raça é linguagem – discurso – e fora do discurso não existe raça. A preocupação com a temática negra fica evidenciada na minha decisão de transformar a Capitu de Machado de Assis numa personagem negra. A *nauembla* negra, Capitu ou Bertília, Capitu e Bertília. Bertília é a mulher negra e louca que viveu na cidade de Blumenau, durante anos. A atriz Zezé Motta também funciona como elemento racial presente na cultura brasileira. Além disso, tanto Machado de Assis quanto eu somos negros. Porém, as questões de raça e da raça negra vão para além da experiência brasileira. Isto porque incluo também elementos culturais dos negros norte-americanos. Na festa que acontece no último capítulo do romance, todas as mulheres se reúnem e a negra Bertília fala: “senhoras, negras, santas, irmãs, este encontro de todas nós aqui dá a partida à conquista de nossa visibilidade. Somos invisíveis por dois motivos. Primeiro, porque os outros se recusam a nos ver. Depois, porque não conseguimos nos ver, mesmo que queiramos.” (p.127) Assim, fecho o romance: com o conagraçamento de todas as mulheres, negras e brancas, em uma comunidade fraterna. E coloco estas palavras na voz de Bertília: “irmã Conike, nós a esperávamos. Sente-se conosco.” (p.127) É preciso considerar que Conike é a empregada branca de Capitu-Bertília. Com a presença da teuto-blumenauense e branca Conike na comunidade de mulheres negras estou insinuando que diferenças de classe, gênero e raça não impedem que patroa e empregada, homens e mulheres, negros e brancos possam estabelecer formas de contatos cordiais e saudáveis.

Por puro acaso, quando este trabalho já estava pronto para ser entregue, o novo *blog* do professor Martins foi encontrado e, nele, consta uma recentíssima

reflexão acerca do romance *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Para concluir o capítulo, então, a fala está novamente com José Endoença Martins¹⁹⁶. Pode ser admitido que a citação é bastante longa, mas considerou-se sua presença na íntegra fundamental, pois é bastante elucidativa.

Este texto é uma tentativa. E como tentativa deve ser entendido. Já foi tentado em outras oportunidades, mas ainda deve ser visto como tentativa. Agora, talvez, com maior consistência analítica, com mais detalhes.

Em seu status de tentativa, este texto quer reafirmar que a Literatura Blumenauense é uma literatura forte. Sua força está em dois simples fatos: de um lado, ela oferece obras que podem ser avaliadas; do outro, ela também proporciona conceitos que podem ser empregados na avaliação daquelas obras.

Iniciemos com os conceitos.

Encontro nas palavras de Claire Colebrook (2002) a informação de que Gilles Deleuze acredita que conceitos “produzem uma orientação ou uma direção para o pensamento.”(p.15) Como Deleuze, Colebrook acredita que conceitos são criativos, e criam conexões entre o que já é conhecido e o que é novo. Para Deleuze, ainda nas palavras de Colebrook, “conceitos (...) criam possibilidades para pensar-se para além do que já é conhecido e assumido.” (p.19) Colebrook acrescenta: “um conceito nos provoca, nos desvia das nossas maneiras de pensar e abre a experiência a novas ‘intensidades’: uma maneira de ver diferente.” (p.20)

Duas metáforas ou conceitos são fornecidos pela Literatura Blumenauense: Blumenalva e Nauembla. São a evidência da força literária do texto blumenauense. Como conceitos elas nos permitem pensar criativamente a Literatura Blumenauense. Pensar com criatividade aqui pode significar produzir “uma orientação ou uma direção para o pensamento,” (p.15) como sugere Colebrook. Aliás, para um novo pensamento sobre a literatura blumenauense.

Vejamos o poder criador da metáfora, ou conceito, Blumenalva.

Como metáfora criativa e criadora, Blumenalva remete a um conceito de germanidade monolítica, fechada e, principalmente, paradisíaca. A poesia, ou ficção, Blumenalva pretende estabelecer a visão de que o imaginário poético e ficcional local é positivo porque se volta ao que deve ser apresentado como elemento limpo, branco, mas primeiramente, germânico. Lindolf Bell, poeta local, cunha a palavra Blumenalva. Eu lhe confiro o status de metáfora e de conceito. A ela associo o imaginário de origem germânica que ainda cobre a cidade de Blumenau e sua literatura. Por isso, Blumenalva é uma metáfora teuto-blumenauense – centrada no hibridismo cultural – que se expressa em Bell quando, num poema sobre Blumenau, o poeta se refere à cidade como

Minha cidade Blumenália

Minhas ruas varridas,

Meus crepúsculos alvoradas,

(...)

¹⁹⁶ - MARTINS, José Endoença. *Blumenalva e Nauembla: a força literária da ficção blumenauense*. Texto eletrônico publicado em 22 de junho de 2011 e disponível em <http://endoenca.blogspot.com/2011/06/blumenalva-e-nauembla-forca-literaria.html> Último acesso em 21/10/2011.

Dentro de ti viajo, Blumenau

Blumenalva, Blumenágua.

No poema, encontramos a noção de limpeza no verso “minhas ruas varridas.” A visão da beleza local aparece no verso “meus crepúsculos alvoradas.” A idéia de aceitação do conceito e de identificação com ele está presente no verso “dentro de ti viajo.”

Entre os anos 60 e o início dos 90, muito – não toda – da Literatura Blumenauense parece ter repetido – assumido, também – o verso de Bell “dentro de ti viajo, Blumenalva,” e sucumbido ao seu encanto estético. Todavia os que não embarcam na Blumenalva belliana não ficam desamparados de uma metáfora, ou conceito, compensatório porque, nos anos 90, Dennis Radünz, inventa a Nauembla, que vem servir de fundo teórico para os escritores que se distanciam da Blumenalva. Por isso, vejo que Nauembla pode ser lida como a metáfora que representa a superação da Blumenalva.

Diferente da monolítica, fechada, centrada e paradisíaca Blumenalva – é preciso lembrar que Blumenalva pode significar Blumenau Branca – Nauembla se mostra plural, aberta, decentrada, estranha e nada paradisíaca. Visível na multi-traduzível evocação de Nauembla reside o caos – o estranhamento fértil – que se constrói e reconstrói em inúmeras possibilidades de tramas e tecidos textuais, tanto inesperados quando inexplorados, ou desesperados. Toda esta pluralidade de Nauembla está sugerida nos versos de Dennis Radünz que afirma

Nauembla

A cupidez da tristeza

Entretecida

Trama a malha viária.

A pluralidade de Nauembla se inscreve no verso “entretecida.” Ou seja, ela apresenta a possibilidade dos textos tecidos entre si, na intertextualidade. Dialogismo que é ampliado pelo verso “trama a malha.”

Pode-se afirmar que Blumenalva e Nauembla se opõem e se excluem cronológica e tematicamente. A primeira se volta ao passado, a segunda, ao futuro. Aquela se alimenta do valores e ideais mais caros à germanidade local, esta se inscreve nas forças locais que vão muito além das germanidades, brasilidades e mundialidades culturais que o local é capaz de engendrar esteticamente. Entre as duas é preciso optar. A opção não apenas separa Blumenalva de Nauembla, mas põe em campos diferentes e opostos da literatura local germanização e des-germanização.

Agora, um estudo concreto.

Do lado da Blumenalva colocamos o romance Verde Vale, de Urda Alice Klueger (1979). No campo da Nauembla posicionamos o meu romance Enquanto Isso em Dom Casmurro (1993). Lauro Junkes (1987) aponta os valores germânicos presentes no romance de Klueger. “Verde Vale é o livro das origens de Blumenau, o livro do desbravamento, da luta, da coragem, da decisão e persistência dos alemães que acreditaram no Dr. Blumenau, deixaram sua pátria, e vieram construir com seu sacrifício e sua dedicação, a colônia que teria o nome do fundador e se transformaria numa das cidades mais marcantes e progressistas do Estado,” explica o crítico.

Antônio Hohlfeldt (1997) analisa os aspectos Nauemblu do meu romance: “Temos referências explícitas ao racismo brasileiro e, muito especialmente, ao racismo vigente no sul do país, como na região de colonização alemã que é Blumenau, onde decorre a ação. Mais que isso, há também uma crítica explícita da sociedade de consumo, marcada pela televisão e seus sub-produtos, transformados em simulacros da realidade, mediante a crítica à figura da cantora Sula Miranda e da institucionalização da Oktoberfest na região.” (p.147)

Os dois críticos expõem de forma generalizada os antagonismos entre as duas obras. Gostaria de ir além e cotejar como as figuras femininas centrais destes romances – Eileen e Capitu – também se opõem. Eileen, personagem feminina central do Verde Vale Verde se aproxima de Blumenalva; Capitu, personagem do meu romance, se alia a Nauemblu.

Eileen é uma mulher real. É casada, tem marido e filhos. Com a família, abandona a Alemanha porque guerra, problemas econômicos e doença deixam família sem alternativa. “As coisas começaram a ficar cada vez piores. Mais uma das eternas guerras grassava entre os estados alemães. Houve aumento geral nos preços. A pequena Lisa esteve doente. As economias de verão foram todas gastas com médicos e medicamentos,”(p.18) conta o narrador.

Capitu não é uma mulher real, mas inventada pela linguagem. Não tem família. Deixa o romance de Machado de Assis, linguagem, para entrar em outra linguagem, o meu romance. “Capitu não avisou a ninguém que estava saindo do romance. Nem se despediu dos outros personagens (...) Julgou que seria melhor escapular silenciosa e sorrateiramente como uma personagem menor que rouba a cena à figura principal (...) Indignação era o que jogava a nossa moça para fora do romance e para dentro das infinitas possibilidades da linguagem.” (p.11) explica o narrador.

Quando chega à colônia, Eileen tem uma boa impressão da colônia de Blumenau. A reação dos que já estão na sede é acolhedora, a comida é reparadora, há a expectativa da benção divina e prosperidade. “Realmente, a comida estava boa. Entre uma colherada e outra, foram tratados diversos assuntos. O diretor foi claro em tudo, explicando exatamente como funcionava a Colônia (...) E que Deus abençoasse a todos, conservasse a saúde e lhes desse prosperidade” (p.29-30).

Capitu tem uma péssima impressão da cidade de Blumenau. Nada lhe agrada. “Aqui estou eu (...) numa cidade de merda, onde as únicas alegrias, alegrias mesmo, que a população tem são uma enchente religiosamente sacana e anual, uma Oktober descaracterizada e a possibilidade bisonha de imitar Sula Miranda em tudo,” (p.13) a própria Capitu se revolta.

Eileen é única. É meiga, frágil e linda. Ficamos sabendo da sua aparência pelo próprio Humberto Sonne. “Observou sua elegância discreta, o vestido azul que realçava o louro dourado dos cabelos, as mãos delicadas e finas que seguravam as mãos das crianças, a serenidade alegre dos olhos que tinha cor de violetas dos prados nas tardes de sol,” (p.15) informa o narrador.

Capitu não tem um traço definido, próprio. Ela se utiliza das características de outras mulheres. Capitu se inventa pelo no desejo. Às vezes é Sula Miranda, outras, Zezé Motta, outras ainda, Bertília. “Capitu desejou. Desejou a roupa à Sula Miranda. Desejou a cor e o cabelo à Zezé Motta (...) Capitu vestiu à Sula Miranda. Traje agro-girl. Bota cowboy, pink. Jeans, calça e jaqueta. Pink delavé. O Cinto largo, pink, e a fivelona em forma de imagem. A dela. Chapéu pink de cow-girl, arreado nas costas, preso ao pescoço. Na testa uma faixa pink e, nesta, a inscrição em inglês ‘Capitu, an outsider’” (p. 12)

Eileen, ainda desacostumada com as possibilidades e surpresas que a colônia pode oferecer, parece paralisar-se em sua primeira e inédita experiência com um índio. “É um índio – pensou e sentiu-se paralisada, incapaz de fazer qualquer coisa a não ser continuar ali, de olhos fitos nos olhos negros que a fitavam sem demonstrar qualquer emoção, mas é provável que o garoto índio tenha se amedrontado por ter sido descoberto,” (p. 71) nos informa o narrador.

Capitu também tem um encontro com um menino nativo da cidade Blumenau, um pivete que vende hot-dog. Não há medo ou desconfiança no encontro dos dois. Há cumplicidade e o

desejo de que sexo pode se transformar em moeda de troca. Capitu come hot-dog, milho verde, cocada, e bebe coke. Na falta de dinheiro, o acordo para o pagamento é diferente. “Nós sabemos que dinheiro não é tudo na vida. O pivete concordou. Naquele momento, dinheiro não era tudo mesmo. Havia uma negociação tácita entre os dois. Uma outra frase ocorreu a Capitu: nunca tive dinheiro até que arriei as calcinhas. A frase era de Sally Rand. Capitu não conhecia a autora. A frase, porém, fazia sentido naquele momento.” (p. 81)

Eileen, além da sua qualidade de mãe dedicada e de esposa fiel e solidária que se incumbem dos afazeres da casa e da roça, é detentora do pendor artístico. É uma pianista. “Era de novo criança num luxuoso colégio de Munique e foi como criança que roçou com timidez as teclas sagradas, tocando rapidamente, com bastante agilidade, uma música simples e muito antiga, muito antiga, desenterrada lá do fundo do cofre da sua memória, talvez a primeira que tivesse aprendido na infância,” (p. 83) relata o narrador.

Capitu é detentora de uma qualidade artística bem marcante. Ela é capaz de viajar entre linguagens, entre uma ficção e outra, entre Dom Casmurro e Enquanto Isso em Dom Casmurro. “Se ousarmos um pouco, podemos afirmar que no princípio, era Dom Casmurro, a linguagem. Linguagem. Também era o pensamento de Capitu. Romance realista é caixa de Pandora. Às vezes, personagens como ela dão um basta às amarras e debandam. Buscam outros ares. Outras histórias. Ela acabava de debandar. Se ousarmos ainda mais, podemos dizer que, agora, é Enquanto Isso em Dom Casmurro, a linguagem da linguagem. Capitu já se encontrava na nova história. Proferia as primeiras palavras. Sujas. Para sentir o efeito da linguagem na voz própria e ouvidos,” (p. 9) diz o narrador.

Além do encontro assustador com o índio, Eileen tem uma experiência com a menina Elzira, a brasileira que os Sonne encontram perdida na mata. Agora, o medo cede lugar a solidariedade. “Eileen tomou conta da menina. Tirou-lhe as roupas molhadas, enxugou-a, vestiu-lhe uma camisolinha que fora de lisa (...) Pobre criança! Eileen estava cheia de pena.” (p. 91) Mais tarde Elzira vira parte da família e casa com um filho de Eileen.

A experiência de Capitu é com a moça alemã Conike. A relação que ela estabelece com Conike e de patroa e empregada. “Capitu achava interessante alguém como a alemanzinha Conike chama-lá de patroa, ou simplesmente de Capitu. Ou preparar um sanduíche de atum para ela. E ela não comer por causa dos olhos lindos do peixe (...) Porém, o mais interessante naquilo tudo era o fato de que ela tinha em casa uma boneca loura com a qual poderia brincar quando quisesse e como desejasse.” (p.45) Muitas vezes, sexo também rolava entre as duas.

Eileen prepara uma festa para a comunidade. Quer comemorar os dez anos de vida da família na colônia de Blumenau. Dona de casa exemplar e cuidadosa anfitriã, ela cuida de tudo. Cuida também da própria aparência. Neste dia ela veste um vestido de seda. “Era lindo o vestido cor-de pérola que lhe realçava o porte delgado e a elegância natural, como o eram os pequenos brinco de safira que combinavam com a cor dos seus olhos e que faziam conjunto com um anel e um broche. Aquelas jóias tinham sido um presente de Natal por Humberto, as primeiras que ele pudera lhe oferecer” (p. 123).

Capitu organiza uma festa. Mais do que uma festa trata-se de um encontro literário. Um encontro das linguagens negras. Comparecem personagens femininas de romances de mulheres negras. Shug, Celie, Nettie, Janie, Meridian estão presentes. Também presentes estão escritores negros como Richard Wright e Ralph Ellison. Bertília fala: “Senhoras, negras, santas, Irmãs, este encontro de todas nós aqui dá a partida à conquista de nossa visibilidade. Somos invisíveis por dois motivos. Primeiro, porque os outros se recusam a nos ver. Depois, porque não conseguimos nos ver mesmo que queiramos.” (p.127) Mais adiante, Conike também participa da festa destas irmãs negras.

Eileen, em suma, representa a mulher germânica perfeita na colônia de Blumenau. O próprio narrador faz questão de realçar as grandes qualidades desta mulher. “Eileen era a mulher perfeita, a mulher pela qual valia a pena viver. Bonita como uma pintura, terna como um animalzinho novo, viçosa como uma flor, quente como as brasas de uma fogueira, Eileen sobrepujava todas as ambições da vida de Humberto. A dona-de casa perfeita, Eileen era uma aristocrata que dirigia seu pequeno reino com tanta graça e sabedoria como talvez poucas rainhas o houvessem feito. Idolatrada e amada pelos filhos, não havia mãe mais carinhosa e

completa em todas as adjacências. Mulher nascida para a vida em sociedade, sabia exatamente como agir e o que dizer em todas as circunstâncias. Tão bem se trajava e valorizava a beleza natural, que nenhum homem titubeava em elegê-la a mais bela das mulheres da Colônia. Mas isso não era tudo. Eileen era mais. Eileen era carinho, era ternura, era a verdadeira aurora que nascia a cada sol, era a adolescente que se ruborizava e se empolgava, era o esplendor da mulher de trinta e cinco anos. Eileen, Eileen, que mais, Eileen? Eileen boa, Eileen bela, Eileen amiga, Eileen amada, Eileen de novo noiva a cada noite; Eileen amante perigosa nas madrugadas. Oh! Mein lieber Gott, que poderia desejar a mais na vida o homem que tinha uma mulher como Eileen?” (p. 136)

Capitu é plural. Difícil é adjetivá-la. Ela sempre é o que ela mesma deseja ser. É o Desejo que torna suas experiências, emoções e sentimentos possíveis e realizáveis. “O desejo. A marca de Capitu. Quando desejasse, o que desejasse aconteceria. Na hora. “(p. 12) Ela deseja ser múltipla, plural, várias ao mesmo tempo ou em tempos diferentes. Ela pensa em algumas dessas mulheres, reais ou inventadas pela linguagem. “Capitu sugeriu vários novos scripts. Havia mulheres dignas nas histórias. Negras, independentes, fortes, extraordinárias, humanas, divertidas, cheias de vida. Capitu enumerou: Shug de Alice Walker, Sula de Toni Morrison, Janie de Zora Neale Hurston. Entre muitas outras do mesmo quilate de mulheres fortes,” (p.26) escreve o narrador.

Eileen morre, com a morte do marido. Para ela não há mais motivo para viver. Dedicara a vida a Humberto e como ele se fora ela também queria ir-se. “Eileen como que perdeu toda luz. Parecia uma vela se apagando – devagarinho, sem alarde, a vida lhe fugiu e ela foi morrer poucos meses depois. Houve quem dissesse que Eileen morreu de velhice. Na verdade, Eileen morreu de amor.” (p. 203)

Capitu não morre. Como ela é produto da linguagem, ela não pode morrer. Ela vive entre textos e vaga entre eles. Por isso, sua morte é impossível. Mas de por acaso ela deseja morrer, há sempre possibilidade da ressurreição. Da repetição, da volta. Como diz o narrador: “agora, a louca negra alma de Bertília voltou.” (p.125). Ela é mais uma das re-encarnações lingüísticas, ou realinhamentos das identidades de Capitu nas linguagens..

Depois da morte de Humberto e Eileen, e da grande enchente, como fica a Colônia de Blumenau? Urda Alice Klueger reforça a idéia de que trata-se de uma cidade de bravos. Não morrerá jamais. “Composta de gente de espírito combativo, em pouco mais de uma ano reconstruía o que o rio destruía, e, desafiadora, continuou ali, lado a lado, como se o inimigo não tivesse importância.” (p.201) escreve o narrador. A Blumenau de Eileen está de mãos dadas com um futuro promissor.

Eu procuro deixar a possibilidade de imaginar uma cidade no passado, no passado de alguns negros blumenauenses. Cujas histórias foram escondidas e negligenciadas, por causa da força avassaladora dos Sonnes – Eileen – e do que eles representam. “Esta cidade já foi negra, bem negra. Tão negra como a negritude do Veredador Badias. Do Príncipe Negro. De outros negros, muitos outros negros. Tão Negros. Esta cidade também já se viu negra, tão negra como a negritude da louca e santa Bertília. Agora, a louca negra alma de Bertília voltou.” (p. 125) diz o narrador.

Para concluir:

No período que vai entre 1979 e 1993, três rupturas se articulam na letras blumenauenses: entre Blumenalva e Nauemblu, entre Verde Vale e Enquanto Isso em Dom Casmurro e, finalmente, entre Eileen e Capitu. Estas rupturas são significativas porque reafirmam a força literária da ficção blumenauense. Infelizmente, Klueger na sua necessidade de reafirmar a força heróica germânica a concentra na figura de Eileen e, com a morte da heroína, a esperança blumenalva se torna difusa demais. Com Bertília, síntese local da Capitu nacional, eu possibilito expansão do ideário Nauemblu: “a louca negra alma de Bertília voltou.” (p.125)

Esta é a minha contribuição teórica e analítica para a construção da literatura blumenauense para além do óbvio e do comum. Como insiste Colebrook (2002) “conceitos (...) criam possibilidades para pensar-se para além do que já é conhecido e assumido.” (p.19)

As metáforas Blumenalva e Nauembru querem exatamente isso: exorcizar o conhecido e assumido; estabelecer o novo e o inesperado.

REFERÊNCIAS

COLEBROOK, C. Gilles Deleuze. London: Routledge, 2002.

HOHLFELDT, A. A Literatura Catarinense em Busca de Identidade: A Poesia. Porto Alegre: Editora Movimento; Florianópolis: Editora da UFSC e FCC Edições, 1997.

JUNKES, L. O Mito e o Rito. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

KLUEGER, U.A Verde Vale. Florianópolis: Editora Lunardeli, 1994.

MARTINS, J. E. Enquanto Isso em Dom Casmurro. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

Capítulo 2: Reescrevendo na cultura remix

*Todos somos DJs, ou seja,
operadores de signos.
Elie During*

2.1 - A cultura remix, uma nova ecologia cognitiva

Cultura é um termo polissêmico. Para o antropólogo Michael Fischer, o termo pode ser entendido como aquele todo relacional, complexo, cujas partes não podem ser modificadas sem afetar as outras partes, mediado por formas simbólicas potentes e poderosas, cujas multiplicidades e cujo caráter performativamente negociado, são transformados por posições alternativas, formas organizacionais e o alavancamento de sistemas simbólicos, assim como pelas novas e emergentes tecnociências, meios de comunicação e relações biotécnicas.

Ainda segundo o antropólogo “a análise cultural tornou-se crescentemente relacional, plural e consciente de sua própria historicidade: sua abertura para os momentos históricos em que foi acionada torna-a capaz de criar novas coisas epistêmicas, como em sistemas experimentais”.¹⁹⁷

Pergunta e responde Cláudio Duarte¹⁹⁸

cultura é toda produção material e simbólica do humano? Nesse caso a rede e seus fios e cabos e ideias são cultura. A totalidade do que está em rede é cultura. A cultura é rede [e] a rede é cultura. As culturas (no plural, pois outras correntes culturais ligadas ao *underground* entram em rede) circulam e estruturam comunidades temáticas, pautadas na cultura identitária. Tribos urbanas ganham voz no ciberespaço. As novas práticas culturais dentro da própria rede, alteram sua configuração técnica e seu objetivo ideológico, se é que podemos identificar uma ideologia da rede.

A rede propõe o remix cultural, onde todos os conjuntos de informação/cultura se conectam e geram novas sínteses. A rede é uma cooperação cultural sem geografias.

¹⁹⁷ - FISCHER, Michael. *Futuros Antropológicos: redefinindo a cultura na era tecnológica*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2011. Prólogo.

¹⁹⁸ - DUARTE, Cláudio Manoel. Cultura e rede. Texto eletrônico disponível em http://www.filefestival.org/site_2007/filescrip_t_pop.asp?cd_pagina=311&id=1&cd_materia=136 Último acesso em 21/10/2011.

O ciberespaço, ou a rede, não deve ser pensado como uma infraestrutura técnica particular de telecomunicações, mas como uma certa forma de usar, uma certa forma de apropriação das infraestruturas existentes. A cultura se apropria e modifica o sentido da técnica.

A conexão cultura/rede tem trazido outras discussões. Uma delas é a reconfiguração do mercado autoral e da propriedade intelectual. Um trabalho disponibilizado em rede perde o controle de circulação e manipulação. Passa a ser um arquivo digital que pode ser baixado, manipulado e re-enviado para qualquer um. Em rede, a informação quer ser livre em produção, circulação e consumo. Tudo pode estar em rede - pelo menos as representações do tudo. A rede hoje é instrumento de reordenação da informação e de mercados de bens de consumo/simbólico de várias ordens.

Remix é um termo utilizado há décadas. Já cultura remix é algo bastante recente. O mundo contemporâneo, já foi dito¹⁹⁹, é um mundo de redes repletas de sinais confusos, propensas a mudar com rapidez e de forma imprevisível. Se a pós-modernidade, paradoxalmente, já pode ser considerada “clássica”²⁰⁰, e com abundante bibliografia, o tempo presente presencia uma profusão de novas ideias conceituais ainda carentes de publicações a respeito. Uma delas é o hipercubismo, uma tentativa de definir um movimento que compreenda e transcenda a teoria pós-moderna, exigindo uma nova linguagem para descrever o *zeitgeist* contemporâneo. Preconizado por Gabriel Shalom, é mais um movimento que tem por base a nova tendência construtiva que une as partículas criadas pela análise desconstrucionista pós-moderna. Nesse sentido, o hipercubismo pode ser considerado um movimento sintético e associativo. É um movimento para o século XXI, apesar de ter suas raízes no começo do século XX. Foi citado aqui por ser, como a cultura remix, algo que pretende alguma reunificação do mundo fragmentado pela pós-modernidade. À medida que a rede cresce e se interconecta, uma nuvem metanarrativa fica cada vez mais densa. A probabilidade de coincidências associativas cresce e a cultura global se materializa ao redor dos relâmpagos.

¹⁹⁹ - Ver “Apresentação” de *Amores Líquidos*, de Zigmud Bauman.

²⁰⁰ - Evidentemente os adeptos da pós-modernidade sabiam de antemão que essa não seria perene. O mundo, inclusive o acadêmico, muda constantemente. Porém, acredito, as contribuições dos pensadores pós-modernos irão repercutir durante muito tempo e, provavelmente, não haverá mais o retorno de certezas tidas como absolutas.



201

Como já foi dito, existem inúmeras ideias conceituais recentes que têm a pretensão de superar o pós-modernismo. A última que será citada é a *Avant-Pop*²⁰², termo proposto em 1992 por Ronald Sukenick e Larry Mccaffery, a partir de um álbum de jazz de Lester Bowie. O elemento *Avant* sugere a aproximação com as vanguardas do século XIX; o elemento *Pop* remete para os movimentos da Pop Art (...) A *Avant-Pop* é tudo aquilo que supera o pós-modernismo ou trata-se apenas de mais um movimento subsidiário do pós-modernismo? A esta questão um *avant-popster* avançará certamente com um dos seus slogans preferidos: “*Hey man, please, No Mo Po Mo!*”. Não se perderá na descodificação infrutífera das respostas possíveis à pergunta: “O que é o pós-modernismo?”, mas perguntará sempre: “O que *foi* o pós-modernismo?” E argumentará da forma mais subversiva que souber que foi menu, dispersão, descentramento, *misreadings* sutis ou desmistificação do eu, cuja identidade se tornou plural e perversa (cf. Lance Olsen e Mark

²⁰¹ - “Nuvem de metanarrativa soltando um relâmpago de quanta narrativos”. Relâmpagos metanarrativos podem ser vistos como o resultado espontâneo dos elementos narrativos certos transbordando em conjunto. Imagem disponível em <http://consumerbeat.wordpress.com/page/4/>. Último acesso em 21/10/2011.

²⁰² - Ver http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/avant_pop.htm Último acesso em 21/10/2011.

Amerika, “*Fifty-seven channels and nothin'on*”, *In Memoriam to Post-Modernism*). Neste hipertexto que corre na Internet, pode-se ler um *remix* do Manifesto A&P, onde se defende, por exemplo, que o futuro da escrita não está certamente na imagem do escritor solitário sentado perante um teclado que vai compondo uma obra de arte, que depois se há de apresentar a um editor para eventual publicação e que, por sua vez, o há de fazer chegar ao público que está predisposto ao consumo literário. O futuro da escrita está antes nas possibilidades multimídia que se abrem à criatividade literária. O escritor do futuro é um navegador do ciberespaço, que tem à sua disposição um público imediato e global. Exige-se então redistribuir a fórmula tradicional: Autor -> Agente -> Editor -> Fotocomposição/ Montagem/ Impressão -> Distribuidor -> Consumidor, para uma fórmula mais simplificada e direta: Autor (Emissor) -> Parceiro Interativo (Receptor). Um *avant-popster* está apto a invadir selvaticamente o nosso espaço interativo. Ele gosta de se apresentar como um terrorista cultural ou um viajante nômade, cuja identidade está em constante trânsito e combate todos os PO-MOD-SQUADS (literalmente: “os esquadrões pós-modernistas”). Segue um trecho do manifesto “*In memoriam to post-mosdernism*”²⁰³:

Uma das principais crenças do pós-modernismo é: **eu**, quem quer que seja este, junto pedaços de dados e formo um texto, enquanto **você**, quem quer que seja, produz seu próprio significado com base naquilo que traz para este texto. Um dos mais importantes princípios do *avant-pop* é: **eu**, quem quer que seja, estou sempre interagindo com os dados criados pelo **coletivo**, quem quer que seja este, e por meio da interação e da ampliação deste **coletivo**, vou encontrar significado.

Criar uma obra de arte vai depender mais e mais da habilidade do artista para selecionar, organizar e apresentar os pedaços de dados crus que ele ou ela tem à sua disposição. Todos nós sabemos que a originalidade está morta e que nossas realidades virtuais contaminadas são já *readymades* e prontas para o consumo!

O princípio definidor da cibercultura é o *remix*, a reunião de elementos, manipulação e modificação de dados com a utilização do suporte tecnológico digital. *Remix* é o desvio e a fabricação a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. Já cultura *remix* é uma expressão difundida por Lawrence Lessig para

²⁰³ - MONACHESI, Juliana. *O vigor da arte avant-pop*. Texto eletrônico disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2565.1.shl> Último acesso em 21/10/2011.

descrever uma sociedade que autoriza e estimula a criação de trabalhos derivados. Um trabalho derivado é aquele que inclui, em parte ou integralmente, produções preexistentes.

Para Marcus Bastos²⁰⁴ os novos procedimentos consolidam, de forma pioneira, uma cultura da reciclagem semiótica, uma nova ecologia cognitiva. A cultura da reciclagem provém de um conjunto de práticas criativas que exploram a materialidade das linguagens, manipulando com postura crítica e/ou irônica os produtos da mídia. Objetiva reciclar o universo simbólico de modo análogo à reciclagem dos resíduos sólidos.

Em outro texto²⁰⁵ Bastos é bastante didático.

Os principais tipos de reciclagem são três: a re-utilização (que inclui a colagem, a fotomontagem e o *assemblage*), a apropriação e o remix. São lógicas distintas, por trás do mesmo procedimento. Na re-utilização, o trabalho é atribuído a quem o “criou”, mas os materiais re-utilizados questionam os limites dessa autoridade. Na apropriação, o objeto anônimo se transforma em obra, mas o novo contexto implica em outro sentido, resultado do gesto (anti) autoral proposto. No remix, o trabalho é recriado, compartilhando marcas do autor original e marcas do autor do remix.

O termo apropriação, ligado a um contexto artístico bastante específico²⁰⁶, não é sinônimo de remix. Ambos são formas de reciclagem, assim como a colagem, o *assemblage* e outros. Não é gratuita a recente proliferação de expressões como “ecologia das mídias” e “ecologia cognitiva”.

O reemprego descontextualizado de produtos da mídia continua, porém agora a marca é uma proximidade irônica, ao invés do distanciamento crítico. Ao extrair objetos e afins de seu contexto de origem, o artista lhe atribui novo significado ou transfere seu valor cultural.

²⁰⁴ - BASTOS, Marcus. *A cultura da reciclagem*. Texto eletrônico disponível em www.pucsp.br/~marcusbastos/reciclagem.doc Último acesso em 21/10/2011.

²⁰⁵ - BASTOS, Marcus. *Sampler tropofagia – A cultura da reciclagem*. Texto eletrônico disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_bastos.pdf Último acesso em 21/10/2011.

²⁰⁶ - Com o advento da cultura remix e a necessidade de compartilhamento constante, próprio das redes, expande-se a “autoria por seleção”, tal como foi denominada por Manovich, em que o processo de seleção e combinação de elementos se manifestam como fundamentais em detrimento da propriedade intelectual. Ver SOUZA, Randolph Aparecido de. *A estética do mashup*. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. PUC/SP. São Paulo, 2009.

O remix é uma prática que se sustenta entre a reprodução e a novidade. Esse processo, ao reconfigurar as informações, constitui uma estrutura capaz de ser lida como uma nova obra. Desconstruir linguagens já estabelecidas, “criar” novas. Os artistas da cultura remix vislumbram “novos” significados a partir de reprocessamento de sons e imagens. Nessa perspectiva, reinventar é desconstruir linguagens muitas vezes concebidas e compreendidas sob uma visão linear, impregnada de convenções pré-determinadas. A reinvenção, princípio da proposta remix, incita rupturas na ordem cultural porque requer do humano uma nova prontidão.²⁰⁷

A cultura remix é um resgate da memória, um intercâmbio entre as mais diversas culturas, línguas e gerações. Para Andreas Huyssen²⁰⁸, um dos fenômenos culturais e políticos mais impactantes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das inquietações centrais das sociedades contemporâneas. Para ele, enquanto as primeiras décadas da modernidade do século XX privilegiaram o futuro, na atualidade temos a volta ao passado como fenômeno marcante: o foco deslocou-se daquilo que poderia ser denominado “futuros presentes” para os “passados presentes”. Centros urbanos são restaurados, a nostalgia é comercializada massivamente, os romances autobiográficos tem interesse crescente, acontece expressiva difusão das práticas memorialísticas, há o aumento do número de documentários históricos produzidos.

Existe, ainda, todo um aspecto traumático da cultura da memória, com o discurso onipresente do Holocausto e trabalhos sobre desaparecidos políticos. Para Huyssen não existe dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que questões sobre memória e esquecimento têm emergido fortemente. Entretanto, adverte, grande parte das memórias comercializadas em massa são “memórias imaginadas”; é evidente que toda memória é imaginada, mas Huyssen distingue memórias relacionadas às experiências vividas de memórias pilhadas nos arquivos e comercializadas em massa para o consumo rápido.

²⁰⁷ - Rosana Néspoli *Apud* TEIXEIRA, Carina. *A cultura do remix*. Texto eletrônico disponível em <http://www.djseiki.com/Seikimix.htm> Último acesso em 21/10/2011.

²⁰⁸ - HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

Para Huyssen antigas abordagens sociológicas da memória coletiva não são mais apropriadas para a análise da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. Sustenta que algumas perguntas permanecem sem resposta, tais como: é possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memória fique em perigo constante de implosão? É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar? Ou é o contrário? As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem, ainda hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva? Huyssen chama a atenção para o que chama de uma das maiores ironias da idade da informação: se não encontrarmos métodos de preservação duradoura das gravações eletrônicas, esta poderá ser a era sem memória.

De acordo com Maria Teresa Costa²⁰⁹, enquanto a apropriação foi uma característica-chave do período pós-moderno, a cultura de rede tem o remix como forma dominante. Segundo Costa, alguns pensadores defendem que a cultura de rede é a sucedânea do pós-modernismo: para Lev Manovich, a lógica da estética da pós-modernidade da década de 80 e a lógica da composição baseada em computadores nos anos 90 não é a mesma. Para este pesquisador, ao invés de reunir mais documentações midiáticas da realidade, a cultura agora está preocupada em retrabalhar, recombina e analisar o material midiático já acumulado. Enquanto a estética pós-modernista demarcava a identidade de diferentes elementos em uma composição, a estética digital desfaz fronteiras em favor de uma ideia de unidade. Também para Kazys Varnelis o remix aparece como espécie de resposta do sujeito da cultura de rede, substituindo o sujeito fragmentado da pós-modernidade. Mark Amerika atualiza a máxima cartesiana: “*linko, logo existo*”.

Mark Amerika define-se como remixólogo e também defende que as pessoas tenham uma consciência “recortar-e-colar” na rede e uma postura de compartilhamento em sintonia com os campos sociais da distribuição. Para ele²¹⁰

²⁰⁹ - COSTA, Maria Teresa Tavares. *Control+c: autoria na rede*. Dissertação apresentada na PUC/SP. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo, 2007.

²¹⁰ - AMERIKA, Mark. *Na onda do remix*. Entrevista concedida a Juliana Monachesi em 07/10/2011. Disponível em http://select.art.br/article/reportagens_e_artigos/na-onda-do-remix?page=1 Último acesso em 21/10/2011.

A criatividade está na mistura. É inseparável da prática do remix (...) o protagonista dessa trajetória histórica não é *per se* uma prática de colagem, mas o meio em si (...) estou fazendo com a teoria coisas que raramente são feitas. Eu a pós-produzo para que ela apareça como outra coisa que não a teoria acadêmica (...) a teoria por si só foi sequestrada pela elite acadêmica, que tece seus próprios remixes carregados de jargão em estilos acadêmicos muito específicos que tentam calar todos os demais, de modo que possam manter a autoridade cultural sobre o que é e não é considerado teoria. Mas por que tentar manter o *status quo* da teoria mesmo quando o mundo que nos rodeia já passou por mudanças tão radicais e, essencialmente, nos desafia a inventar novas formas de discursos teóricos que sejam relevantes para os tempos tecnológicos em que vivemos?

Também para Juliana Monachesi²¹¹

Assemblage, apropriação, readymade, remix, sampleagem e ecologia midiática são termos que se confundem no âmbito da crítica de novas mídias. Enquanto os primeiros pertencem ao horizonte do discurso pós-moderno, e se referem a uma mudança na ordem da significação - o que antes tinha um significado é tomado por um segundo sistema de significação e ganha um outro sentido -, os três últimos termos implicam numa reafirmação de significados.

²¹¹ - MONACHESI, Juliana. *A remediação honorífica de "Sin City" ou a subcultura do "repurposing"*. Texto eletrônico disponível em <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/folderjul/sincity/view> Último acesso em 21/10/2011.



Esclarece Sérgio Silveira²¹² que toda cultura é recombinante. Aponta ele que a indústria cultural havia proscrito as práticas recombinantes do terreno da produção cultural legítima. Como se o original brotasse do nada, os intermediários da cultura fabricaram a figura de um autor genial que inventava sem nunca copiar. Talvez recebesse influências, mas sua criatividade irrompia de uma condição transcendental acima da cultura em que estava inserido. Para não obstar a implantação de um sistema de apropriação privada dos bens culturais que culminou na difusão desenfreada do *copyright*, era necessário individualizar a criação.

Para Silveira a emergência das redes digitais permitiu que as práticas recombinantes ganhassem novamente relevo e assumissem um papel cultural de distinção. O remix, a colagem, a reprodução e a fusão de ideias são fundamentais na época da cultura digital, da cópia original, do clonável, enfim, no tempo da interface.

A figura anterior²¹³, do artigo de Silveira, é bastante elucidativa.

²¹²- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. *A cultura digital é remix*. Disponível em <http://samadeu.blogspot.com/2009/03/cultura-digital-e-remix.html> Último acesso em 21/10/2011.

²¹³ - *Idem*.

Qualquer cultura é recombicante.

A cibercultura é, portanto, um território recombicante. Recombinar, copiar, mesclar elementos os mais diversos não é nenhuma novidade no campo da cultura. Toda cultura é, antes de tudo, híbrida. Não é a recombinação em si a grande novidade, mas a forma, a velocidade e o alcance global desse movimento, registra André Lemos. Segundo Lemos²¹⁴

Podemos dizer, a título de hipótese, que há três leis que estão na base do processo cultural atual da cibercultura, a saber: a liberação do pólo da emissão, o princípio de conexão em rede e a consequente reconfiguração sociocultural a partir de novas práticas produtivas e recombicatórias.

O primeiro princípio, que está na base de tudo, e que se diferencia da época ou da forma de acesso à informação e à comunicação na cultura massiva é a **liberação do pólo da emissão**. Essa é a primeira característica da cultura digital “pós-massiva”. O que vemos hoje são inúmeros fenômenos sociais em que o antigo “receptor” passa a produzir e emitir sua própria informação, de forma livre, multimodal (vários formatos midiáticos) e planetária, cujo sintoma é às vezes confundido com “excesso” de informação. As práticas sociocomunicacionais da internet estão aí para mostrar que as pessoas estão produzindo vídeos, fotos, música, escrevendo em *blogs*, criando fóruns e comunidades, desenvolvendo *softwares* e ferramentas da *Web 2.0*, trocando música *etc.*

Essas práticas refletem a potência represada pelos meios massivos de comunicação que sempre controlaram o pólo da emissão. Editoras, empresas de televisão, jornais e revistas, indústrias da música e do filme controlam a emissão na já tão estudada cultura da comunicação de massa. Na indústria cultural massiva, há um emissor de informação que dirige sua produção para uma massa de receptores, transformada, com alguma sorte, em público. Isto não significa que não havia possibilidades de acesso e produção *underground* da informação: fanzines, rádios e TVs piratas sempre existiram, mas com alcance bastante limitado. A evolução da tecnologia eletrônico-digital cria uma efervescência, um excesso de informação pela possibilidade de que cada um seja também produtor e emissor de conteúdo. A máxima do primeiro princípio é “tem de tudo na internet”, “pode tudo na internet”.

Segundo princípio: a conexão. Não basta emitir sem conectar, compartilhar. É preciso emitir em rede, entrar em conexão com outros, produzir sinergias, trocar pedaços de informação, circular, distribuir. Uma nova economia política parece tomar forma: produção é liberação da emissão e consumo é conexão, circulação, distribuição. A recombinação cibercultural se dá por modulações de informações e por circulação em redes telemáticas. É traço característico da cibercultura o uso das redes e tecnologias de comunicação e informação para a criação de vínculos sociais locais, comunitários e mesmo planetários. O princípio de emissão está acoplado

²¹⁴ - LEMOS, André. *Cibercultura como território recombicante*. Disponível em <http://abciber.org/publicacoes/livro1/textos/cibercultura-como-territorio-recombicante1/> Último acesso em 21/10/2011. Grifos meus.

assim ao princípio de conexão generalizada de troca de informação. E isso será rico em consequências. Aqui a máxima é “a rede está em todos os lugares”.

Emitir e conectar produz o **terceiro princípio** em voga hoje na cultura contemporânea: **a reconfiguração (de práticas e instituições)** da indústria cultural massiva e das redes de sociabilidade da sociedade industrial. Vários analistas mostram que há hoje uma crise no modelo produtivo e econômico da indústria cultural massiva, embora isso não signifique necessariamente a sua aniquilação. A máxima do terceiro princípio é “tudo muda, mas nem tanto”.

Em outro texto²¹⁵ Lemos postula que a base da cibercultura é a “*re-mixagem*”, conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais. Aponta que esse processo de “re-mixagem” começa com o pós-modernismo, ganha contorno planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias.

Na cibercultura, novos critérios de criação, criatividade e obra emergem consolidando, a partir das últimas décadas do século XX, essa cultura remix. Por remix compreendemos as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música, com os DJ’s no *hip hop* e os *Sound Systems*) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. Agora o lema da cibercultura é “a informação quer ser livre”. E ela não pode ser considerada uma *commodite* como laranjas ou bananas. Busca-se assim, processos para criar e favorecer “inteligências coletivas” (Lévy) ou “conectivas” (Kerkhove). Essas só são possíveis, de agora em diante, por recombinações.

A nova dinâmica técnico-social da cibercultura instaura assim, não uma novidade, mas uma radicalidade: uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, a priori, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, para qualquer lugar do planeta e alterar, adicionar e colaborar com pedaços de informação criados por outros.

Lemos coloca a cultura do remix, que sendo produzida descentralizadamente, como a maior concorrente da “indústria cultural”, caracterizada pela sua centralidade.

²¹⁵ - LEMOS, André. *Ciber- Cultura - Remix*. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

Reforça Hernani Dimantas²¹⁶

No contexto daquilo que chamamos cultura digital (eu particularmente prefiro cultura do remix), reciclar, modificar, transformar, copiar e colar são as variáveis que dão o substrato para essa cultura. Todo esse processo nos remete à ideia de inquietude potencializada. Potência de querer transformar, de engajamento no espaço informacional. De apropriação e replicação das relações transformadoras. Atuamos na arte, na política pública, na cultura ... Estamos construindo um modelo de transformação social. Não se trata de um invento, de uma criação. Somos parte de um movimento colaborativo imenso. De uma imensidão de comunidades de desenvolvedores de softwares. De blogueiros, de linkadões espalhados pelo mundo com objetivos semelhantes na produção colaborativa. Muita gente ronda pelos bastidores cibernéticos. Todo esse processo começa a criar rizomas. Um modelo começa a emergir das entranhas da rede. Gosto de pensar que o paradoxo se torna paradigma no ritmo de uma cultura de remix. O conhecimento começa a se libertar das instituições.

E, faz da rede um repositório colaborativo.

Os trabalhos que têm mais destaque nas discussões contemporâneas de criação são os que se utilizam do *sampling* e do remix. Lev Manovich²¹⁷ tenta sistematizar estas duas terminologias, próprias da cultura de rede. O autor defende o uso do termo remix em detrimento do conceito de apropriação, por julgar mais apropriado às experiências em mídias digitais. Para ele, a apropriação nunca deixou inteiramente a arte original de onde foi cunhada e a remixagem não denota apenas posse, mas sugere um retrabalhar sistemático a partir de uma fonte e é esta a potência da apropriação nos meios digitais. Já o processo de *sampling*, para Manovich, assemelha-se à citação por possibilitar a inserção de fragmentos de um texto em outro, mas possui uma natureza somente possível por meio da tecnologia eletrônica.

Remix pode ser compreendido, conforme Randolph Souza²¹⁸, como o conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação, que se expandiu do pós-modernismo, atingindo o apogeu com as

²¹⁶ - DIMANTAS, Hernani. *Cultura do remix e MetaReciclagem*. Texto eletrônico disponível em <http://diversidadedigital.blogspot.com/2007/05/cultura-do-remix-e-metareciclagem-por.html> Último acesso em 21/10/2011.

²¹⁷ - MANOVICH, Lev. “Quem é o Autor? Sampleamento/Remixagem/ Código Aberto”. In ALZAMORA, Geane; BRASIL, André et al. (orgs) *Cultura em Fluxo. Novas Mediações na Rede*. Belo Horizonte, Editora Puc Minas, 2004.

²¹⁸ - SOUZA, Randolph Aparecido de. *Op.cit.*

tecnologias digitais. Se na pós-modernidade existem a apropriação e a fragmentação, na cultura remix os conceitos-chave são o compartilhamento de obras derivadas, o afloramento do espírito colaborativo presente na rede e a observância de o usuário não mais atuar apenas como receptor passivo, mas como emissor no ciclo da cadeia informacional. O teórico Lev Manovich é categórico: o remix dominará esta e a próxima década, assim como o pós-modernismo definiu os anos 1980.

A música talvez seja o ramo de atividade mais visível desta cultura de remixagem. Milhares de bancos de dados de *sampling*, ferramentas de edição e facilidade no manuseio de softwares potencializam tanto a “criação” de novos sons como o surgimento de novos “autores” e uma profusão de termos: *mashup*, *bastard pop*, *bootleg*, *hybrid tune*, *blends*. Clonando, concatenando e misturando vozes, transformando músicas pop conhecidas, tornando-as diferentes. Contestando o conceito de propriedade intelectual, resgatando o “faça você mesmo” estimulado pelo movimento punk há décadas atrás. Investindo contra o modo cartesiano e positivista de escutar o mundo, uma desconstrução que reconstrói algo novo, híbrido e inusitado.

Rodrigo Rodrigues em artigo²¹⁹ que prioriza o aspecto musical do remix, mas que é útil para se pensar as demais esferas culturais, indica que o que os DJs fazem é escutar, explorar, captar, recortar, reconectar e reconduzir enunciados a outros regimes sígnicos e de sensação.

Os remix DJs assaltam, portanto, esse vasto mundo da cultura *pop mainstream* e o tomam como uma fonte seminal para daí revelarem um montante infinito de jogos e de experimentações para a escuta. Em outros termos: eles injetam um elemento transgressivo no universo da música pop ao re-modularem os materiais e as energias latentes na cultura musical e publicitária do mundo corporativo (...) parecem comungar entre si a compulsão de agirem como uma espécie de curadores, de colecionadores ou de antologistas que passam a compilar, a varrer, a cortar e a religar não apenas sons nas redes, mas a substancializar as suas ocasiões e os seus eventos não ainda sonoros (...) lidam primordialmente com ocasiões singulares de escuta e sentem-se, por estas, movidos a urdir um plano de composição que se move a partir

²¹⁹ - RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. *As Composições Remix na Rede: a escuta como máquina de sensação*. Texto eletrônico disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_864.pdf Último acesso em 21/10/2011.

de princípios que são de seleção e de cortes, de mesclas indecidíveis e de montagens divergentes.

Aponta Rodrigues que esta é a tarefa do artista quando se move no universo sonoro: não representar formas ou comunicar um sentido, mas apenas exhibir os fluxos moduláveis de intensidades, tornar audível a diversidade do que é transitório, capturar as forças mudas do mundo e as tornar sonoras, sem nada dizer, sem nada reproduzir, apenas tocar o ouvido.

Se o princípio da criação é o de “quebrar a série” do tempo formalizado, isto se dá precisamente porque um outro sentido pode nascer onde se corta. Em resumo: os cortes e emendas feitas no material sobredeterminado podem reanimar a sensação ao promover rupturas no interior dos tecidos significacionais e denotativos já semioticamente estruturados, a fim de reinvestí-los de indeterminação, de usurpar deles outras intensidades, de traçar-lhes sulcos desconhecidos, provocar outras passagens, ativar outras sinapses (...) Por meio de suas operações oblíquas, o compositor remix acolhe tudo o que se apresenta como material passível de re-modulação e de deslizamentos, em quaisquer de seus níveis, sejam sonoros, semânticos, etc. Tais operações transversais fazem com que as conotações, significados, referências e valores musicais sejam desestabilizados e que o regime de sentido seja desativado ou reconfigurado (...) o plano de composição remix possui a singularidade de pressupor o seu ponto de partida como algo heteróclito: ao mesmo tempo em que ele pressupõe e revela explicitamente o seu material (as canções do *mainstream*), também lida com a sonoridade e com o estranhamento do encontro dos materiais disparatados (...) Compor, seria então encontrar o caminho através dos destroços e a partir daí revirginar uma sensação.

O sampler e o remix são revolucionários. Porém, diferentes. Ambas as nomenclaturas derivam do campo da música, onde estes processos já fazem parte de uma cultura bastante solidificada.

O que pode ser considerado um sample? Sample vem do inglês amostragem. É um trecho capturado da obra de alguma pessoa - seja um pedaço de uma música, um trecho de um fonograma, um trecho de um vídeo, um *frame* de um vídeo, um pedaço de uma foto e utilizado em outra criação. O termo sampler não designa nada mais que uma amostra, um duplo de um código digital, seja ele áudio, vídeo ou texto. Remixar nada mais é que reorganizar amostras e/ou peças inteiras. Desta prática, surge uma cultura focada nos processos de recombinação, que coloca em prática o potencial de atualização das redes, criando experiências para além do previsto originalmente em determinada obra. A sua republicação, a alteração estranha à sua poética primeira, define uma ruptura extrema. Para

Gilles Deleuze, é no improvável que se encontra a potência da arte²²⁰.

O remix é o desvio e a criação livre a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. Criar algo de novo a partir de algo que já existia é a essência da cultura da remistura.

Eduardo Navas²²¹ argumenta que a cultura remix pode ser definida como uma atividade global consistindo de uma criativa e eficiente troca de informação possibilitada pelas tecnologias digitais, suportada pela prática do *copy and paste*. Pensando o remix de acordo com seus antecedentes musicais, Navas o classifica em três categorias distintas: o estendido, que é uma versão mais longa que a canção original, contendo longas seções instrumentais tornando-a mais mixável para o *club DJ* (...) O segundo remix é o seletivo; consiste na adição ou subtração de material da canção original (...) O terceiro remix é o reflexivo; alegoriza e amplia a estética da amostragem, onde a versão remixada desafia a aura do original e reivindica autonomia até quando carrega o nome do original; material é adicionado ou excluído, mas as faixas originais são em grande parte mantidas intactas para serem reconhecidas.

Marcus Bastos²²² esclarece que o sampler é herdeiro dos sintetizadores (instrumentos musicais criados para produzir sons eletronicamente) e permite a conversão de trechos de música em sinal digital. Cada amostra sonora pode ser alterada, dando origem a novos sons. Qual a diferença entre o sintetizador e o sampler? O primeiro produz sons inexistentes e o segundo permite a gravação, manipulação e reutilização de fontes sonoras pré-gravadas.

A reutilização de materiais é comum na arte e na literatura do século XX. A arte moderna é um repositório de exemplos em que o resíduo ganha outro significado, quando

²²⁰ - COSTA, Maria. Teresa Tavares Costa. *Op. cit.*

²²¹ - *Apud* SOUZA, Randolph Aparecido de. *Op.cit.*

²²² - BASTOS, Marcus. *Cultura sampler*. Texto eletrônico disponível em <http://www2.uol.com.br/tropico/printablenot1626.htm> Último acesso em 21/10/2011.

reutilizado pelo artista. Assim é que, durante o século XX, surgem práticas como o *ready-made*, as colagens, os intertextos, o *remix*, o *mashup*, a *machinima* e o *détournement*, todas elas representando, em maior ou menor grau, incursões de plágio. Embora cada uma destas práticas tenha a sua particularidade, todas cruzam uma série de significados básicos à filosofia e à atividade de plagiar, pressupondo que nenhuma estrutura dentro de um determinado texto dê um significado universal e indispensável.

O processo nunca foi interrompido desde então, mas é importante notar que no fim dos anos 60 altera-se a relação entre a produção artística e a indústria do entretenimento, que se torna a principal referência cultural urbana.

A cultura remix, para Simone Pereira Sá²²³, baseia-se na re-combinação de elementos previamente existentes, desafiando a noção de obra de arte associada a tríade ruptura/ originalidade/ genialidade e substituindo-a pela avaliação sobre “quem combina o quê – em que momento – e como funciona.”.

A recombinação de conteúdos, o “copiar e colar”, agora é ação intrínseca ao cotidiano do meio digital. A cultura do compartilhamento de arquivos *online*, tornou qualquer tipo de arquivo acessível e passível de manipulação e recontextualização.

A cultura de ideias existentes no remix juntamente com os artefatos da mídia, instigados pelo aumento e também avanço da tecnologia da computação digital, estão cada vez mais fazendo com que esta cultura passe de conceito abstrato a algo totalmente acessível, dentro do ciberespaço atual. Para Nicholas Diakopoulos²²⁴ a palavra remix alargou-se a fim de abranger misturas de outras mídias assim como imagens, vídeos, textos e até mesmo bens tangíveis como carros e roupas. O remix não se trata apenas de remix de mídia, mas também remix de ideias e também de artefatos tangíveis.

²²³ - SÁ, Simone Pereira. *A Nova Ordem Musical. Notas sobre a Noção de “Crise” da Indústria Fonográfica e a Reconfiguração dos Padrões de Consumo*. Texto eletrônico disponível em <http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/SimonePereiraDeSa.pdf> Apud LUNA, Yara Michelle. *Cultura Remix: Reconfigurações na publicidade audiovisual*. Dissertação apresentada ao curso de Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná Curitiba, 2008. Texto eletrônico disponível em http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=260 Último acesso em 21/10/2011.

²²⁴ - Apud LUNA, Op. cit.

Aponta Lev Manovich²²⁵ que a infoestética não tem a ver com programação, computadores, novas mídias, *web* ou cultura digital: é sobre cultura contemporânea em geral. Um vestido, uma obra de arquitetura, um filme de animação ou qualquer outro trabalho que não tem de ser necessariamente produzido em um computador. Por isso afirma que

para os acadêmicos que ainda usam o termo “cibercultura” para falar da atualidade, eu recomendo que acordem e olhem para o que existe em volta deles (...) A infoestética pode se referir à experiência de se viver numa sociedade da informação através do seu design, textura, composição, estrutura, construção, sensibilidade e outras dimensões artísticas. Existem tantas e diferentes formas de remix, fusões, “mash-ups” e assim por diante, que eu penso que tentar fazer algumas afirmações gerais sobre autoria em relação ao remix seria uma ilusão [já que a prática se desenvolve a partir da reconfiguração de amostras; a autoria não é relevante na prática remix, mas sim o método de produção]²²⁶. Mas, em um nível geral e abstrato, posso afirmar que um bom remix é um diálogo entre o autor do remix e os autores dos trabalhos que estão sendo remixados. E, já que muito frequentemente os próprios músicos remixam suas músicas e letras antigas, o remix pode ser também **um diálogo com o meu próprio eu antigo.**

Em outra entrevista²²⁷ argumenta que:

Nos anos 90, só se falava de “virtual”, “ciberespaço” e “cibercultura”. Éramos fascinados pelas possibilidades que os espaços digitais ofereciam. O “virtual”, que existe à parte do “real”, dominou a década. Agora, a web é uma realidade para milhões, e a dose diária de “ciberespaço” é tão grande na vida de uma pessoa que o termo não faz mais muito sentido. O mundo alternativo tão falado na ficção cyberpunk, nos anos 80, foi perdido. O “virtual” agora é doméstico. Controlado por grandes marcas, tornou-se inofensivo. Nossas vidas *online* e *offline* são hoje a mesma coisa.

Giselle Beiguelman²²⁸ reforça esse posicionamento: para ela vivemos um novo paradigma cultural, em que é impossível sustentar os antigos muros que separavam a realidade da virtualidade.

²²⁵ - MANOVICH, Lev. *A era da infoestética*. Entrevista concedida a Cícero Inácio da Silva. Texto eletrônico disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2928,1.shl> Último acesso em 21/10/2011. Grifo meu.

²²⁶ - Ver SOUZA, Randolph Aparecido de. *Op. cit.*

²²⁷ - MANOVICH, Lev. Entrevista concedida a Rafael Cabral. Texto eletrônico disponível em <http://blogs.estadao.com.br/link/para-lev-manovich-falar-em-cibercultura/> Último acesso em 21/10/2011.

Não há dúvida. A era do virtual ficou na primeira década do século. O real engole tudo e nos põe no centro de redes interconectadas acessíveis. Falar no fim do virtual não quer dizer apostar numa volta ao mundo analógico. Ao contrário, significa assumir que as redes se tornaram tão presentes no cotidiano e que o processo de digitalização da cultura é tão abrangente que se tornou anacrônico pensar na dicotomia real/virtual.

A criação pode ser entendida, segundo Maria Teresa Costa²²⁹, como uma atividade sem sujeito, somente possível *entre* eles, e que tem por isso o contágio como matriz.

Explica Costa que a dissolução do *Self* como unidade monológica e suas relações com o processo de criação são tratadas por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Roland Barthes. Para estes pensadores, a noção de sujeito não deve ser pensada por meio da unidade, mas sim da dualidade presente em um *Eu* dividido, fragmentado. A noção de sujeito em Kristeva é construída sobre a polaridade: o sujeito estaria dividido entre o consciente e o inconsciente, a razão e o desejo, a racionalidade e a irracionalidade, o comunicável e o incomunicável.

Para Bakhtin, a própria existência está fundada no diálogo e o *Self* só pode ser entendido dentro de um permanente processo de comunicação. Esta noção de sujeito lhe é muito cara para o estudo sobre a criação. Para ele, o processo de autoria se localiza sempre na fronteira entre duas consciências e os produtos culturais, conseqüentemente, abrigariam a polifonia resultante deste processo. É pela presença de múltiplas vozes nos produtos culturais que Barthes declara, algum tempo depois, o desaparecimento do sujeito nos processos de escritura.

Alguns artistas contemporâneos vêm apostando neste sentido e experimentam técnicas criativas que dialogam com os conceitos aqui expostos. São processos de criação baseados nos conceitos de apropriação e reutilização de signos, agenciamentos típicos das mediações digitais como o *sampling*, *hacking* e clonagem.

²²⁸ - BEIGUELMAN, Giselle. *O Fim do Virtual*. Texto eletrônico disponível em http://select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-fim-do-virtual Último acesso em 21/10/2011.

²²⁹ - COSTA, Maria Teresa Tavares. *A Potência Estética do Simulacro*. Texto eletrônico disponível em <http://pt.scribd.com/doc/48438770/A-Potencia-do-Simulacro> Último acesso em 21/10/2011.

Para Giselle Beiguelman²³⁰, o plágio na arte digital transforma-se em uma estratégia recombinatória e restaura a deriva do significado que o jogo do mercado oculta sob o domínio da citação autorizada. A cultura do remix lida exatamente com o duplo, o clone. Não é possível existir um original de um produto digital, já que sua reprodução é exatamente igual à matriz. Puro código, são capazes de se duplicarem quase como que geneticamente.

Para Beiguelman, estas experiências deixam de relacionar o conceito de autoria com o de propriedade e engendram uma outra concepção da criação, que só adquire validade quando se torna contextual e relacionável.

Também observa Beiguelman que uma das maiores possibilidades da internet é a reconfiguração da definição de autoria, tanto no que se refere à propriedade intelectual, ao aspecto jurídico, quanto do ponto de vista cultural. Para ela, cotidianamente novos coletivos propõem novos repertórios criativos. Enfatiza a utilização não do termo grupos e sim coletivos, já que estes se articulam de maneira diversa, não pressupondo administração central, hierarquia funcional ou unicidade de metas, indicando a difusão de modos alternativos tanto para a produção quanto para a distribuição cultural.

Ronaldo Lemos²³¹ faz um panorama de aspectos importantes do cenário cultural atual sob uma perspectiva notadamente jurídica. Ela é descrita como um “fenômeno de base” que “de baixo para cima (...) vai mostrando sua força”.

Estamos observando o irrompimento da mais importante forma de produção de conteúdo deste século. Se no século passado dependíamos de uma estrutura centralizada para a produção e disseminação da cultura, isso não acontece mais. A nova cultura, a que realmente interessa, é livre, produzida de muitos para muitos e pronta para ser remixada e transformada em algo diferente.

²³⁰ - BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo, Peirópolis, 2003.

²³¹ - LEMOS, Ronaldo. *A cultura do remix*. Texto eletrônico disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=225&Artigo_ID=3495&IDCategoria=3800&reftype=2

Último acesso em 21/10/2011.

Aponta Lemos que durante todo o século 20, a propriedade intelectual funcionou como um sistema propulsor para produção e circulação da cultura. Ela permitia a alguns, por exemplo, recuperar os capitais investidos em equipamentos, em redes de distribuição e em recursos de produção. Mas o que acontece quando capitais significativos não são mais necessários nem para a compra de equipamentos, a produção, ou para a distribuição? Faz sentido que a propriedade intelectual se mantenha da mesma forma?

Ao assistir aos desdobramentos dos últimos 15 anos, a resposta é não. Com o surgimento da tecnologia digital, a bandeira da pirataria tornou-se desculpa para que a propriedade intelectual, em vez de se adaptar aos novos tempos, fosse ampliada de formas nunca imaginadas. Com modificações no plano nacional e internacional, aprovação de tratados e mudanças legais, hoje se vislumbra um mundo em que tudo é de alguém. O espaço do domínio público, daquilo que é de todos (os *commons*), desaparece.

Essa ânsia expansiva da propriedade intelectual, que tudo quer privatizar, busca agora proteger bancos de dados, mesmo que compostos somente de fatos, medidas de proteção tecnológica (como a proteção anticópia de CDs e DVDs), métodos de negócio, conhecimentos tradicionais e estruturas biológicas.

O resultado é a criação de uma cultura da autorização: para utilizar qualquer informação, para fins econômicos ou não, é preciso antes obter a permissão de seu respectivo dono. É a morte da cultura do remix ou, em outras palavras, sua condenação à marginalidade perpétua. Essa marginalidade não ocorre por acaso. Ela atende ao anseio da indústria cultural, sobretudo norte-americana, de assegurar a manutenção da mesma estrutura da indústria cultural do século 20. E não só. Faz da propriedade intelectual instrumento para ocupar as novas mídias, impedindo sua descentralização, democratização e surgimento de novos meios de negócio livres. Em outras palavras, a cultura produzida descentralizadamente, a cultura do remix, é o maior concorrente dessa indústria cultural.

Em síntese, a cultura do remix, apesar de ser a cultura do futuro, é ainda um fenômeno de base. Sofre com os interesses que lutam para que continue marginal, como mera brincadeira, não concretizando seu potencial econômico, de geração de negócios,

empregos e democratização. Apesar disso, de baixo para cima, a cultura do remix vai mostrando sua força. É uma batalha curiosa, que envolve advogados, poder econômico, emancipação e arte. Batalha entre centralização e descentralização. Entre acesso ao conhecimento e o império da propriedade. Entre a preservação do passado e transição para o futuro.

A noção de *commons* é explicada por Sérgio Amadeu da Silveira: o termo inglês *commons* tem sido crescentemente empregado no cenário das redes informacionais e nos ambientes da cibercultura. O remix, a colagem, a recombinação de conteúdos e formas são expressões da ideia de *commons*, ou seja, a cultura das redes é um terreno típico dos *commons*. *Commons* pode ser traduzido como comum, produção ou espaço comum. Seu significado também comporta a noção de público em oposição ao que é privado. Seu uso evoca ainda a ideia de algo que é feito por todos ou por coletivos e comunidades.

A ideia de *commons* como bem comum material, ao emergir, traz necessariamente a discussão sobre a escassez. Já a ideia de *commons* como recurso ou bem imaterial, simbólico, faz surgir um novo contexto, desvinculado dos limites físicos da matéria. Conduz o debate para o cenário da abundância e para o campo comunicacional. A prática dos *commons* nesse contexto tem adquirido mais relevância que as práticas privadas. Com a influência decisiva das redes de comunicação e das tecnologias de informação nos demais segmentos da vida social, os *commons* entraram na pauta do temário cultural, econômico e político.

Lawrence Lessig foi o articulador do movimento chamado *Creative Commons*. Ele também é professor de Direito. É interessante notar que o conceito de *commons* tem sido muito mais trabalhado por pensadores do Direito que da Cultura e da Comunicação.

Isso ocorreu, talvez, porque esses pensadores estavam mais ligados ao que começou a ocorrer nos tribunais, a saber, a criminalização dos produtores da cibercultura, das práticas de colaboração, e as tentativas de restrição da liberdade de compartilhar arquivos digitais. Lessig, um dos principais pensadores dos *commons*, funda suas ideias na matriz liberal, principalmente a partir dos princípios constitucionais que marcam a evolução do Direito nos Estados Unidos. Muitos de seus argumentos são inspirados nos federalistas.

Lessig não quer atacar o *copyright* ou a propriedade privada, muito menos o capitalismo. O jurista está preocupado com a defesa da liberdade e da criatividade artística

e cultural. Ele acredita que o domínio público foi e é um espaço essencial e indispensável para a criação cultural. Foi a intenção de defender o domínio público diante do alargamento e enrijecimento das legislações de propriedade de ideias que o levou a idealizar um modelo mais flexível de licenciamento de obras artísticas e bens culturais, chamado *Creative Commons*, projeto que complementa o *copyright* ao invés de competir com ele. Seu objetivo não é derrotar os direitos do autor, e, sim, facilitar para autores e criadores o exercício de seus direitos, de forma mais flexível e barata.

As necessidades estéticas de nosso tempo, de tão velozes, irão controverter um aparato jurídico obsoleto?

Uma guerra vem sendo travada entre dois grandes grupos: os denominados “*Copyright*”, que representam as corporações privadas que consideram que as ideias são uma propriedade intelectual e devem ser protegidas e trancafiadas com fulcro no lucro próprio; e os intitulados “*Copyleft*”, que visam compartilhar conteúdo e defendem o domínio público como sendo um espaço para a livre troca de ideias e a garantia do futuro da arte e da cultura.

O conceito de escassez inexistente no âmbito digital. Os bens produzidos nesse âmbito são inexauríveis – a escassez que existe é artificial, fruto do atual ordenamento jurídico. Como dizer que alguém tem a propriedade de “algo”, quando esse “algo”, pode ser compartilhado, sem que seja alterado “o todo”, sem subtraí-lo ou diminuí-lo?

Retomando o artigo de Ruth Moreira de Sousa²³², agora temos:

²³² - SOUSA, *Op. cit.*



Walker Evans. *Sem Título*. 1936.

Sherrie Levine. *After Walker Evans*. 1979.

Michel Mandiberg. *After Sherrie Levine*. 2001.

O trabalho de 2001 do artista conceitual Michel Mandiberg²³³ consiste em se disponibilizar na internet arquivos em alta resolução das apropriações de Levine, facilitando sua disseminação ao trazer a crítica dela para a era digital. Juntamente com estes arquivos de alta resolução, é possível também ter acesso a um programa que facilita a cópia e impressão destas imagens a qualquer um que tenha acesso à internet, computador e impressora. Juntamente com as imagens, pode ser impresso também um certificado de autenticidade. Mandiberg usa o trocadilho *Command CV* (em referência aos atalhos copiar e colar do computador) como característico do seu projeto *AfterSherrieLevine.com*. Assim, são gerados os “trigêmeos” Walker Evans, Sherrie Levine e Michel Mandiberg. Sobre suas aparentes indistinções, aponta Sousa:

Apesar de os três serem indistinguíveis e não poderem dar uma resposta fornecendo um ou mais pontos de referência, existem distinções tecnológicas em suas partes mais elementares (...) significativamente, cada protagonista, cada trigêmeo, reivindica tanto uma distinção histórica, epistemológica, quanto carnal, e isto se dá indiscutivelmente nas complexas conjunturas destas imagens, o que nos faz agora argumentar que são três, ao invés de uma.

Certamente a corrente humanista à qual pertence o trabalho de Walker Evans se confronta com a imagem de maneira narcísica. Ele está ainda completamente vinculado a

²³³ - Ver *Command CV: A legend by default - appropriation of images* – Entrevista com Michel Mandiberg. *Afterimage*, jan-fev, 2002. Texto eletrônico disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_29/ai_82626346 Último acesso em 21/10/2011. *Apud* Sousa, *Op. cit.*

um conceito de individualidade do autor, do fotógrafo como gênio expressivo, que tem uma “visão particularizada do mundo”.

Indica Sousa que, no caso radicalmente oposto de Michel Mandiberg, não se trata mais de afirmar a existência de um sujeito, mas sim de uma tentativa de dissipá-lo por completo. O que está em questão agora são os processos pelos quais esta imagem é imersa na complexa trama cultural da qual surgiu. A presença de seu autor é escondida, não existe mais no trabalho características de sua personalidade ou seu gênio expressivo. E mais, torna viável que qualquer um possa fazer o mesmo e chegar a exatamente o mesmo resultado (por meio do programa que Mandiberg disponibiliza em seu site).

Mandiberg enfatiza a questão da disseminação e devolução desses produtos ao circuito cultural do qual emergiu, submetendo-o novamente à intervenção. Por este motivo, Sousa acredita que somente com esse trigêmeo busca-se um desaparecimento mais radical do autor. Para amparar esta argumentação, recorre a dois textos que tratam da autoria: *A morte do Autor*, de Roland Barthes e *O que é um autor?*, de Michel Foucault.

Barthes é quem dá voz à ideia de que o Autor, tal como ele se configura, exerce uma função de um ditador de sentido, um Deus-Autor. Será ele, e somente ele, o detentor da verdade do texto, do seu sentido único. É nesse sentido que ele prega a morte do autor: trataria assim, da morte deste funcionamento castrador da figura do Autor; que abafaria os diversos significados polissêmicos que poderiam emergir do Texto. Barthes coloca o Autor como um articulador de ideias já existentes, em detrimento do gênio criador, e enfatiza a importância da linguagem ela mesma. Ele tira o poder que até então era atribuído a este sujeito Autor e o coloca nas mãos do Leitor.

Foucault leva esta discussão para o nível das estruturas de funcionamento da sociedade, ou seja, sua questão é a trama de relações na qual esta figura do Autor estaria inserida. Se Barthes pregava a morte do Autor, Foucault se perguntará em que condições este Autor foi possível e qual era a sua função. É Foucault quem problematiza a questão da comercialização, das instituições, da restrição do estado e da sociedade em relação ao perigo que representa o anonimato e, em última instância, o que encobre este direito autoral que assim se mantém.

Levine atua no sentido de explicitar, com sua obra, o dismantling de características do sujeito vigentes ainda no trabalho de Walker Evans. De outra forma, em Mandiberg, a importância já não está mais na obra que ele construiu a partir destes questionamentos, ou seja, na concepção própria da obra, do seu objeto, mas no questionamento das instituições e inserção do discurso nos circuitos. Em Mandiberg a importância está justamente na disseminação da obra dentro do circuito no qual ela nasceu e do qual jamais saiu acabada - está sempre aberta à intervenção do público por novas apropriações. Mandiberg torna literal a asserção de que o Leitor deve ser também um *Scriptor*, o Artista, e aponta para o surgimento de uma nova

figura que não será mais o Autor, e que possibilitaria justamente a disseminação, o alastramento de sentido.

2.2 - A questão da autoria na cultura remix

Provavelmente a questão autoral é a mais discutida e a mais importante no âmbito da cultura remix, exigindo um posicionamento político urgente.

Lembra Beatriz Martins²³⁴ que quando se fala em processos colaborativos na atualidade por vezes existe uma tendência a enxergá-los como fenômenos extremamente originais e até mesmo revolucionários. Isto acontece, talvez, por uma ausência de uma reflexão mais calcada na história das práticas sociais.

As tecnologias digitais popularizaram a prática da criação coletiva. Porém, quando vemos hoje a grande disseminação de projetos de autoria coletiva na rede, devemos entendê-los como um retorno de práticas sociais mais antigas que estiveram em certo desuso durante algum período.

A noção da autoria como algo de natureza individual e subjetiva surgiu num momento específico da história, momento esse marcado, não por acaso, por uma ênfase na autonomia, na racionalidade e na interioridade: a Modernidade.

A noção da autoria como um processo individual ganha ainda mais força no período do Romantismo, quando as qualidades subjetivas são ainda mais acentuadas. Uma qualidade muito própria, um talento único, destaca o gênio criador dos meros copiadore.

Mas antes disso, os processos criadores eram predominantemente colaborativos, feitos das intervenções de diversos agentes coautores.

²³⁴ - MARTINS, Beatriz C. *Blog* Autoria em rede. Esse blog é parte da sua pesquisa de doutorado “Autoria em rede – Um estudo dos processos autorais colaborativos de escrita nas redes de comunicação”, em desenvolvimento no PPGCOM da Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua intenção é que esse *blog* seja um espaço de interlocução, onde ela possa dialogar com todos os que também se interessem por esse tema. E também que seja uma espécie de repositório de referências de estudos sobre autoria colaborativa. Agradeço a Bia, uma interlocutora fundamental para a consecução deste trabalho. Ver <http://autoriaemrede.wordpress.com/> Último acesso em 21/10/2011.

Diz Martins que a questão homérica, por exemplo, tem ocupado pesquisadores há séculos, tentando decifrar afinal quem é o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*. Não existem provas definitivas a respeito, mas muitos pesquisadores acreditam que as obras são um registro de criações coletivas oriundas da cultura oral e que o nome Homero pode ser de uma pessoa que tenha liderado essa escrita ou somente um tipo de chancela cultural – como um carimbo na forma de uma assinatura – para validar aquele conteúdo.

Os trovadores da Antiguidade já recriavam os versos que recitavam, colocando sempre algo de seu naquilo que vinha da tradição cultural. Num movimento constante em que a tradição era sempre revista, atualizada, por cada declamador. E a criação, fluida.

Na Idade Média, o ofício coletivo da escrita é bem conhecido. Diferentes agentes eram os responsáveis pelo manuscrito de livros: o copista, o compilador, o comentador e o autor. As marginais dos livros, com o registro de comentários, perfaziam uma segunda obra, com as interpretações do conteúdo original. Com a escrita os versos tenderam a se fixar no papel. Mesmo assim, em muitos casos, antes de chegarem ao papel eram gerados num tipo de criação coletiva, feita de atualizações da tradição.

Romeu e Julieta e tantas outras obras de Shakespeare teriam sido recolhidas da tradição oral, por definição feita de uma memória coletiva sempre em movimento. O mesmo com os contos de Andersen, etc.

Essa breve passagem pela história da autoria, afirma Martins, serve para mostrar como os processos criativos colaborativos foram a regra na maior parte do tempo. E mesmo no período em que esse processo ganhou um perfil mais individualizado, ainda podemos questionar até que ponto a inspiração subjetiva não é fruto da própria cultura que é, por definição, coletiva.

A questão é que hoje temos também o individual como parte da configuração dessa autoria em rede. Segundo Martins, o professor Jean-Louis Weissberg aponta que o que observamos é a existência de um “autor em coletivo”, uma produção coletiva, sem dúvida, mas na qual a nomeação, ou o crédito, de cada contribuição deve ser explicitamente

registrada, a fim de que possa participar de uma economia do dom, na qual a reputação desempenha um papel fundamental.

Essas reflexões ajudam também a pensar uma série de fenômenos atuais, interligados, como a cultura do remix e a pirataria, para citar apenas alguns.

Hoje, quando presenciamos o fenômeno da cultura remix, largamente disseminada pela rede, há uma certa tendência de ver ali uma grande novidade, quando o que se dá de fato é uma atualização, pelos recursos da mídia eletrônica, de algo que em certa medida sempre existiu: a criação de obras derivadas de outras obras.

Esta ideia é interessante para repensar a crença de que sem o estatuto do direito autoral a criação deixaria de existir por falta de incentivo ao autor. Não é verdade. Porque a humanidade sempre criou, mesmo quando não havia o direito autoral ou a propriedade intelectual.

Partindo do conceito de função autor, proposto por Foucault, a autoria pode ser pensada como aquilo que dá forma ao discurso, determina sua existência e circulação. E autoridade seria então aquilo que em diversos momentos históricos validou esse discurso.

Se desde a Modernidade, essa validação passa de forma hegemônica pela figura do autor, por seu talento ou especialidade, em outros períodos havia outras formas de chancela cultural, que de algum modo tinham um caráter mais coletivo.

Na Antiguidade, argumenta Martins, havia a figura das musas. A criação poética era mais fluida. Cada recitador, ou bardo, ao mesmo tempo em que declamava também criava, inserindo sempre algo de seu, que posteriormente poderia ser apropriado por outros, num processo aberto e contínuo. Sua performance era reconhecida por sua força expressiva, mas aquilo que somava à criação poética não era visto como fruto de sua individualidade.

Para além do poeta, havia a representação simbólica, à qual ele deveria se submeter, ou seguir, a fim de ter sua produção artística reconhecida como tal. E esta tradição cultural manifestava-se da figura mítica das musas, filhas de Zeus, que era responsável por dar consistência às criações, assegurando que a composição era parte da cultura vigente.

Já na Idade Média havia a *auctoritas* que representava a mediação entre a fonte divina e o humano. Formada por clérigos, que se dedicavam ao estudo hermenêutico da Bíblia, era um coletivo hierarquizado responsável pelo estabelecimento de uma doutrina que determinava o valor da produção textual. Assim, a expressão individual estava sempre subordinada à avaliação deste cânone, reconhecido como o legítimo porta-voz do saber divino, para ser referendada e aceita como algo digno de atenção. A *auctoritas* era a própria representação da autoridade de Deus na terra, daí seu poder de validar ou vetar a produção discursiva. Vale lembrar que naquela época Deus era a fonte da inspiração suprema para todas as obras, o seu verdadeiro autor.

Um importante abalo na forma de produção e validação dos textos se dá com a chegada da Modernidade, quando surgem as condições culturais que tornam possível a consolidação da autoria como um processo centrado no indivíduo. É importante observar que a Modernidade foi também a era do projeto do sujeito autônomo. O conhecimento sofre deslocamento sob essa nova conjuntura, passando a orbitar em torno do sujeito. E também a era da ascensão da razão como parâmetro para o conhecimento. Neste contexto, a figura do autor como um indivíduo criador é fortalecida.

Com o Romantismo o entendimento da autoria como um atributo individual é ainda mais radicalizado. Nesse período, o autor deixa de ser visto como um artesão movido por uma inspiração transcendental para alcançar um outro patamar: o de gênio criador. Nessa época, mais do que em qualquer outra, foi afirmado o valor do talento individual como o fator determinante do processo criativo e também de sua validação.

Depois disso, ainda no século XIX, a concepção do autor individual e autônomo começa a ser deslocada sob o impacto de significativos abalos sofridos nos discursos do conhecimento moderno. Esse deslocamento atinge seu ápice com os pensadores do pós-estruturalismo, que irão inverter o entendimento do processo autoral, priorizando o discurso ou a linguagem em detrimento do sujeito, este último por si só, para eles, uma categoria já sob suspeição.

No entanto, mesmo com o questionamento da natureza subjetiva da autoria, a produção textual continuou baseada, de forma hegemônica, na criação individual e na

análise do autor e sua obra, com ênfase ainda na assinatura do especialista ou do escritor como fatores de qualificação dos textos. Do ponto de vista da validação da obra, importava ainda saber quem escreveu e quais são suas credenciais, científicas ou artísticas, para chancelar determinada produção.

Na atualidade, um importante deslocamento vem sendo observado nos processos autorais nos meios digitais, cada vez mais marcados por uma ação colaborativa entre múltiplos agentes criativos. O lugar anteriormente ocupado pelo especialista ou pelo gênio criador, cuja assinatura era já sinônimo de valor, é apropriado por uma multidão de atores sociais distribuídos em rede que criam coletivamente os mais diferentes tipos de publicações como jornais, blogs e enciclopédias.

A criação (e podemos estender esta afirmação para as demais formas de expressão) é uma recombinação de elementos já disponíveis em um comum partilhado por todos. Por isso é tão questionável a noção de autor como algo de natureza puramente individual ou subjetiva.

De forma resumida podemos dizer que os *commons* são recursos de uso compartilhado. Podem designar o que é comum ou público. Alguns recursos naturais, como os oceanos e o próprio ar, são tratados como *commons*. Espaços públicos, como praças ou estradas, são outro exemplo.

Para pensarmos a questão do *commons* na economia atual é importante destacar uma característica diferencial dos bens imateriais, como a informação e o conhecimento: seu caráter não rival. No caso de bens materiais, que são rivais, o acesso a determinado recurso representa de alguma maneira a interdição ou perda do acesso para outros. Podemos pensar em qualquer bem dessa natureza, uma caneta, um carro ou um CD. Se eu empresto a alguém, fico privado de seu uso. Já se transmito uma ideia, um software, um arquivo de texto ou de música, passo a compartilhar do uso desse bem com outra pessoa. Eu cedo, mas não perco. Ao contrário, de alguma forma eu amplio. Amplio a circulação desse bem e amplio também minhas trocas na economia da dádiva que modula as relações na rede.

Não é difícil perceber o significado desta diferença. Os bens não rivais têm uma propriedade disseminadora, são capazes de se multiplicar sem cessar e se desdobrar infinitamente. Estes são os bens imateriais que têm por característica a não escassez e, além disso, um grande potencial reprodutivo. A informação e o conhecimento fluem pela rede como matérias primas fontes de produções derivadas: novas criações, distintas ou remixadas. Daí a importância de poderem circular amplamente e de forma livre.

Então, cabe questionar agora, no início do século XXI, com a consolidação de uma economia baseada na circulação da informação e do conhecimento, se é do interesse democrático da maioria da população mundial a atual restrição à circulação dos bens intelectuais.

A revolução das tecnologias digitais (internet e redes sociais) nos obriga a reinventar as políticas culturais e sobretudo novas formas de distribuição e acesso. As leis (não só a de Direito de Autor) têm que se adequar a estas novas e riquíssimas possibilidades (Cláudio Prado *Apud blog* Autoria em rede). É preciso desmitificar os direitos autorais. Retirar a sua aura de direito absoluto, sacro, descolado da realidade do cidadão comum. O direito autoral está mais presente no dia-a-dia das pessoas do que elas imaginam (Guilherme Varela, *idem*).

Copiar arquivos digitais – músicas, filmes ou textos – não pode ser considerado roubo. Trata-se de bens imateriais cuja natureza é não rival, isto é, quando copio um arquivo mp3, por exemplo, eu não o subtraio de ninguém, ao contrário, eu multiplico o acesso a ele através do compartilhamento.

No subcapítulo seguinte deste trabalho, há uma fala instigante do diretor Luiz Fernando Carvalho: “Em *Capitu*, não há uma única palavra ou vírgula que não seja de Machado”. A declaração remete ao conto *Pierre Menard, o autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges. Neste conto o protagonista Pierre Menard reescreve exaustivamente o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, linha por linha, parágrafo por parágrafo, repetindo, inclusive, os pontos, as vírgulas e todos os erros narrativos, estilísticos e gramaticais da primeira edição, apropriando-se de um livro famoso e arvorando-se como autor. A tese de Borges é a de não é necessário modificar o texto original para que um

outro surja em seu lugar. Basta o tempo passar, e as novas ideias, modismos, estruturas sociais e econômicas formam um novo leitor, responsável por uma nova leitura completamente diferente da anterior. E a obra, ano após ano, seria incessantemente reescrita, não por aquele que a escreveu, mas por aqueles que a lêem.

Ninguém em sã consciência pode acusar Luiz Fernando Carvalho de ter cometido plágio. Essa noção tem recebido inúmeras críticas. Desde que há não mais de três séculos se impôs a crença na propriedade intelectual, os movimentos *underground* e alternativos e as vanguardas mais radicais a tem criticado em nome do plágio criativo, da estética do *cut-up* e do *sampling*, da filosofia *do-it-yourself*. Do mais moderno ao mais antigo se vai do *hip-hop* ao *punk* ao proto-surrealista Lautréamont (“O plágio é necessário. O progresso o implica”).

Indica Wu Ming²³⁵ que durante milênios a civilização humana prescindiu do *copyright*, do mesmo modo que prescindiu de outros falsos axiomas parecidos, como a “centralidade do mercado” ou o “crescimento ilimitado”. Se houvesse existido a propriedade intelectual, a humanidade não haveria conhecido a *Epopéia de Gilgamesh*, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, a *Ilíada* e a *Odisseia*, o *Popol Vuh*, a *Bíblia* e o *Corão*, as lendas do *Graal* e do ciclo arturiano, o *Orlando Apaixonado* e o *Orlando Furioso*, *Gargantua* e *Pantagruel*, todos eles produtos de um amplo processo de mistura e combinação, re-escritura e transformação, isto é, de plágio, unido a uma livre difusão e a exibições diretas.

O conflito entre *anti-copyright* e *copyright* expressa na sua forma mais imediata a contradição fundamental do sistema capitalista: a que se dá entre forças produtivas e relações de produção/propriedade. Ao chegar a um certo nível, o desenvolvimento das primeiras põem inevitavelmente em crise as segundas. As mesmas corporações que vendem *samplers*, fotocopiadoras, *scanners* e masterizadores controlam a indústria global do entretenimento, e se descobrem prejudicadas pelo uso de tais instrumentos.

Entretanto, podemos afirmar que terminou uma fase da cultura, e que leis mais duras não serão suficientes para deter uma dinâmica social já iniciada e envolvente. O que está se modificando é a relação entre produção e consumo da cultura, o que alude a

²³⁵ - MING, Wu. *Copyright e Maremoto*. Texto eletrônico disponível em <http://www.wumingfoundation.com/italiano/maremoto.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

questões ainda mais amplas: o regime de propriedade de produtos do intelecto geral, o estatuto jurídico e a representação política do trabalho cognitivo.

De qualquer modo, o movimento real se orienta a superar toda a legislação sobre a propriedade intelectual e a reescrevê-la desde o início. Já foram colocadas as pedras angulares sobre as quais reedificar um verdadeiro direito dos autores, que realmente leve em conta como funciona a criação, quer dizer, por osmose, mistura, contágio, plágio.

Eliminar uma falsa ideia, substituí-la por uma justa. Essa postura é um saudável retorno ao antigo: estamos abandonando a cultura de massas da era industrial (centralizada, normatizada, unívoca, obsessiva pela atribuição do autor, regulada por mil sofismas) para adentrarmos em uma dimensão produtiva que, em um nível de desenvolvimento mais alto, apresenta mais do que algumas afinidades com a cultura popular (excêntrica, disforme, horizontal, baseada no plágio, regulada pelo menor número de leis possível).

Também o Critical Art Ensemble²³⁶ se manifesta sobre a questão:

O plágio tem sido há muito considerado um mal no mundo cultural. Tipicamente, tem sido visto como um roubo de linguagem, ideias, e imagens executado pelos menos talentosos, frequentemente para o aumento da fortuna ou do prestígio pessoal. No entanto, como a maioria das mitologias, o mito do plágio pode ser facilmente invertido. Talvez aqueles que apóiam a legislação sobre representação e a privatização da linguagem sejam suspeitos. Talvez as ações dos plagiadores, em determinadas condições sociais, sejam as que mais contribuem para o enriquecimento cultural. Antes do iluminismo, o plágio tinha sua utilidade na disseminação das ideias. Um poeta inglês podia se apropriar de um soneto de Petrarca, traduzi-lo e dizer que era seu. De acordo com a estética clássica da arte enquanto imitação, esta era uma prática perfeitamente aceitável. O verdadeiro valor dessa atividade estava mais na disseminação da obra para regiões onde de outra forma ela provavelmente não teria aparecido, do que no fortalecimento da estética clássica. As obras de plagiadores ingleses como Chaucer, Shakespeare, Spenser, Sterne, Coleridge e De Quincey ainda são uma parte vital da tradição inglesa, e continuam a fazer parte do cânone literário até hoje.

Atualmente, têm surgido novas condições que mais uma vez fazem do plágio uma estratégia aceitável, e mesmo crucial, para a produção de textos. Esta é a era do recombinante: corpos recombinantes, gênero recombinante, textos recombinantes, cultura recombinante. Olhando para o passado através do enquadramento privilegiado da percepção retrospectiva, pode-se argumentar que o recombinante sempre foi fundamental no desenvolvimento do significado e da invenção: recentes e extraordinários avanços na tecnologia eletrônica chamaram a atenção para o recombinante tanto na teoria quanto na prática.

No passado, argumentos a favor do plágio se limitavam a mostrá-lo como meio de resistência à privatização da cultura que serve às necessidades e desejos da elite

²³⁶ - EMSEMBLE, Critical Art. *Plágio Utópico, Hipertextualidade e Produção Cultural Eletrônica*. Texto eletrônico disponível em <http://www.eulalia.kit.net/textos/cae.pdf> Último acesso em 21/10/2011.

do poder. Hoje se pode argumentar que o plágio é aceitável, até mesmo inevitável, dada a natureza da existência pós-moderna com sua tecno-infraestrutura. Numa cultura recombinante, o plágio é produtivo, embora não precisemos abandonar o modelo romântico de produção cultural que privilegia um modelo de criação *ex-nihilo*. É certo que, num sentido geral, este último modelo é um tanto anacrônico. Ainda há situações específicas onde tal pensamento é útil, e ninguém pode ter certeza de quando ele poderia se tornar apropriado novamente. O que se pede é o fim de sua tirania e de seu fanatismo cultural institucionalizado. Este é um pedido para que se abra a base de dados cultural, para que todos possam usar o potencial máximo da tecnologia de produção de textos.

O plágio frequentemente carrega um peso de conotações negativas (particularmente na classe burocrática). Enquanto a necessidade de sua utilização aumentou com o passar do século, o plágio foi camuflado em um novo léxico por aqueles desejosos de explorar essa prática enquanto método e como uma forma legítima de discurso cultural. *Readymades*, colagens, *found art* ou *found text*, intertextos, *combines*, *detournment* e apropriação – todos representam incursões no plágio. De fato, esses termos não são sinônimos perfeitos, mas todos cruzam uma série de significados básicos à filosofia e atividade de plagiar. Filosoficamente, todos se opõem a doutrinas essencialistas de produção de textos: todos pressupõem que nenhuma estrutura dentro de um determinado texto dê um significado universal e necessário. Nenhuma obra de arte ou filosofia se esgota em si mesma, em seu ser-em-si. Tais obras sempre estiveram relacionadas com o sistema de vida vigente da sociedade na qual se tornaram eminentes.

Um dos principais objetivos do plagiador é restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado, apropriando-se de fragmentos da cultura e os recombinando. Dessa forma, podem ser produzidos significados que não estavam anteriormente associados a um objeto ou a um determinado conjunto de objetos.

O plágio historicamente se colocou contra o privilégio de qualquer texto fundado em mitos espirituais, científicos ou quaisquer outros mitos legitimadores. O plagiador sempre vê todos os objetos como iguais, e assim horizontaliza o plano do fenômeno. Todos os textos se tornam potencialmente utilizáveis e reutilizáveis. Aqui temos uma epistemologia da anarquia.

Também William Gibson²³⁷ é enfático.

Mas eu já sabia que um processador de texto era outro dos brinquedinhos de Deus, e que a tesoura e o pote de cola estavam sempre lá para mim, no *desktop* do meu Apple IIc. Os métodos de Burroughs, que também funcionaram para Picasso, Duchamp e Godard, foram construídos para a tecnologia através da qual eu agora componho minhas próprias narrativas. Tudo o que eu escrevi, acreditava instintivamente, era uma extensa colagem. Finalmente o significado parecia uma questão de dados adjacentes.

Nossa cultura não se importa mais em usar as palavras como apropriação ou empréstimo para descrever estas muitas atividades. A audiência de hoje não está escutando tudo; está participando. Na verdade, audiência é um termo tão antigo

²³⁷ - GIBSON, William. *Confissões de um artista plagiador*. Texto eletrônico disponível em <http://baixacultura.org/2010/06/21/confissoes-de-um-plagiador-por-william-gibson/> Último acesso em 21/10/2011.

como gravação, um arcaicamente passivo, outro arcaicamente físico. A gravação, e não o remix, é a anomalia hoje. O remix é a verdadeira natureza do digital.

Hoje, um processo interminável, recombinante e fundamentalmente social gera horas incontáveis de produto criativo (um outro termo antigo?). Dizer que isso representa uma ameaça para a indústria fonográfica é simplesmente cômico. A indústria do disco, embora não saiba ainda, tem seguido o caminho da gravação. Em vez disso, o recombinante (o *bootleg*, o remix, o *mash-up*) se tornou a característica central na virada dos nossos dois séculos.

Nós raramente legislamos sobre novas tecnologias que nascem. Elas surgem, e nós mergulhamos com elas em quaisquer vórtices de mudança que elas gerem. Nós legislamos após o fato, em um jogo perpétuo de pega-pega, tanto melhor quanto podemos, enquanto nossas novas tecnologias nos redefinem – tão certamente e talvez tão terrível como temos sido redefinidos pela televisão.

“Quem é o dono das palavras?” perguntou uma desencarnada mas muito persistente voz durante a maior parte da obra de Burroughs. Quem é o dono delas agora? Quem é dono da música e do resto da nossa cultura? Nós somos. Todos nós.

Embora nem todos saibamos disso – ainda.

Na cultura remix existe o termo replicabilidade, que é a perda total da relação entre original e cópia. A imagem digital é um processo contínuo de criação, não mais um objeto fixo e imutável. Walter Benjamin, no ensaio “*A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*”, publicado em 1936, apontava, já, para a quebra da noção de aura sobre o objeto único, consequência da introdução da reprodução técnica na arte. Benjamin referiu-se aos meios de produção vindos com a evolução industrial, e desde a imprensa de Gutenberg. As mediações maquínicas permitiam a reprodução de uma imagem artística, como da *Monalisa* de DaVinci ou de uma fotografia. Com o advento das mídias eletrônicas a reprodução passa a ser mais que uma possibilidade técnica, torna-se uma condição básica da própria produção.

Na tecnologia digital o termo reprodução perde o sentido, pois não há cópia no sentido literal da palavra. O que se reproduz é a própria fórmula matemática da imagem, texto ou som. Segundo Mello²³⁸: “com a cultura digital há a ruptura da noção de original e matriz da obra de arte, na medida em que no meio digital tudo é original e matriz, portanto, tudo é cópia também”.

²³⁸ - MELLO, Christine. “Poéticas digitais: analógico, digital e sampler”. In 15 o Encontro Nacional da ANPAP, *Anais* do evento, volume 01, Salvador, 2007, p.103.

A replicabilidade de obras é sem dúvida um dos fatores mais característicos da cultura remix, não apenas uma possibilidade técnica dos meios digitais, é o próprio pensamento e ação digitais.

2.3 - A Capitu de Luiz Fernando Carvalho



239

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no Rio de Janeiro em 28 de julho de 1960 e é um cineasta e diretor de televisão brasileiro. Estudou Arquitetura e Letras. Em 1986, escreveu e dirigiu o curta metragem *A Espera*, baseado no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes, que recebeu os prêmios de melhor filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Gramado, melhor curta metragem (Concha de Oro) no Festival de San Sebastian, Espanha e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Ste Therèse, Canadá.

²³⁹ - As protagonistas da minissérie: Leticia Persiles (que interpreta Capitu adolescente) e Maria Fernanda Cândido (que interpreta Capitu adulta). Imagem disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/06/05/leticia_persiles_maria_fernanda_candido_dividem_papel_de_capitu_em_no_va_minisserie-546672529.asp Último acesso em 21/10/2011.

Depois disso teve uma fase produtiva na televisão. Entre seus principais trabalhos desse período estão a minissérie *Riacho Doce* (1990), as novelas *Pedra sobre Pedra* (1992), *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996) e os especiais *Os Homens Querem Paz* (1991), *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995).

No final da década de 1990, conhece o romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Disposto a filmá-lo inicia o projeto de produção. Para isso realiza uma viagem ao Líbano para entrar em contato com a cultura mediterrânea. Durante esta viagem realiza filmagens que resultaram no elogiado documentário *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (1998), co-produzido pelo canal de televisão GNT.

Realiza então o seu primeiro longa metragem *Lavoura Arcaica* (2001), com fotografia de Walter Carvalho. No elenco estão Selton Mello, Raul Cortez, Simone Spoladore e Juliana Carneiro da Cunha. Disposto a manter a máxima fidelidade ao revolucionário estilo narrativo de Raduan Nassar, decide fazer o filme sem roteiro prévio, apoiado inteiramente no texto do livro. Para isso realiza um intenso trabalho de preparação de atores que conviveram por quatro meses em uma fazenda.

Após as filmagens, e depois de resolver problemas de financiamento, consegue finalizar seu filme, tendo sido ele mesmo o montador e editor de som. O filme fez sucesso de crítica e Carvalho reconhecido como um dos mais importantes diretores de cinema do país. *Lavoura Arcaica* teve uma carreira bem sucedida em diversos festivais internacionais, tendo recebido mais de vinte prêmios.

Em 2001, enquanto finalizava *Lavoura Arcaica*, dirigiu a minissérie *Os Maias*, baseada no romance homônimo de Eça de Queirós. Em 2005 produziu a minissérie *Hoje é Dia de Maria*, que foi comparado a *Lavoura Arcaica* por ter uma linguagem inovadora para uma minissérie de televisão. Em 2007, dirigiu a série *A Pedra do Reino*, exibida na TV Globo e baseada no *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna. Com cinco episódios e cerca de quatro horas de duração, a série foi gravada na cidade de Taperoá, onde o escritor passou sua infância. Em 2008, dirigiu a minissérie *Capitu*, baseada na obra de Machado de Assis. E em 2010, dirigiu *Afinal, o Que Querem as Mulheres?*

Seu trabalho tem sido reconhecido: foi tema de recente seminário promovido por Randal Johnson, diretor do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade da Califórnia (UCLA), atraindo estudantes que sequer conheciam os enredos para a pesquisa da produção brasileira. Conforme Randal, o seminário discutiu o apurado estilo visual de Carvalho, a incorporação de elementos de teatro, mímica, dança e circo pela linguagem televisiva e é uma tentativa de transformar a visão norte-americana que elege preferencialmente filmes que tematizam a violência e a miséria, porque eles já possuem público habitual.

Além de *Capitu* os alunos também viram outras séries do diretor, como *Hoje é Dia de Maria*, *A Pedra do Reino*, *Os Maias* e o filme *Lavoura Arcaica*, mostrado numa versão especial, em alta definição. Opina Randal que o Brasil possui uma produção de cinema e televisão bastante diversificada e o circuito exibidor costuma ignorar esta diversidade. A presença de Carvalho na UCLA é uma tentativa de mudar o panorama, abrindo caminho para outras linguagens estéticas brasileiras.

O seminário contou com a participação do diretor, que afirmou²⁴⁰:

Os estudantes debateram muito a tragicomédia da obra de Machado de Assis, a melancolia que vem da consciência da finitude, do fim de um encantamento que não volta jamais. O grande personagem do livro é Dom Casmurro como autor de uma imagem de Capitu. Foi apenas nos anos 60, portanto mais de 70 anos depois do lançamento do romance, que uma crítica americana, professora da UCLA, Helen Caldwell, tornou-se a primeira pessoa a interpretar o livro de Machado como a história de um “Otelo brasileiro”. Isto significa que, até 1960, as pessoas liam *Dom Casmurro* como a história de um homem desiludido pela traição de sua mulher, sem sequer pensar na hipótese de que talvez ela não o tenha traído e tudo não passe de um ciúme doentio do narrador.

Luiz Fernando assume os riscos que corre na experimentação estética. Porém, justifica que por trás de tudo está a busca pela comunicação, com utilização de um meio mais popular. O diretor confessa que, dentro da estrutura da televisão de massa, luta contra uma espécie de controle produzido pela indústria cultural contra a imaginação, principalmente do homem simples, aquele incapaz de se contrapor ao que lhe é imposto.

²⁴⁰ - MARTINS, Marília. *Curso na Universidade da Califórnia debate obra de LFC. O Globo*, 24/05/2009.

Seus projetos na televisão, alguns incompreendidos por parte da crítica e do público, vão nesta direção e seguem uma cartilha particular de procedimentos e opções estéticas.

Esse tipo de produção poderia estar mais ajustado à audiência, na sua visão, se, no decorrer das décadas, a criação audiovisual como um todo, inclusive o cinema, não tivesse baixado tanto o nível da linguagem em troca de retorno comercial. Se o espectador tivesse sido exercitado de outra maneira, de acordo com Luiz Fernando, teríamos não só uma audiência maior para produções estéticas diferenciadas, como um país melhor.

Contratado da Rede Globo até 2012, atualmente está na expectativa de que o Projeto Quadrante de adaptações literárias para a televisão continue. “Estão me propondo uma revisão no modelo de produção, não uma revisão artística. No momento, continuo escrevendo outros projetos para a Globo. Estou honrando meu contrato como diretor”, afirma, sem esconder a tensão existente, já que frequentemente é questionado pelos burocratas da maior rede televisiva do nosso país.

Na apreciação de Ilana Feldman²⁴¹ a obra de Luiz Fernando Carvalho é uma espécie de barroca “opera mundi”, marcada pelo acúmulo dos gêneros e dos tempos, sem fronteiras demarcatórias nem territórios inexplorados: cinema, literatura, televisão, fábulas populares, poesia, circo, teatro, ópera e novelas de cavalaria. Do filme *Lavoura Arcaica* à série *Os Maias*, da “trilogia da terra”, composta pelas duas jornadas de *Hoje é Dia de Maria* e por *Pedra do Reino*, à minissérie *Capitu*, as questões da origem, da família e de nossas tradições literárias e narrativas, arcaicas e modernas, são permanentemente reelaboradas.

Sabe-se que toda obra inventa seu autor. Se todo escritor é então escrito pelos livros que pensa estar escrevendo, o mesmo se pode dizer de alguns cineastas e diretores, cujas obras não apenas escrevem um mundo dotado de plena autonomia como lhes inscrevem a própria vida.

Falar da obra ou do mundo de determinado diretor não significa, portanto, pensá-lo como um sujeito simplesmente criador e controlador das formas e sentidos por ele

²⁴¹ - FELDMAN, Ilana. *A opera mundi de Luiz Fernando Carvalho. Texto eletrônico disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>* Último acesso em 21/10/2011.

produzidos. Significa, antes, pensar a autoria como *efeito* desse mundo, efeito de suas regras, seus códigos, seus símbolos, sua luz, sua música e seus mitos. Um mundo, que, na medida em que incorpora uma multiplicidade de percepções, experiências e afetações, acaba por devorar aquele que pensa tê-lo criado.

No mundo de Luiz Fernando Carvalho, marcado pela permanente tensão entre palavra e imagem, narrar não significa simplesmente tecer uma história ou se fazer compreender. Narrar implica produzir um universo, construir uma cosmologia, estabelecer elos, desenrolar novelas e entabular afetos. Narrar requer uma organização das formas e dos sentidos, mesmo que a partir de sua aparente desorganização. Pois desprovidos de sentidos, ainda que aos estilhaços, sabemos que tudo o que há é a aridez do deserto.

Na *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do *barrocco*, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisseia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens.

Com roteiro de Euclides Marinho, texto final e direção geral e de núcleo de Luiz Fernando Carvalho, *Capitu* foi a segunda realização do projeto Quadrante, adaptação de obras literárias escritas por autores de todo o país e encenadas em seus estados de origem por atores locais. O projeto aposta na valorização do imaginário e da cultura como fatores determinantes para o fortalecimento da identidade brasileira. A minissérie foi apresentada na Rede Globo de Televisão de 09/12/2008 a 13/12/2008, e teve um total de cinco capítulos.

Levando em consideração duas ideias de Machado de Assis - a de que “a realidade é boa, mas o realismo não serve para nada”, e a que define a vida como “uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria”, Luiz Fernando Carvalho recriou o livro seguindo um formato operístico, moderno e não-realista. Os personagens são apresentados de forma concisa; a ação é dividida em cenas curtas e densas, como em uma ópera; e os capítulos, como no livro, são divididos por títulos curtos.

Os figurinos remetem ao século XIX, mas o tempo é tratado como personagem, e não apenas como elemento narrativo. No primeiro capítulo, Dom Casmurro aparece no interior de um trem contemporâneo, devidamente pichado, ao lado de figurantes do século XXI. Em um capítulo posterior, Bentinho aparece em uma rua do centro do Rio, também com

figurantes atuais. Várias frases do livro são escritas a bico de pena na tela. A minissérie também aproveita imagens de arquivo do século XIX.

Ao lançar mão de elementos contemporâneos como os aparelhos de mp3 usados pelos dançarinos para ouvir a valsa na cena do baile, assumir a tatuagem no braço da protagonista Letícia Persiles e adotar uma trilha musical composta por músicas clássicas, samba, rock e músicas de bandas internacionais e nacionais, a direção quis reafirmar a atualidade da obra de Machado de Assis. Também foi uma tentativa de investir no público jovem, desfazendo o preconceito que muitos têm sobre o escritor. Além disso, os personagens trafegam por um cenário de sonhos que parece ter saído de uma história de *Sandman* (Neil Gaiman), com recortes esfumados.



242

Luiz Fernando Carvalho quis fazer o que chamou de “um ensaio sobre a dúvida”, apresentando como narrador um velho Dom Casmurro (Michel Melamed), caracterizado como *clown*. É ele quem narra sua própria história. História essa que, ao emergir da sua memória, é mostrada a partir da maneira como ele a enxerga. Ele também aparece como um espectador de suas lembranças. Na aproximação enviesada do diretor, Dom Casmurro

²⁴² - Imagem disponível em <http://capitu.globo.com/platb/capitu/tag/luiz-fernando-carvalho/> Último acesso em 21/10/2011.

contracena com os acontecimentos de sua memória como se entrasse no cenário de seu passado. Para Carvalho, seu relato procura dar conta de como lidar com as fantasmagorias, memórias, emoções e dúvidas que carrega. Dom Casmurro é o narrador inconfiável definido por Machado de Assis, que tem o olhar transfigurado por não conseguir juntar as duas pontas de sua vida.



243

Todos os personagens são vistos sob a ótica da memória do narrador. Seus familiares, por exemplo, aparecem como caricaturas, exagerados nos traços que mais se destacavam aos olhos de Bentinho. Escobar, em sua juventude, é visto dançando ousadas coreografias, até em cima da mesa do refeitório do seminário, ao som de *Iron Man*, da banda de *heavy metal* Black Sabbath.

²⁴³ - Imagem disponível em <http://capitu.globo.com/platb/capitu/tag/luiz-fernando-carvalho/> Último acesso em 21/10/2011.



244

Capitu foi toda filmada em um único espaço - um grande salão na antiga sede do Automóvel Club do Brasil, no centro do Rio de Janeiro -, decadente e abandonado, transformado para representar os diferentes cantos da memória de Dom Casmurro. Os ambientes se multiplicaram através da cenografia, da luz e do olhar da câmera. No cenário minimalista não há paredes e as portas, que variam em beleza e tamanho de acordo com a posição social do personagem, são móveis e carregadas pelos atores e poucos são os objetos de cena, adquiridos de antiquários e acervo e criados ou restaurados pela equipe de direção de arte de Raimundo Rodriguez.

O mar de ressaca em que Escobar se afoga é feito pelo movimento de um plástico. O espaço evoca a casa de Matacavalos, mostrando a sala de estar da família Santiago e os fundos da casa onde Bentinho e Capitu namoravam; e também o seminário e a casa de Escobar. Diferentemente da linguagem naturalista, é um cenário aberto à imaginação dos espectadores. O prédio em ruínas foi apontado pelo diretor como o lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas, que não consegue resgatar o que perdeu. Bentinho se transforma em um prisioneiro patológico de sua própria imaginação e memória, um “doente imaginário”, como frisou Luiz Fernando Carvalho, parodiando Molière.

²⁴⁴ - Imagem disponível em <http://capitu.globo.com/platb/capitu/2008/11/25/papeis-avulsos/> Último acesso em 21/10/2011.

A opção pelo título *Capitu* e não *Dom Casmurro*, como no livro de Machado de Assis, partiu da ideia de buscar um diálogo com a obra original e com a própria personagem Capitu. Além disso, segundo a direção, foi uma forma de deixar claro que a minissérie vai além de uma simples transposição de um suporte para outro.

O elenco de *Capitu* teve cerca de três meses de exercícios diários para ensaiar e compor os personagens, através de muitas improvisações, além de participar de oficinas teóricas com psicanalistas, historiadores e comunicadores sobre a obra de Machado de Assis.

Temas como modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homoafetividade, crueldade, ambiguidade e dúvida foram discutidos por profissionais especializados.

A preparadora de corpo Tiche Vianna, colaboradora de Luiz Fernando Carvalho desde *Hoje é Dia de Maria*, trabalhou com os atores a partir das máscaras da *commedia dell'arte*. Os olhos da personagem ganharam atenção especial. Segundo Tiche Viana, o eixo das atrizes deveria estar no olhar: o corpo não poderia fazer movimento sem que os olhos reagissem primeiro.

A coreógrafa Denise Stutz, uma das fundadoras do grupo Corpo, deu aulas de movimento ao elenco. Lúcia Cordeiro aplicou técnicas de sensibilização e respiração. E Agnes Moço fez a preparação vocal e ministrou práticas de musicalização aos atores.

Para viver Dom Casmurro, Michel Melamed teve exercícios de *clown* com Rodolfo Vaz, do grupo teatral de pesquisa Galpão, companhia com origem no teatro popular e de rua e que desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, principalmente linguagens do circo e da música.

A direção de arte da minissérie ficou por conta do artista plástico Raimundo Rodriguez, que assumiu a mesma função nas duas jornadas de *Hoje É Dia de Maria* e em *A Pedra do Reino*. Sua equipe revestiu as paredes e colunas do salão do Automóvel Club com camadas de papel para dar a aparência de ruínas e encobrir as cores da última pintura do local. Os tetos de cores neutras e descascadas e os antigos espelhos manchados pelo tempo foram mantidos. O chão do salão foi pintado de preto, como uma lousa das salas de aula das escolas. O quintal e o muro que separa as casas dos dois vizinhos foram desenhados no

chão, em giz. Um recurso metafórico para mostrar que Capitu é capaz de imaginar e sonhar seu próprio mundo.

As camas de Dona Glória e Dom Casmurro, assim como várias cortinas e o trem que leva Bentinho ao seminário são feitos de jornal, uma forma de homenagear o cronista Machado de Assis e o próprio ato de escrever. Os cavalos, como o do Tio Cosme, são feitos de uma estrutura de metal similar a um quadriciclo com uma cabeça de cavalo esculpida. A rua é representada no mesmo espaço cênico, só que recoberto por *affiches* (arte de rua que consiste na sobreposição de cartazes com diferentes rasgos, colagens e interferências para criar um painel multifacetado). Os figurantes que aparecem nas “ruas” são desenhados em papelão.

O figurino simbólico criado por Beth Filipecki, que trabalhou com Luiz Fernando Carvalho em *Os Maias* (2001) e no filme *Lavoura Arcaica* (2001), faz o elo dos personagens com o século XIX. Recursos visuais do teatro orientaram o desenho das roupas e a escolha das cores, valorizando elementos que dessem o tom e o ritmo do teatro operístico. A batina de Escobar, por exemplo, tem uma saia com diâmetro propositalmente maior - equivalente a uma saia feminina - para tornar os movimentos do personagem mais sedutores na visão de Bentinho. Para fazer prevalecer a unidade da obra, foi abolido o ângulo reto nas roupas. Segundo a figurinista, a forma mais arredondada facilitou a fusão das diferentes épocas. Não há uma simetria perfeita ou padrões da época inabaláveis. A intenção foi provocar o espectador com vestimentas que ganham diferentes formas pelo movimento dos atores e da câmera.

As roupas de Capitu foram cortadas obliquamente, tal como seu olhar enviesado de cigana. O volume de seus vestidos se expande em novas cores através de efeitos especiais. A saia tem quatro metros de diâmetro. Na juventude, ela veste roupas claras, com colagens de folhas, flores e coisas que encontra no chão. As espumas das ondas do mar de seu olhar de ressaca estão representadas na anágua da saia, que tem várias camadas de tecidos luminosos e transparentes. A tatuagem no braço da atriz Letícia Persiles representa mais uma flor do quintal da menina.

Quando fica adulta e casa com Bentinho, Capitu ganha cores quentes. A personagem aparece em vestidos de seda pura, organza e em bordados luxuosos. Em apenas uma saia, foram usados 20 metros de organza. Os cabelos, antes cacheados e revoltos,

ganham penteados elegantes e exuberantes que se harmonizam com as roupas. As flores de seu jardim, que se prendiam na barra de seu vestido em sua fase de menina, estão presentes nos arranjos de seus cabelos.

A equipe de figurino trabalhou com o reaproveitamento de peças. Adereços de Dona Glória estão presentes nos trajes volumosos de Capitu. O vestido de casamento de Capitu, por exemplo, é uma recriação a partir de um vestido da matriarca, antes de ela enviuvar. O figurino também foi composto com sobreposição de diversos tecidos e elementos. Segundo Beth Filipecki, uma forma de propor leituras inacabadas que necessitam ser constantemente lidas e reescritas, possibilitando a comunicação com a grafia de cada cena. “É no registro da fragmentação que o figurino compõe sua unidade visual, pelo olhar do narrador”, definiu a figurinista.

A direção de fotografia de Adrian Tejjido, que trabalhou com o diretor em *A Pedra do Reino*, respeitou a improvisação do processo criativo da minissérie. Elementos como projeções, sombras, texturas e gelatinas ajudaram a contar a história, que é constituída de lembranças. Como a arte e o figurino, a luz também acompanhou o tom operístico da série. Equipamentos como canhão de luz e refletores móveis foram essenciais na dramaturgia de várias cenas. As duas fases do romance estão bem marcadas pela iluminação: a infância é mais luminosa, de cor branca, sem muita interferência de gelatinas artificiais; a maturidade ganha cores mais intensas, como o vermelho, e as imagens são mais densas e contrastadas, com áreas claras e escuras compondo o quadro.

As projeções de sombras também ganharam relevância na história. Quando Dom Casmurro está em sua casa - uma reprodução da antiga casa de Matacavalos de sua infância -, sua família, Capitu e todos os personagens que povoam sua memória aparecem como sombras projetadas em seu refúgio.

Capitu conta com uma novidade: a criação de uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. Apelidada de “lente-Dom Casmurro” por seu criador, o diretor Luiz Fernando Carvalho, ela foi usada nas cenas de Dom Casmurro e nas que representam o seu ponto de vista observando determinada situação, ou seja, suas memórias e fantasias. A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é

arrastado pelas águas do tempo.

A trilha de *Capitu* conta com músicas originais de Tim Rescala, músicas clássicas, rock de cantores e grupos internacionais, canções brasileiras e músicas da banda nacional Manacá, que tem como vocalista Letícia Persiles. A minissérie é embalada, entre diversas outras músicas, pelos sons de Jimi Hendrix e Janis Joplin; pelos acordes metálicos de *Iron man*, de Black Sabbath; por *Cheek to Cheek*, cantada por Fred Astaire; pela canção *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares; e por *Elephant Gun*, da banda Beirut, de Zach Condon, nascido no Novo México e que toca trompete e ukulele (instrumento semelhante a um violão, mas menor), misturando sons do Leste Europeu com o folk americano. Tema de Bentinho e Capitu, esta canção foi um dos grandes sucessos da trilha.

A banda Manacá fez, especialmente para a série, uma releitura da música *Quem sabe*, de Carlos Gomes. A versão roqueira da canção foi produzida por Chico Neves (produtor do grupo Los Hermanos). Também consta da trilha a canção *Diabo*, hit da banda.

Carvalho compreende a personagem feminina Capitu como o elemento detonador de todos os processos em Dom Casmurro. Assegura que a obra é um ensaio sobre a dúvida, acreditando que o romance de Machado é um romance do mundo interno, shakespeariano, “metade Romeu e Julieta, metade Otelo, mas com um personagem hamletiano, que é o próprio Dom Casmurro”²⁴⁵.

Tendo em vista restrições orçamentárias, optou-se pela gravação das cenas no Automóvel Club, palacete clássico em escombros no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esse acaso acabou revelando-se próspero: “o Automóvel Club (...) passou a representar um pouco a alma de Dom casmurro, ou mesmo a própria visão machadiana, que mistura riso e melancolia com seu texto impregnado da ideia de que modernidade ou progresso já nascem em ruínas. (...) Além disso, Machado era um apaixonado por teatro, e tem duas reflexões que me orientaram bastante: ‘a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada’ e ‘a vida é uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria’. Portanto, me agarrei a essa

²⁴⁵ - “Não corro atrás de elogios”. Entrevista a Carlos Helí de Almeida, *JB Online* - 05/12/2008.

ideia da ópera e das ruínas e fui”²⁴⁶.

Quanto à utilização de uma estética de videoclipe, com inúmeras intervenções sonoras e visuais contemporâneas, como a distribuição de aparelhos mp3 à entrada de um baile, o trem atual todo pichado e a utilização maciça de *rock'n'roll*, Carvalho argumenta que Machado sempre procurou interatividade com seus leitores mas, devido a falhas de nosso sistema educacional, é visto hoje como um autor sisudo, principalmente pelas novas gerações: “De algum modo, levei isso em conta quando estava elaborando as cenas. Pensei na abrangência do veículo e na necessidade de se desfazer esse tal preconceito que percebi entre adolescentes que, cada vez mais, estão plugados ao mundo todo (...) O que eu estou tentando fazer é reafirmar Machado em termos de conteúdo e linguagem”²⁴⁷.

Essa estética de videoclipe, que situa-se no limiar da pós-modernidade e da cultura remix, citada anteriormente, remete à “cultura clip”, termo cunhado por Gilles Lipovetsky. Para este filósofo, no universo comunicacional contemporâneo, prevalece um impaciente ritmo imagético, e a produção audiovisual ordena-se pelo código da velocidade. Nada de lentidão, de tédio, alguma coisa sempre deve estar passando na tela, com o máximo de efeitos visuais, ataque insistente ao olho e ao ouvido²⁴⁸.

²⁴⁶ - *Idem*.

²⁴⁷ - *Idem*.

²⁴⁸ - *Apud* TREVISAN, MICHELE KAPP. *A Era MTV: Análise da Estética de Videoclipe (1984-2009)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.



249

Já Andrew Goodwin²⁵⁰ alerta para o fato de que se os cliques não forem apreendidos a partir dos conceitos ligados à música pop, estaremos tratando-os como “estruturas mudas”. Importante levar em consideração que a música pop a que o autor se refere não está ligada às manifestações da cultura popular, pois o conceito de música pop envolve uma relação entre música e circulação massiva.

O videoclipe não tem mais necessidade de se apegar aos esquemas narrativos tradicionais que caracterizam os formatos clássicos do cinema, exigindo que o público o perceba antes como um “espraiamento imagético”, do que como uma estrutura ordenada que permita uma significação linear. De um modo geral essas formas expressivas não têm como característica básica a necessidade de contar uma história e carregam consigo as

²⁴⁹ - Disponível em <http://exclusivo.terra.com.br/galerias/0,,OI79513-EI1118,00-Veja+cenas+de+Capitu.html>

²⁵⁰ - Apud SOARES, Thiago. *O Videoclipe Remix*. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj, Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

possibilidades da fruição musical e da imagem não como representação, mas como uma associação de sensações caleidoscópicas.

Não é mais possível abordar as imagens contemporâneas unicamente pelo viés conceitual, nem deixá-las vagar em um instrumentalismo que empobrece ainda mais aquele “espraçamento imagético”.

Assim, a produção de um videoclipe é uma forma de produzir sentido, de vivenciar a experiência comunicacional, na qual o imaginário é chamado a compartilhar formas expressivas que não se reduzem ao *habitus*, a serialidade cotidiana. A experiência videográfica nos abre outros horizontes de expectativa, desnudando também a perenidade do que usualmente denominamos “real”²⁵¹.

Durante dois meses os atores e a equipe técnica se reuniram semanalmente e assistiram a palestras sobre a obra de Machado de Assis. Machado, sua modernidade e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro foi tema da palestra ministrada pelo historiador Antonio Edmilson Martins Rodrigues. O médico psiquiatra e analista junguiano Carlos Amadeu Botelho Byington “analisou” os protagonistas de *Dom Casmurro* em busca da resposta para a pergunta mais famosa da literatura brasileira: Capitu traiu Bentinho? O jornalista, escritor e tradutor Daniel Piza destaca a característica de teatro lírico, de ópera, desta obra de Machado. Já o caráter revolucionário e subversivo de *Dom Casmurro* foi tema da palestra do professor e escritor Gustavo Bernardo. Os psicanalistas Luiz Alberto Pinheiro de Freitas e Maria Rita Kehl, e o diplomata e ensaísta Sérgio Paulo Rouanet também conversaram com o elenco e a equipe da minissérie.

²⁵¹ - JANOTTI JÚNIOR, Jeder S. O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea. Disponível em http://www.sergiomattos.com.br/liv_tvregionais08.html Último acesso em 21/10/2011.

Com a palavra, Luiz Fernando Carvalho, em um *remix*²⁵² de entrevistas.

Pergunta: Na primeira produção do Projeto Quadrante, *A Pedra do Reino*, o volume de críticas negativas foi tão grande quanto o de positivas. Isso te fez repensar decisões em relação a essa segunda produção?

Carvalho: Trago as costas cheias de cicatrizes por ter feito *A Pedra do Reino* como fiz, e, sinceramente, buscava a mesma comunicação que busquei agora com *Capitu*, de Machado de Assis. Por outro lado, o público em geral é formado por uma linguagem padronizada e, do meu modo, sigo lutando contra essa aberração, duvidando de certas verdades tidas como absolutas. O resultado de todas estas reflexões talvez seja a semente de minhas tentativas. Em *A Pedra do Reino*, tinha total consciência de que se tratava de um romance hermético, mas instigante em seu universo humano e estético, portanto, além de homenagear o aniversário de seu autor, era fundamental apresentar ao país seu universo poético sem desfigurá-lo. Não faria o menor sentido enxertar quinze personagens para saírem explicando o livro, ou soltar piadinhas aqui e ali, para transformar Quaderna num palhaço palatável para a classe média. Quaderna está ali, com todos os seus espinhos, que são a sua filosofia e sua mitologia. Quando me aproximei de *A Pedra do Reino*, de universo hermético, centrado na cultura do Nordeste, o espectador do Sul pode se perder. Mas também pode se perguntar: “o que será Guerra de Princesa?” e, a partir daí, aprender sobre seu próprio país. É um ganho infelizmente não computável.

Pergunta: Como você sentiu a repercussão desta vez?

Carvalho: Para minha felicidade, a maioria dos telespectadores de *Capitu* foi de jovens. O horário era muito tarde, certos episódios entraram perto da meia-noite, apesar disso, *Capitu* registrou média de 15 pontos na madrugada. Para o horário, uma bela audiência! A obrigatoriedade de ler Machado de Assis nas escolas torna sua literatura oficial e sisuda, pouco lúdica, distanciando os jovens menos preparados. Busquei dialogar com este distanciamento, que acaba por gerar um certo preconceito de que Machado é chato e antigo. Ele é atual e moderno. Pensei na necessidade de se desfazer esse tal preconceito que percebi entre os adolescentes que, nos dias de hoje, estão plugados ao mundo todo, às várias manifestações artísticas, em várias línguas, via internet. Algumas escolas precisam encontrar em Machado um grande criador: interativo, imagético, emocional, irônico, melancólico e atemporal²⁵³.

Pergunta: Me parece que você tem uma visão bem particular sobre as adaptações

²⁵² - Entrevistas disponíveis em: <http://divirta-se.correioweb.com.br/materias.htm?materia=5497&secao=Celebridades&data=20081209> (09/12/2008 – concedida a Sérgio Maggio) <http://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/> (27/08/2009 – concedida a Renato Felix); <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=836214> (09/12/2008 – concedida a Annalice Del Vecchio); <http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=1137&IdCanal=4&IdSubCanal=&IdNoticia=97964&IdTipoNoticia=1> (09/12/2008 – concedida a Soraya Belusi); Últimos acessos em 21/10/2011. Chamo a atenção para o fato de que, algumas vezes, as falas de Carvalho parecem contraditórias. Embora não exista um grande hiato temporal entre as entrevistas, optei por deixá-las dessa forma, já que nós, seres humanos, não somos absolutamente coerentes.

²⁵³ - Como pode ser atestado, Carvalho indica claramente que a obra machadiana é atemporal, o que é um equívoco, como alertou a professora Cíntia Schwantes, do TEL/UNB, no Exame de Qualificação deste trabalho. Nada é atemporal. No decorrer desta pesquisa pude constatar que inúmeros jornalistas, atores e próprio Carvalho reafirmam várias vezes essa noção de atemporalidade. Entretanto, como se verá adiante, em uma entrevista mais recente, Carvalho emitirá outra opinião.

no que diz respeito ao texto. Você tenta preservar ao máximo a narração literária e busca formas de mantê-la na tela. É o que parece acontecer em *Lavoura Arcaica*, *Pedra do Reino* e em *Capitu*. É assim mesmo? Como você vê a questão da adaptação?

Carvalho: Não acredito em adaptação, no sentido ortodoxo do termo, como injetar num romance novos personagens, palavras, tramas explicativas e paralelas ou mesmo desfechos que não existam. Sou completamente contra esse tipo de assassinato. Procuro entrar no livro como um leitor e extrair uma resposta criativa a essa leitura. **Em Capitu, não há uma única palavra ou vírgula que não seja de Machado**²⁵⁴. Logo, o Enigma permanece. Por isso também optei por outro título, *Capitu*, onde a ideia de uma tentativa de aproximação com o romance *Dom Casmurro* ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma transposição de um suporte para outro, mas sim de um diálogo com a obra original. E nasceu daí uma outra tentativa: o diálogo com a personagem Capitu, que é tão misteriosa. Portanto, trata-se um ensaio sobre a dúvida. Não absolvo Capitu e não a condeno. Capitu é um personagem que pertence ao mundo da Literatura e seu mistério sobrevive graças ao diálogo com a imaginação dos leitores e espectadores.

Pergunta: Sempre volta, por ocasião de lançamento de algum filme nacional, a questão do debate sobre o que seria linguagem de cinema e linguagem de TV. Na época de *A Pedra do Reino* houve quem dissesse que a minissérie não era um produto adequado para a televisão. Há diferença pra você?

Carvalho: No intuito de elogiar, as pessoas falam que meu trabalho na televisão é cinema, mas eu discordo. Agradeço o elogio, mas discordo. Cinema para mim é uma coisa e televisão é outra, a diferença é uma questão de linguagem. Em nenhum de meus trabalhos para TV, tive o desejo de assistir aos episódios emendados uns aos outros, partes com partes, como se formassem um filme, porque sabia, de antemão, que não constituiriam um filme. Pelo menos um “filme” que me interessaria realizar. Portanto, gostaria de insistir que *Capitu* e todas as outras realizações são um projeto de TV e para a TV, mas, talvez, simplesmente, uma outra TV. É certo, por outro lado, que não tenho sequer uma classificação mais plausível, muito menos um nome para tal processo no qual eu sinta essa experiência híbrida com a literatura e a TV perfeitamente traduzida. O que vejo é simplesmente um conjunto de tentativas sinceras.

Pergunta: No entanto, você criou um clássico da TV brasileira, que são aqueles cinco capítulos iniciais da novela *Renascer* (e digo “criou” porque a direção teve demais a ver com a repercussão que aquele início de novela teve). Como você vê essa questão da linguagem?

Carvalho: Em relação a *Renascer*, o pouco que realizei em novelas foi no caminho de tentar humanizar sua narrativa, na maioria das vezes forjada de forma hegemônica e excessivamente industrial. Se na televisão, entre um *take* e outro, tenho a sensação de estar sendo vigiado por todos os lados, no cinema, ao contrário, é como se, mesmo sem fazer a mínima força para que isso aconteça, estivesse sozinho em meu quarto, fazendo coisas, falando com meus segredos, revelando-me sem ninguém ver: livre, dentro do cativeiro do rigor. Porém, sabendo da dimensão que a televisão alcança neste nosso Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo. Os limites cabem a cada um. De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no

²⁵⁴ - Grifo meu.

qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado.

Pergunta: Como isso foi pensado para *Capitu*?

Carvalho: Encontrar a narrativa para dialogar e atualizar a visão que os jovens tinham sobre este romance do Século XIX foi, ao mesmo tempo, meu maior prazer e meu o maior desafio. Falo da busca por um modo “inconfiável” de narrar, assim como o fez Machado de Assis. E este modo, que é todo feito de retalhos do tempo e dos espaços, onde, a princípio, não correspondem em verdade ao tempo e ao espaço onde as ações estão se desenvolvendo, mas que, ao serem alinhavadas pela montagem, ganham o aspecto de verdade. Este jogo narrativo entre verdade e imaginação é o elemento da narrativa que mais me interessou, e ele está diretamente ligado ao personagem Dom Casmurro. Ele é o tecelão que arquiteta esta colcha de retalhos. A literatura nos ensina a ver as várias camadas do real, pois consegue trabalhar nas entrelinhas. A vida não fica restrita a ação e reação, causa e efeito, moral da história, bem e mal.

Pergunta: Em *A Pedra do Reino* você usou muitos atores nordestinos (paraibanos, principalmente), por conta da postura do projeto Quadrante de formar grande parte do elenco a partir de atores locais. Por isso, o elenco era praticamente todo desconhecido. Como *Capitu* é um projeto carioca, há nomes mais familiares – desde a estrela Maria Fernanda Cândido a Michel Melamed, que é conhecido por quem acompanha a cena teatral, e César Cardareiro, que fez o *Sítio do Picapau Amarelo*. Como foi a escolha do elenco? Há realmente uma preocupação por escalar um grande nome ou uma predileção por novos nomes? Ou você não se preocupa com isso ou não tem preferências a respeito?

Carvalho: Os talentos locais trazem consigo seus territórios, suas memórias. Um conjunto ético e estético, e, além da construção da fabulação, promovem, a um só golpe, uma reflexão que busca um retrato mais justo do país. Também não sigo sempre o mesmo procedimento. Existem os testes, mas também acontecem encontros em que sou arrastado. Por outro lado, o país tem muitos talentos, e este baú deve ser revirado de cabeça para baixo. Não precisaríamos ficar batendo sempre na mesma tecla, principalmente quando o papel não exige necessariamente um rosto consagrado pela mídia. Então qual é o sentido? Não há sentido! Identifico um certo exagero nas escalações, não estou falando exclusivamente de TV, falo de um modo geral, toda a indústria dita cultural produz esta distorção, que a meu ver não contribui em nada para a narrativa, nem mesmo para o mercado. Estes excessos produzem, isto sim, uma espécie de desmistificação das personagens, que, por sua vez, acabam rendendo pouco à história. Até mesmo os grandes atores são vulneráveis à diluição de seus talentos pelo excesso de exposição desnecessária.

O que mais me interessou foi como é que esse homem, com a origem que ele teve, em pleno século XIX, pôde chegar a essa proposição estética - de linguagem mesmo - erguendo um texto com extrema modernidade formal, sem abrir mão de uma sensível reflexão sobre as facetas da alma humana? Isso não é uma casquinha, não é um jogo literário superficial. A opção pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo. Onde estará a verdade? Em cada um de nós, em cada governo, em cada ideologia, em cada amor? Porém vemos, pouco a pouco, que o romance não trata apenas deste jogo entre a verossimilhança e a verdade, mas também de um conjunto de retratos repletos de sabedoria melancólica - ligeiramente cansada, ligeiramente amarga, ligeiramente divertida. Na minissérie, estou reafirmando a dúvida presente em *Dom Casmurro* como parte do processo cultural da modernidade, como processo dialético dos dias

de hoje, e acredito que isso não é amoral ou imoral, isso não é um pecado. Muitas vezes fiquei pensando no prazer que o Bruxo estaria sentindo ao ver seu texto renascendo lá na frente, com outras coordenadas estéticas, mas com a mesma síntese.

Pergunta: A troca do título da minissérie para *Capitu* não sugere uma mudança de suporte, já que a narração é preservada do ponto de vista de Bentinho?

Carvalho: A mudança de nome veio de minha intuição, falo assim porque foi de um estalo que de repente falei: *Capitu!* Sem nenhum processo racional, como um estopim, um elemento detonador de todos os processos do livro. Não digo com isso que Bentinho não seria Casmurro caso a vida não tivesse entrelaçado os dois, mas a natureza luminosa (transcendente até) de *Capitu* deve ser celebrada sem preconceitos ou julgamentos. De minha parte, esta mulher dionisíaca é uma força da natureza, com tudo que ela tem de provedora e de trágica, e não, ao contrário, uma fabricação da cultura da elite branca como é Bento Santiago. Então, a opção por esse título vem da tentativa de dialogar também com a personagem *Capitu*, que no próprio texto do Machado é tão misteriosa e enigmática.

Pergunta: Pelas primeiras imagens que eu vi, nas chamadas na TV e no clipe de divulgação, existe uma “textura” na imagem. Isso procede? E como você chegou a essa forma?

Carvalho: *Capitu* é uma narrativa erguida a partir dos fiapos da memória de um tempo em ruínas. Não é uma narrativa plastificada, mas algo que procura dialogar com o tempo.

Pergunta: Me parece, em um primeiro momento, que também há registros diferentes de interpretação, o que me parece mais marcante na figura do Dom Casmurro do Melamed, algo menos naturalista que os demais personagens. Isso procede e que jogo você pretende constituir com esse símbolo?

Carvalho: A figura de Dom Casmurro é, sem dúvida, a mais alegórica. No romance, Machado trabalha como ninguém essa ideia da alegoria, aqui entendida no sentido etimológico, que significa “falando de uma coisa, querendo dizer outra”. Casmurro vive e se emociona com a história, mas na frase seguinte é capaz de traçar um desenho cáustico sobre a realidade amorosa, o tempo e seu estado atual. Diz “vivo bem, como bem e não durmo mal”, e talvez, no canto do olho, uma lágrima esteja escorrendo. Portanto, não quis que o personagem fosse apenas uma voz em *off*, desejei ver como estavam seus olhos, desejei ver aquela ironia, aquela dor, avistar aquilo tudo junto. Dom Casmurro é para mim um corpo sem órgãos. Os organismos são os outros personagens. Esse corpo não morre, ele tem uma potência narradora que transcende a passagem de tempo. Então, a história segue a partir desse corpo atemporal, que rege tudo e que sofre a influência de tudo. Seu relato procura dar conta de como lidar com esse baú de fantasmagoria, memórias, emoções e, principalmente, de dúvidas. Dom Casmurro é um doente imaginário, como diria Molière, um doente da imaginação. É justo esta “doença” que o torna um narrador inconfiável, fato único na literatura até então, o que reafirma a modernidade da obra de Machado. Minha tentativa foi deixar a “alegoria” do meu Dom Casmurro num ponto tal que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador. A ideia de trabalhar em um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como a representação de uma determinada realidade – assim como se dá quando estamos diante das linhas de um livro – sempre me interessou.

Estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício tênue de visibilidades. Cabe, isto sim, aos intérpretes pegar na mão do espectador e trazê-lo para dentro do jogo. A realidade é erguida pela montagem. É ela que constrói este

outro rigor: a linguagem. É um jogo. Não é uma narrativa que te desloca do tempo histórico, glamourosa, falsa, alienante; mas sim, uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da ficção, assim como faz Machado de Assis, que se distancia da fabulação em várias passagens.

Pergunta: Como foi o processo de preparação? O que esse período anterior de ensaio e preparação trouxe para o resultado final do trabalho?

Carvalho: Foi fundamental. Não vejo outro caminho se não este para o meu trabalho. Existe muita pesquisa, muito rigor, mas é, principalmente, um caminho cheio de luta e traçado a partir do trabalho e da sensibilidade dos atores em conjunto com os artistas que compõem as equipes de criação. Por isso, são coautores de todas as etapas do trabalho. Assim, cada objeto, cada figurino, cada plano quando alcançado, dá-se uma vitória compartilhada. Na televisão, tenho exercitado este caminho desde *Hoje é Dia de Maria*.

Não sou indiferente aos números do Ibope, como uma certa mítica em torno do meu nome teima em sustentar, nem simpatizo com o que hipocritamente é chamado de “posição independente”. Se sou independente, o sou por necessidade mas também com alguma dor. Quero dizer que os passos que caminhei não foram dados com a calma dos fortes, mas forçadamente. Preparei-me para filmar *Capitu* como posso e com todas as minhas forças, que são apenas minhas ideias. Estou só não por ser indiferente aos modelos que me cercam. Meu caso não é de indiferentismo ou independência, de solidão. E talvez seja isso, de resto, o que me garante uma certa objetividade. Não tenho atrás de mim ninguém com o qual eu tenha interesses comuns a defender.

Pergunta: Como a minissérie se coloca diante desse paradigma traição/ciúme do romance *Dom Casmurro*, tão fortemente fincado no imaginário popular?

Carvalho: Essa dúvida [Capitu traiu?] é um elemento de modernidade na literatura de Machado. Aquela época era cheia de moralismos e preconceitos, e ele cria uma narrativa na qual a dúvida é mais importante que simplesmente “sim” ou “não”. Machado joga com as emoções do espectador, chama para decidir e deixa em aberto.

Machado traça um lindo rendando antes de chegar ao terço final do livro em que se tematiza a traição. E, como disse, o texto de *Capitu* é extremamente fiel ao livro. Partindo da juventude dos personagens, fui atrás das coordenadas mais latentes, que têm muito a ver com a questão da passagem do tempo, de uma “modernidade europeia” que se apregoava no Brasil daquela época, mas que, cínica, era sustentada pela escravatura. Tentei espalhar seu espírito por todos personagens e cantos da narrativa: a tragicomédia que brota, a melancolia que nasce da consciência da finitude das coisas. Dom Casmurro - por mais que ele negue e despiste - está incorporado ao trágico, está ligado de forma indelével a um tempo e a um espaço que não voltarão jamais.

A síntese do texto é do Machado. Agora, é claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei para outras relações de imagens e sons, procurando um diálogo com as possibilidades de encenação da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades. Em outras palavras, sua escrita é moderna!

Pergunta: Você disse na nossa primeira conversa, ainda quando se tratava de “Hoje é Dia de Maria”, que seu objetivo era promover uma “educação pelos sentidos”. Acha que está alcançando o objetivo?

Carvalho: Continuo acreditando que se faz necessário aos verdadeiros artistas e aos especialistas que trabalham em televisão pensarem em uma nova missão para ela. Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação. Todo meu esforço será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Então, prefiro continuar acreditando nesta espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Esta é a televisão que sonho ver no futuro. De minha parte, ou sigo por este caminho ou, sinceramente, nada faz sentido.

Não trago garantias para nada e não estou correndo atrás de Ibope. Não me guio pelo que é ou não palatável, me guio pela vida, com todos os riscos que isso possa ter. Como qualquer ser humano, às vezes, o que produzimos reencontra a vida, outras nem tanto.

Pergunta: Seus trabalhos têm sempre um conceito que dá unidade à dramaturgia, direção de ator, trabalho dos atores, fotografia, etc. Que conceito está por trás de *Capitu*?

Em *Capitu*, fiz uma aproximação enviesada, que se apropria do espírito da obra, e, de certa forma, nega-se a realizar uma mera reprodução dos costumes do século XIX. Do meu ponto de vista, *Capitu* é uma afirmação modernista: a afirmação da força de uma linguagem, de um modo de literatura e também de um modo de olhar a vida, por que não? O que deveriam ser as folhas, os quintais e os olhos de ressaca frente às leis empoeiradas da elite branca do final do Segundo Reinado, se não vida? Afirmação da vida diante dos atavismos casmurros que nos cercam até hoje.

Machado, sem dúvida, estava ligado, tal uma antena parabólica, a um conjunto complexo de “realidades”, o que dá à sua literatura uma fagulha de transcendência e de futuro. Então, na direção de arte, no figurino, na caracterização, na fotografia, em todos os departamentos essa linguagem em camadas do tempo e do espaço vão construindo a atmosfera e ligando a forma de um texto do século XIX ao melhor da produção moderna. A escrita de Machado dialoga antropofagicamente e diretamente com os melhores da história da arte de qualquer tempo, inclusive com essas correntes históricas que trabalham com *assemblagens*, colagens, *affiches*, cartazes e cartelas. No meu modo de sentir, a linguagem dele está bem à frente e bem viva. E os limites cabem na sensibilidade de cada um.

Como diretor, não me interessaria levantar uma simples reconstituição de época, porque isso não é o mais importante do texto. Então, fui atrás de coordenadas mais latentes, que têm muito a ver com a questão da passagem do tempo, da consciência da finitude das coisas, do trágico também, pois Dom Casmurro – por mais que ele negue e despiste – está incorporado ao trágico, está ligado de forma indelével a um tempo e a um espaço que não voltarão jamais. Logo, trato o tempo como um personagem e não como um elemento narrativo simplesmente, uma época específica – o final do século XIX.

A ideia de trabalhar em um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como a representação de uma determinada realidade – assim como se dá quando estamos diante das linhas de um livro – sempre me interessou.

Acho que o nível do povo tem sido rebaixado há décadas no que se convencionou a se chamar de “indústria cultural”, da consagração imediata. Durante os ensaios, acabamos fazendo uma peça, um filme e uma minissérie. Pensamos até em abrir para o público. Tínhamos todas as falas de todos na ponta da língua. Foi bastante intenso. Minha expectativa é de comunicar, de passar uma verdade. Não quero números altos com um monte de gente anestesiada e apática assistindo. Busco uma comunicação

direta, uma reação. Isso é outro departamento. Se eu me deixar levar pelo Ibope estarei mudando meu ponto de vista. Se cair nessa, não faço nada. É uma guerra santa.

Existe pesquisa, rigor, mas é, principalmente, um caminho cheio de luta e traçado a partir do trabalho e da sensibilidade dos atores em conjunto com os artistas que compõem as equipes de criação – colaboradores no roteiro, na preparação do elenco, no figurino, na direção de arte e na direção de fotografia. (...) Para mim, o ensaio com os atores e as oficinas de criação são fundamentais.

Pergunta: A sexualidade de Bentinho, que viveu no seminário com Escobar e tinha uma relação cabal com a mãe superprotetora, foi discutida pela psicanalista Maria Rita Kehl. Isso foi para a teledramaturgia?

Carvalho: Sim, evidentemente. Há entre Bentinho e Escobar uma homoafetividade clara no romance, além de um complexo de Édipo para o regozijo dos analistas de plantão. Mas no fundo não me guio inteiramente por essas cartilhas. Eu as coloco no jogo para serem principalmente refletidas e, depois, verei se serão incorporadas ou não.

Pergunta: Amante do teatro, Machado de Assis dialoga com Otelo, de Shakespeare. O delírio presente em Dom Casmurro e em Otelo é ressaltado na minissérie?

Carvalho: Dom Casmurro é um romance das relações humanas. Nesse sentido, é bastante shakespeariano, metade Romeu e Julieta, metade Otelo, mas com um personagem hamleteano, que é o próprio Dom Casmurro. Machado começa citando Otelo, por meio do personagem Iago – comparando-o a José Dias –, mas logo se desfaz disso. Ele não tem responsabilidade com a coerência, o que é outro traço importante na produção moderna: certa incoerência que faz parte de uma coerência maior. Em *Dom Casmurro*, Machado trabalha como ninguém a ideia da alegoria, aqui entendida no sentido etimológico, que significa “falando de uma coisa, querendo dizer outra”. Tudo pode significar tudo. No delírio interpretativo de Dom Casmurro – uma espécie de doença da imaginação, um doente imaginário às avessas –, tudo serve de indício para seu relato, tudo é prova de que fora traído por Capitu.

Pergunta: A forma de Capitu é a ópera-bufa. Nesse trabalho você teve a preocupação de equilibrar forma e conteúdo, já que *A Pedra do Reino* foi criticada pela estética?

Carvalho: Não ficaria com essa sua definição de ópera-bufa. Também não sei te dizer exatamente sobre uma aproximação enviesada como a que produzi, então, não trago garantias para nada. Nunca. Não trabalho movido a regras de sucesso. Meu negócio é mesmo outro. Tenho enorme orgulho de ter feito *A Pedra do Reino* como fizemos, em parceria com os muitos artesãos sertanejos e atores da região. Tudo isso é estética, que entendo como filha da ética, de um conjunto de pensamentos que me acompanhavam naqueles dias. E confesso que o sonho humano, suas grandezas e quedas sempre estiveram na frente de qualquer coisa. Como agora em *Capitu*, o que fiz foi reafirmar Machado em termos de conteúdo e linguagem, sendo extremamente fiel ao texto do romance.

Pergunta: Uma das bases do seu trabalho inovador na tevê é o hibridismo com o teatro, o processo de criação colaborativa, dialogando com profissionais como Tiche Vianna e Luís Alberto de Abreu. Você consegue pensar hoje num produto de tevê que não obedeça à lógica colaborativa?

Carvalho: Não vejo outro caminho senão este para o meu trabalho na tevê: o de buscar um processo colaborativo, e não corporativo. Existe pesquisa, rigor, mas é, principalmente, um caminho cheio de luta e traçado a partir do trabalho e da sensibilidade dos atores em conjunto com os artistas que compõem as equipes de criação – colaboradores no roteiro, na preparação do elenco, no figurino, na direção de arte e na direção de fotografia. A grande diferença, que talvez seja a mais notada, vem do fato de que valorizo determinadas etapas da produção que outros diretores, por suas razões, não valorizam tanto. Para mim, o ensaio com os atores e as oficinas de criação são fundamentais. Porém, repito, a matemática final é a mesma para todos. Troco sempre os caríssimos efeitos especiais pela ilusão. Não há nada que uma lente não possa fazer. Sou simples.

Pergunta: A série não se mantém “apenas” na época em que *Dom Casmurro* é narrado, mas elementos contemporâneos (como a trilha sonora, a tatuagem da atriz que faz Capitu na primeira fase que não é escondida) dialogam com os elementos da época em que o livro é narrado. Por que dessa opção?

Carvalho: O público em geral é formado por uma linguagem padronizada. Eu luto contra essa repetição e duvido das verdades absolutas.

Mas ainda há preconceito com o livro, que é fruto da forma como se apresenta a literatura. Levei Machado para a TV pensando nisso. Ele vive sendo empurrado goela abaixo dos jovens, e a obrigatoriedade gera leitura burocrática: um dever de casa, quando deveria ser um prazer. *Dom Casmurro* é precipitado sobre alunos de 14, 15 anos. Não me parece a idade adequada.

É preciso “desencaretar” esse processo. A maioria das escolas dá a Machado a pompa da oficialidade, a aura inacessível de presidente da Academia Brasileira de Letras. Machado não pode estar numa redoma. As escolas deveriam jogar essa redoma contra a parede.

Já em uma entrevista recente²⁵⁵, Carvalho aponta *Dom Casmurro* como uma obra inserida numa temporalidade específica.

Pergunta: De onde partiu a ideia de explorar a célebre pergunta de Freud (Afinal, o que querem as mulheres?) em uma série de tevê?

Carvalho: Quando terminei *Capitu*, fiquei muito impressionado com a visão do Machado de Assis sobre o homem do final do século XIX. Com a distância que ele coloca entre esse masculino e o feminino no caso, a própria Capitu. E também com o quanto Dom Casmurro era sombrio, taciturno e absurdamente distante do feminino solar. O contraste entre a vida e a clausura não saía da minha cabeça. Então, me deparei com o questionamento do Freud. E comecei a me perguntar assim como me perguntava em relação ao texto do Machado se era um questionamento datado ou não

²⁵⁵ - Entrevista disponível em <http://www.grupogazeta.com.br/conteudo/show/secao/58/materia/257747> (14/11/2010 - concedida a Marcio Maio) Último acesso em 21/10/2011.

(...) Aquela não era uma narrativa atemporal. Capitu era uma narrativa do final do século XIX.²⁵⁶



Durante a exibição de *Capitu*, o escritor André de Leones publicou, no sítio do *Portal Literal*, alguns textos em forma de cartas. O interessante é que esses textos captam a emoção de um telespectador, mesmo que privilegiado, no desenrolar da trama.

Eis as cartas do escritor André de Leones, publicadas em O Portal Literal.

“Capitu” para Mayumi (#1)²⁵⁸

Goiânia, 10 de dezembro de 2008.

May,

eu acho o Luiz Fernando Carvalho um dos melhores cineastas do mundo. tudo bem que, em termos de cinema, ele tenha (até aqui) feito “apenas” o “Lavoura Arcaica”, mas as coisas que ele perpetra na TV estão um bocado além do que nós estamos acostumados a perceber e até mesmo entender como “televisão” e também como “cinema” (Daniel Filho? Bruno e Fábio Barreto? Jayme Monjardim? ora,

²⁵⁶ - Grifo meu.

²⁵⁷ - Disponível em <http://www.flickr.com/photos/michelmelamed/5234746661/sizes/s/in/photostream/>

²⁵⁸ - Disponível em <http://www.literal.com.br/artigos/capitu-para-mayumi-1> Último acesso em 21/10/2011.

vamos...).

não por acaso, a lindíssima minissérie “A Pedra do Reino” (que não canso de rever) teve baixa audiência e foi duramente criticada por uma parcela considerável dos panacas circundantes. não importa: já superamos isso.

ontem, a Globo começou a transmitir “Capitu”. como você deve saber, “A Pedra do Reino” e “Capitu” integram um projeto chamado Quadrante. este envolve a adaptação para a telinha de algumas obras literárias, à razão de uma por ano. assim, ainda veremos (espero) adaptações do medíocre romance “Dois Irmãos”, de Milton Hatoum, e do rascante livro de contos “Dançar Tango em Porto Alegre”, de Sergio Faraco (imagino que vão adaptar o conto-título; você encontra o livro baratinho, edição da L&PM, em qualquer banca de jornais).

a releitura de “Capitu” feita por Carvalho, pelo menos no que pude perceber assistindo ontem ao divertidíssimo primeiro capítulo, me fez lembrar do estupendo “Brás Cubas” lançado por Julio Bressane em 1985 (não confundir com a horrenda versão protagonizada por Reginaldo Faria) e do polêmico “Satyricon” de Fellini (1969). a respeito de Fellini, houve quem dissesse que os admiradores da obra de Petrônio odiariam o filme, e vice-versa. bobagem. amo o livro de Petrônio, amo o filme de Federico Fellini, e (obviamente) não pelos mesmos motivos.

a “Capitu” de Luiz Fernando Carvalho é gritada, excessiva, barroca, felliniana (posso?) e divertidíssima. a performance de Michel Melamed como Dom Casmurro é fenomenal: poucas vezes vi um velho tão velho. talvez em uma montagem da peça “O Zelador”, de Harold Pinter, estrelada por Selton Mello, na qual Álvaro Diniz interpretava o velho Davies de forma impressionante.

um dos lances de que mais gostei em “Capitu” foi a utilização de músicas (Jimmy Hendrix, Sex Pistols) e cenários modernos em algumas passagens. assim, Carvalho trabalha às vezes como uma espécie de Baz Luhrmann (responsável pelo histérico “Romeu ” estrelado por Leonardo DiCaprio) com senso de ridículo.

a cena de abertura (do livro e da minissérie), quando Casmurro encontra um conhecido no bonde, bem, na minissérie eles se encontram em um desses trens cariocas superlotados e é onde a desconversa entre eles se dá. no melhor estilo Bressane, Carvalho alterna imagens do Rio de hoje e do Rio de outrora, imagens antigas, surradas.

outra coisa maravilhosa é quando, para sublinhar o desespero de Pádua, inseriram algumas notas do tema de “O Poderoso Chefão”, de Francis Ford Coppola, claríssimas, e isso me lembrou o uso de um tema felliniano, de Nino Rota, no “Paranoid Park” de Gus Van Sant.

enfim, o cinema (eu chamo de cinema) de Carvalho sempre faz isso comigo, me remete a outras coisas e lugares sem, contudo, jamais me tirar o foco, jamais desviar a minha atenção daquilo que está, efetivamente, sendo narrado.

hoje à noite, o segundo capítulo. não percamos. é coisa única, uma raridade. a exemplo do que fiz há mais de um ano com “A Pedra do Reino”, pretendo acompanhar “Capitu” por aqui, capítulo por capítulo. e só porque você me pediu, May.

Beijos, lembranças ao maridão e até amanhã.

André

“Capitu” para Mayumi (#2)²⁵⁹

Brasília, 11 de dezembro de 2008.

Caríssima May

 você tem medo? não importa. me perguntei isso hoje. outra coisa, outra história. e depois ouvi Capitolina perguntar o mesmo a Bentinho: “Você tem medo?”. algo calou aqui. e lá, de certa forma.

 em trânsito, como sempre. temo assistir a cada um dos capítulos de “Capitu” de um lugar diferente: Goiânia, Brasília, Silvânia, Rio, São Paulo. e com outros olhos. não importa.

 o que importa (creio) em relação ao segundo capítulo, o que ele nos trouxe: os olhos de ressaca, aqueles, e o penteado, aquele, e, ironicamente, um certo Bentinho (“Há de ser padre, e padre bonito”) berrando SOU HOMEM!, e, afinal, o mais importante de tudo: idéia sem pernas e idéia sem braços, posto que a alma (no que penso em carne, em carnalidade) é cheia de mistérios.

 homem, homens: um menino à espera do Imperador. depois, uma luta que redonda e não redonda num beijo, e estavam os dois (Bento, Capitolina), e estávamos nós porque Luiz Fernando Carvalho, de alguma forma (Sokúrov?), parece vir de dentro. “pode-se muito bem servir a Deus sem ser padre.”

 estou aqui tentando me lembrar de cada instante, plano, momento do segundo capítulo de “Capitu”, mas, caramba, pequeno que sou, a recordação é sempre e sempre menor. resta o sentimento ou, antes, a sentimentalidade (jamais sentimentalismo) trazida pela abordagem barroca (*que ser isto?*) de Carvalho a partir do original machadiano (ouvíamos dos bancos escolares) “realista”.

 moral da história: somos, todos, primeiros filhos de Capitolina, e fomos, todos, batizados por Bentinho, que, aliás, acaba de ser mandado ao seminário (poupa-o das outras despedidas, sim?).

 e não durou muito o segundo capítulo. tampouco isto importa. afinal, em Machado de Assis por Luiz Fernando Carvalho, tudo é infinito.
esteja bem, moça. e até amanhã.

André.

²⁵⁹ - Disponível em <http://portalliterat.terra.com.br/artigos/capitu-para-mayumi-2> Último acesso em 21/10/2011.

“Capitu” para Mayumi (#3)²⁶⁰

May,

é impossível ver “Capitu” sem sair com os joelhos arranhados. o que acontece (ou o que aconteceu ontem no terceiro capítulo) é que, seduzido pelas palavras, Luiz Fernando Carvalho quase nos contou uma história. felizmente (para mim e para a Mary do 103, cujo cachorro, não por acaso, se chama Freud), o cineasta continua investindo em uma viagem antes de tudo sensorial, e sensorial na mais ampla acepção Sokúrov do termo.

às vezes, as imagens e as maneiras como elas são arranjadas e desarranjadas fazem o meu coração bater tão violentamente que ainda agora (08:34hs da manhã de sexta) posso ouvi-lo. por que os demais cineastas não têm esse tremendo cuidado com o que nos invade os olhos? é tão difícil assim criar algo visualmente impactante? mesmo aqueles que odiaram “A Pedra do Reino” certamente concordam que, ao menos visualmente, aquela microssérie é única, lindíssima.

ontem, comentei de passagem (estou sempre de passagem) sobre o aparente paradoxo entre o “barroquismo” (na falta de palavra melhor) de Luiz Fernando Carvalho e o suposto “realismo” da prosa de Machado de Assis. daí, acompanhando a microssérie “Capitu”, fiquei pensando em todo esse lance envolvendo o famigerado termo “fidelidade”. sempre que transpõem uma obra literária para as telas, vem à tona essa discussão: o filme é “fiel” ao livro? o que significa ser “fiel” ao livro?

penso, por exemplo, em “O Coração das Trevas”, de Joseph Conrad, e em suas adaptações para o cinema: a libérrima “Apocalypse Now”, de Francis Ford Coppola, e a (factualmente falando, por assim dizer) fidelíssima “O Coração das Trevas”, de Nicolas Roeg. quantos aí assistiram à adaptação de Roeg? e, dentre os que que a viram, quantos gostaram? eu odiei. o filme de Roeg (cineasta, ressaltasse, responsável por coisas estupendas como “O Homem que Caiu na Terra”, “Malícia Atômica” e “Inverno de Sangue em Veneza”) é chato, burocrático e pesadão, com Tim Roth e John Malkovich em dias aziagos. já a obra de Coppola, bem menos “fiel” ao original de Conrad, bem, acho que “Apocalypse Now” dispensa comentários, certo? certo.

em que sentido, portanto, a “Capitu” de Luiz Fernando Carvalho é “fiel” ao “Dom Casmurro” de Machado de Assis? eu diria que em quase todos. ambos são criadores tão conscientes daquilo que fazem quanto mal comportados e provocadores, por exemplo. mas divago.

o terceiro capítulo, May, trouxe aquele momento terrível: Bentinho pensando (no livro) ou dizendo (na microssérie): “Mamãe defunta, acaba o seminário”. adiegos a virtude, não é isso? ele quer ficar com Capitolina e dar o fora do seminário. ao colocá-lo efetivamente verbalizando isso, dizendo isso, Carvalho fez com que mergulhássemos de vez na cabeçorra casmurra do pobre diabo Bentinho.

²⁶⁰ - Disponível em <http://portalliterat.terra.com.br/artigos/capitu-para-mayumi-3> Último acesso em 21/10/2011.

em outras palavras, May, a coisa só melhora.

beijos e inté.

André.

“Capitu” para Mayumi (#último)²⁶¹

Guantánamo, 13 de dezembro de 2008.

May,

eu sei que ainda teremos um capítulo de “Capitu” esta noite, o último e talvez o mais importante, no qual toda a paranóia da traição se desenrola e a coisa dá no que dá. mas tudo isso é grande demais, assustador demais, e eu realmente prefiro não comentar o derradeiro, atendo-me ao penúltimo episódio. o último é coisa para ser vista em silêncio e com horror. afinal, conforme o próprio Machado, o prazer das velhas dores talvez seja o melhor de todos.

em “Dom Casmurro”, Machado (ou seria Bentinho?) nos alerta de que nada é claro, seja nos livros, seja na vida, seja onde for. e o que não é claro (tudo) dói um bocado. a dor de Bentinho, o nosso Othelo, nunca é clara, até porque ela está muito além da famigerada dúvida (traiu ou não traiu?) que é o máximo a que os professores de cursinho e outros seres hediondos conseguem chegar.

para além disso, May, há uma vida que se esboroa, e o que é pior: esborora-se pela força de sua própria voz. assim como o Humbert do “Lolita” de Nabokov, Casmurro se oferece em holocausto. muito embora enterre todos, ele é enterrado antes e por si mesmo, por suas lembranças tortas, pela distorção que faz de sua própria memória, de sua própria vida. mas, de certa forma, não é assim com todos nós?

assim, prefiro terminar essa série de cartas não com a consumação da desgraça de Bentinho (“A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*.”), mas com Maria Fernanda Cândido entrando em cena ao som de “Elephant gun”, do Beirut no capítulo de ontem. pois sejamos felizes não de uma vez, mas pelo menos (pelo menos!) uma vez.

obrigado por ficar comigo até aqui, May.

esteja sempre bem.

André.

²⁶¹ - Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/capitu-para-mayumi-ultimo> Último acesso em 21/10/2011.

Capitu também teve críticos renhidos. Um deles foi Bernardo Schmidt²⁶².

O primeiro capítulo foi uma tal confusão de vinhetas, inserções, cenários teatrais, e performances estupidamente caricatas que chegou a cansar depois de 20 minutos. O que se viu foi uma panaceia que misturou videoclípe, o efeito já manjadíssimo no cinema americano de ilustrar referências com imagens de arquivo, alucinações ou devaneios que tomam forma (coisa que até o Monty Python já fazia no início da década de 70), truques e brincadeiras testadas anteriormente na TV por Guel Arraes e João Falcão, e a intercalação da narrativa machadiana com elementos da modernidade como o metrô, o telefone celular e a repetição *ad nauseam* de uma musiquinha idiota americana chamada *Elephant Gun*. Fotografia nota dez. Relevância e, sobretudo, originalidade, nota zero. Uma mistura de Monty Python com o *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, o *Frida* de Julie Taymor e sabe-se lá o que mais.

Bentinho (Michel Melamed) já envelhecido aparece para narrar e – lógico – é um *clown*. Sua maneira de andar é tão falsa que faz lembrar a velhinha surda de Roni Rios na Praça da Alegria, a fala é tremelícosa e exagerada, a maquiagem é pesada, o bigode é pintado e a interpretação é canastrona. Todos, com exceção de Bentinho jovem (César Cardadeiro) e sua mãe (Eliane Gardini), em sua família são *clowns*. Tudo são caretas, tudo é artificial, tudo é além da conta. Nisso, aliás, perde-se um dos melhores personagens do livro, que é o agregado José Dias, interpretado de forma quase amadora por Antônio Karvewale. Os dois parecem atores de uma peça ginásial. Culpa dos atores? Não. Da direção.

Minha impressão é de que tanto o artifício de transformar tudo em teatro ou circo, o mais forçado e falso possível, quanto esse disfarce de “atemporalidade”, misturando Machado de Assis com o *Iron Man* do Black Sabbath, é, de fato, preguiça. É a mistura do que disse Antunes, sobre não saber fazer, combinado com a preguiça de aprender e correr atrás. O roteiro de Euclides Marinho é bom e se prestaria a vôos altíssimos em mãos mais experientes e menos preguiçosas.

Por que transformar o Rio do fim do século XIX em uma coxia de teatro, ou em um picadeiro? Porque é mais fácil do que fazer o necessário trabalho de reconstituição da época. Por que transformar Prima Justina em um personagem que chega a perder sua graça por ser excessivamente caricato? Porque é mais fácil do que procurar uma boa atriz que saiba tirar o humor exato de uma interpretação convencional. Por que usar a ridícula *Mercedes Benz* de Janis Joplin para ilustrar um passeio de Capitu e Bentinho? Porque é mais fácil do que pesquisar a música da época, ou usar o *Odeon* de Chiquinha Gonzaga pela undécima vez, como se faz em todos os seriados de época da Globo. Melhor deixar no meio do caminho, sem fazer uma produção ambientada no tempo em que se passa, e sem modernizar de uma vez, trazendo-a para os dias de hoje. Isso não é atemporalidade. Isso é o que se faz nas escolas. Não há tecidos para fazer o figurino, usa-se o papel-crepom. Ninguém vai reparar a diferença, e se alguém perguntar, basta dizer que é “atemporal”.

²⁶² - Schmidt, Bernardo. *Sobre “Capitu”, de Luiz Fernando Carvalho*. Texto eletrônico disponível em <http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/03/sobre-capitu-de-luiz-fernando-carvalho.html> Último acesso em 21/10/2011.



263

Outro crítico ferrenho foi Diogo Mainardi²⁶⁴.

Machado de Assis é Bentinho. Nós somos Capitu. A analogia é simples: nós abastardamos a obra de Machado de Assis. No centenário da morte do escritor, Dom Casmurro e seus outros romances perderam qualquer sinal de paternidade machadiana. Eles parecem gerados por Escobar, o amante de Capitu. Luiz Fernando Carvalho, diretor da série televisiva *Capitu*, é o mais perfeito Escobar que surgiu até agora. Seu “Dom Casmurro” tem o nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem o sorriso de Luiz Fernando Carvalho, tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nada nele recorda o *Dom Casmurro* de Machado de Assis, apesar de reproduzir diálogos do romance. Na série, Bentinho aparece estranhamente caracterizado como Dick Vigarista

A série *Capitu* tem um aspecto circense. É Machado de Assis encenado por Orlando Orfei. É Bentinho imitando Arrelia no picadeiro de Fausto Silva: “Como vai, como vai, vai, vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem”. Luiz Fernando Carvalho usa uma linguagem grotesca, afetada, espalhafatosa, cheia de contorcionismos e de malabarismos.

Luiz Fernando Carvalho só foi autenticamente machadiano na metalinguagem. A atriz que interpreta Capitu está grávida de sete meses. Quando um repórter lhe perguntou se o pai do menino era Luiz Fernando Carvalho – o Escobar de Jacarepaguá –, ela se recusou a responder, limitando-se a declarar, como uma Capitu do funcionalismo público: “Não vou dizer a identidade e o CPF dele”.

²⁶³ - Divulgação da minissérie. A referência não foi localizada.

²⁶⁴ - MAINARDI, Diogo. *Capitu e Machado de Assis encenado por Orlando Orfei*. *Veja*, 13/12/2008.

A literatura brasileira tem um escritor. Um só. O que fizemos com ele, nos últimos cinquenta anos, foi traí-lo com todos os Escobar que apareceram. Desde que Helen Caldwell, em 1960, negou o adultério de Capitu, moldando *Dom Casmurro* às suas teorias feministas, Machado de Assis foi raptado pela crítica esquerdista. Em particular, por John Gledson e Roberto Schwarz, que o transformaram ridiculamente num agente da luta de classes, empenhado em denunciar os abusos da classe dominante.

Essa crítica, publicada em 13 de dezembro de 2008 na revista *Veja*, causou muita polêmica. No site de relacionamentos Orkut, na comunidade dedicada a Machado de Assis, encontramos um tópico intitulado “Crítica de Diogo Mainardi” onde cerca de 200 pessoas vão a favor ou contra o colunista.

Também o articulista Francisco Carvalho²⁶⁵ posicionou-se contrário à manifestação de Mainardi.

Qual é o papel de um artista? Obedecer regimento ao consenso do “aceitável” – de modo a satisfazer o que já é conhecido previamente – ou se propor ao enorme risco de traduzir algo pelo viés de uma experiência pessoal e, portanto, intransferível? O que está em jogo aqui não é a busca por uma originalidade celestial só alcançada por alguma espécie de gênio romântico - Luiz Fernando Carvalho é por demais inteligente e sensível para reconhecer que a premissa de qualquer grande artista é o respeito pela sua própria ignorância.

O resultado da *Capitu* de Carvalho passa longe da fanfarronice barata advogada pela nobre retórica de Mainardi, isso porque o intuito de levar Machado de Assis ao grande público não tem como objetivo – esse sim pretensioso e arrogante – reproduzir o pensamento Machadiano ao incorporar nos atores o bolor das páginas manuscritas do nosso Bruxo do Cosme Velho. E como se isso fosse de alguma forma possível! Esse “desrespeito” pela literatura de Machado, que pode ser lido nas entrelinhas do texto de Mainardi, é absolutamente inverossímil quando o assunto é criação artística. Arrisco-me a dizer que o único e verdadeiro compromisso de um artista para com seu autor é justamente o de abandoná-lo tão logo seja possível, garantido que a futura obra seja uma leitura pessoal e não uma réplica perfeitamente adequada aos museus de arqueologia.

Volto a dizer, esse é o único caminho possível para a verdadeira arte: propor diálogos – mesmo que absurdos e improváveis – a partir do que já existe. Esse é o caminho da inteligência, generosidade, sensibilidade. Se Luiz Fernando Carvalho,

²⁶⁵ - CARVALHO, Francisco. Uma resposta a Diogo Mainardi – Afinal de contas, que Capitu é essa? Texto eletrônico disponível em

<http://chicoecarvalho.blogspot.com/2008/12/uma-resposta-diogo-mainardi-afinal-de.html> Último acesso em 21/10/2011.

aos olhos acurados de Mainardi, elegeu Dick Vigarista como protagonista, ponto para o diretor que por princípio fugiu da tentação de encontrar com Bentinho folheando as páginas de *Dom Casmurro*.

Onde está Hamlet? Aliás, a pergunta é outra ... Hamlet existe? Evidentemente que seria um atestado de burrice imaginar que um bom ator – ou diretor – pensa em decifrar a personagem shakespeareana em algum modelo formatado pelo próprio autor da tragédia. Uma vez compreendidas as complexidades da personagem, Hamlet habita e configura corpo em qualquer época, situação ou contexto. Transportar essa leitura pessoal – individual e solitária - para as entrelinhas da obra de Shakespeare é o que configura o ofício de um artista de talento. Fosse de outra forma, só existiria UM Hamlet, UM Bentinho, UM Dom Quixote. Todos peças mortas e enferrujadas em museus. Arte é vida, movimento, diálogo, possibilidades.

Mainardi, na sua crítica a *Capitu*, é moralista e esse é mais um dos equívocos quando o assunto é arte. Quem disse que Luiz Fernando Carvalho quis elencar as discussões políticas de Machado de Assis em sua adaptação televisiva? Quem disse que existe uma forma de traduzir Machado? Quem disse que há qualquer outra pretensão na cabeça do diretor que não seja somente a de contar uma estória? Quem disse que há qualquer outro motivo na criação artística que não seja o de oferecer um interlúdio de prazer aos olhos viciados dos telespectadores? Para que tentar transformar arte em uma cartilha de acertos e equívocos? Agindo dessa forma perde-se o que há de mais precioso na criação: o prazer de fazer, o prazer de ver, o prazer de não servir para nada a não ser para o prazer.

Eu fico com a “Corrida Maluca” de Luiz Fernando Carvalho e espero ansioso pelo próximo ano para ver quais outros carros improváveis serão alinhados na linha de largada do diretor. Onde essa corrida vai dar?



266

Também Bia Abramo²⁶⁷ apontou que

Capitu é uma beleza. *Capitu* também. Quando ela surge, ao som da canção neo-folk do Beirut, com um vestido folhudo, dançando, enche a pequena tela da televisão de luz, cor e encantamento. Como o próprio Bentinho de 15 anos, Luiz Fernando Carvalho está apaixonado por ela. A grande ousadia do diretor nesta versão de *Dom Casmurro* não é a trilha sonora, ou a mistura de linguagens, ou a cenografia pop, mas, sim, a de se colocar como mais um narrador, tão caprichoso e interessado como qualquer outro narrador de Machado de Assis. Ele cria uma espécie de Carvalho-Bentinho, que se transmuta em Carvalho-Bento Santiago, acelerando ainda mais a instabilidade da narrativa machadiana.

Como narrador, Carvalho não é Casmurro. É generoso, algo nostálgico e, sim, completamente capturado, quase como se quisesse restaurar, depois de tantas camadas interpretativas aderidas ao romance, uma mirada anterior a todas elas. Não pode, ele sabe — é inteligente e, mesmo se não o fosse, lá está a voz de Dom Casmurro, que não permite muitas ilusões —, mas tenta, restabelecendo o encanto dessa grande história de amor.

²⁶⁶ - Imagem disponível em <http://capitu.globo.com/platb/capitu/2008/12/12/um-ensaio-sobre-a-duvida/>

²⁶⁷ - ABRAMO, Bia. *Capitu*. Texto eletrônico disponível em <http://cinemagia.wordpress.com/2008/12/16/capitu-por-bia-abramo/> Último acesso em 21/10/2011.

Nada de olhos oblíquos, mas diretos e cativos. A dissimulação vai por conta da perfídia que o agregado José Dias vê na “mocetona alta, forte, cheia”. O agregado vê cálculo. Bentinho só enxerga os encontros e desencontros de dois desejos. Capitu olha para dentro de si mesma, para o centro de seu desejo.

Depois, a Capitu adulta entra envolta em véus e rendas e, aí sim, o olhar de Carvalho-Bento Santiago, algo já desencantado dessa Capitu não-interditada pela promessa do seminário, torna-se oblíquo, enxergando em tudo a dissimulação. Não se pense com isso que Carvalho quer resolver Capitu. Quer, muito machadianamente, propor outra dúvida, outra camada.

Claro que, para isso, ele toma liberdades, como a de precipitar a casmurrice de Bento Santiago para o burlesco, trocando o irônico pelo ridículo, de forma a desnudar o homem ciumento, caprichoso e trágico, que mata todos os seus objetos de afeição (nesse sentido, há, antes, um julgamento de Bentinho).

Luiz Fernando Carvalho, desta vez, chegou a uma obra admirável. De certa forma, a reverência ao texto que aparece em *Lavoura Arcaica* ou o delírio visual-narrativo de *A Pedra do Reino* encontram-se aqui em outro ponto de tensão, mais fluido. Continua “difícil”, por mais que as referências pop queiram forçar um apelo jovem. Ainda bem. A beleza é mesmo difícil.



268

A crítica Beatriz Resende²⁶⁹ também saiu em defesa de Carvalho.

A minissérie é um marco em termos de transposição de um clássico da literatura brasileira para outro suporte. É uma leitura de *Dom Camurro* na vivência da

²⁶⁸ - Disponível em <http://origin.elle.abril.com.br/moda/reportagem/moda-capitu-408082.shtml?page=page2>

²⁶⁹ - RESENDE, Beatriz. *Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin*. Texto eletrônico disponível em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081216/not_imp294433,0.php Último acesso em 21/10/2011.

simultaneidade que caracteriza o século XXI, garantindo ao leitor que a obra não pede clausura. A trilha musical de Tim Rescala é garantia dessa possibilidade, e quando Janis Joplin, este misto do desequilíbrio de Bentinho com a fascinação de Capitu, toma a cena, envolve a cena, dá vontade de levantar para aplaudir. Dentre as obsessões pedagógicas que nos assolam está a que determina a necessidade de nossos jovens lerem os grandes romances de Machado de Assis. De saída, esquecemos de toda uma geração anterior a estes adolescentes transbordando hormônios, a de seus professores e pais, que também não conhecem as maravilhas, os prazeres, o divertimento que estão naquelas páginas. Vamos ser sinceros, Machado de Assis não escreveu para jovens, escreveu para os donos do poder, escreveu para os formadores de opinião - como diríamos hoje -, escreveu para os poucos que faziam a política, para os que pretendiam zelar pela moral vigente, escreveu principalmente para a posteridade, já que, descrente da realidade escravista em que viveu, confiava ainda num país e numa literatura a serem construídos (...) O trabalho é nosso: mostrar a jovens e adultos o quanto a obra de Assis tem a ver com nossa vida contemporânea, mesmo quando, como aconteceu na minissérie, o ritmo é acelerado demais.

Intertextual ao extremo, a minissérie é uma narrativa onde música, cenário e atores são uma colagem coerente e ao mesmo tempo ousada, permeada por diversas referências cinematográficas: seus cortes de cena pouco usuais e sua singeleza cenográfica suscitam a lembrança de *Dogville*, de Lars Von Trier; a trilha sonora utilizando o rock lembra o filme *Maria Antonieta*, dirigido por Sofia Coppola; que *O Leopardo*, de Visconti está entranhado no inconsciente de Carvalho.

Capitu é uma experiência visual interessante, aponta Marta Alves²⁷⁰. Não somente no que diz respeito à escassez de cenários e ao tom lúdico e teatral adotados, toda a estética é de natureza incomum.

A fim de dialogar com a memória, proposta pela história de *Dom Casmurro*, a equipe de figurino trabalhou com o reaproveitamento de peças como um processo contínuo. A luz acompanhou o tom operístico. Equipamentos como canhões de luz e refletores que se movimentam atuaram na dramaturgia de várias cenas. As projeções de sombras também têm muita força nessa história em que o próprio narrador as evoca: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras.” São as suas próprias emoções reviradas, tão intensas que lhe fazem tremer o corpo todo. No momento em que está em sua casa – que reproduz a antiga casa de Matacavalos de sua infância –, sua família, Capitu e todos os personagens que povoam sua

²⁷⁰ - ALVES, Marta. *Da Capitu de Machado à Capitu de Luiz Fernando Carvalho*. Texto eletrônico disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a319.htm> Último acesso em 21/10/2011.

memória aparecem como sombras projetadas em seu refúgio, ou seja, Casmurro está acorrentado às suas lembranças do início ao fim sua narrativa.

Em suma, *Capitu* é “*uma good trip* lisérgica”, para além do arcaico problema das adaptações da literatura para o audiovisual, que geralmente envolve qualificações como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e profanação, todas de cunho moralista e evidente carga de negatividade ultrajada²⁷¹. De acordo com Pucci Júnior acontecem na minissérie rupturas ostensivas do naturalismo clássico, hegemônico na televisão (não apenas nacional), de modo que espaço e tempo pareçam não corresponder ao que o senso comum atribui ao mundo real. São apenas os elementos mais evidentes da composição repleta de estruturas de agressão, termo de Noël Burch para aquilo que na arte provoca quebras da expectativa do público.

A minissérie *Capitu* aproxima-se da cultura remix. Foi escolhida porque nela inúmeros detalhes remetem àquele universo. Além dos já descritos e/ou analisados, temos:

Para estimular a interatividade a TV Globo realizou um “*DVD Crossing*” denominado “Passe adiante, *Capitu*”. Com imagens da minissérie, cerca de dois mil DVDs com um clipe contendo imagens inéditas de *Capitu* foram deixados em diferentes locais públicos de cinco cidades brasileiras – São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília. Quem encontrou os DVDs recebeu instruções para assistir, dar a sua opinião sobre a obra no site www.passeadiantecapitu.com.br e repassar o material para outra pessoa no intuito de criar uma corrente cultural.

A TV Globo promoveu na internet a maior leitura coletiva já realizada de Machado de Assis: o projeto “Mil Casmurros”, no qual o livro de Machado de Assis foi dividido em mil trechos, disponíveis no site www.milcasmurros.com.br, para que internautas de todo país pudessem lê-los e gravá-los no site. Ao final da ação, estava previsto o registro em

²⁷¹ - Ideia de Robert Stam *Apud* PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. *A narrativa da minissérie Capitu em confronto com a versão fílmica dos anos 60*. Texto eletrônico disponível em http://www.utp.br/proppe/pesquisa/seminarios_de_pesquisa/trienio_2008-2010/UTP_XIV_sempesq_IX_IC_2010/pdfs/pdf_csa/resumos_amp_csa_a_narrativa.pdf
Último acesso em 21/10/2011.

áudio e vídeo do livro *Dom Casmurro* na íntegra, lido por mil pessoas diferentes. Para dar início ao projeto, algumas personalidades, como Fernanda Montenegro, Romário, Camila Pitanga, Maurren Maggi, Regina Duarte, André Abujamra, Fernanda Lima, Elke Maravilha, Roberto Faria e Ferreira Gullar, gravaram suas colaborações para o site. A mecânica era bem simples: bastava escolher um dos trechos disponíveis, ligar a *webcam* e gravar. Quem preferisse, também podia fazer *upload* de um arquivo. Além disso, os vídeos podiam ser compartilhados em *blogs* e redes sociais. A ação do “Mil Casmurros” ganhou o prêmio publicitário *Leão de Ouro* em Cannes, primeiro lugar na categoria *Public Relations*.

Além disso, todos os capítulos da minissérie, na íntegra, podiam ser assistidos *online* menos de um dia depois da exibição, liberando o conteúdo das amarras televisivas. Um dos méritos da ação foi não transformar tudo em um simples *hotsite* da minissérie, com logos, destaques e outras informações recorrentes, e sim criar um projeto de cunho cultural²⁷².

Posteriormente Raimundo Rodrigues, responsável pela direção de arte e cenografia da minissérie, convidou 100 artistas para participar da interferência urbana de arte “CAPITU(S)”. As ações foram espalhadas por toda a cidade do Rio de Janeiro e cada artista teve a liberdade de usar a sua linguagem - assim como seus meios e materiais necessários para criar sua obra. Não houve restrição a tamanhos, cores e formas. Todas as obras foram intituladas “CAPITU”, sendo acompanhadas por um subtítulo a critério do artista, possibilitando diversas leituras do emblemático personagem.

Lilian Starobinas²⁷³, também durante a exibição de *Capitu*, afirmou que

Capitu e o remix cultural na internet .

Antes do segundo capítulo de *Capitu*, escrevo algumas ideias que me ocorreram após a estreia ontem. Quem estava no *Twitter* ficou impressionado com a quantidade de comentários com a série, ao longo do capítulo. Muita gente *twittando*.

Evidentemente esse foi o resultado de algo que o projeto de marketing da Globo plantou. Num *post* no dia 28/11, eu já tinha sido cooptada pela ação multiplicatória, quando *bloguei* sobre a proposta do Mil Casmurros, do qual havia tomado

²⁷² - Para maiores detalhes ver, por exemplo: <http://minisserie.blogspot.com/2010/03/capitu.html> e <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268970,00.html>

²⁷³ - STAROBINAS, Lilian. *Capitu, uma aproximação enviesada*. Texto eletrônico disponível em <http://discursocitado.blogspot.com/2008/12/capitu-e-o-remix-cultural-na-internet.html> Último acesso em 21/10/2011.

conhecimento pelo *blog* do Tas. O Mil Casmurros ganhou voz própria no *Twitter*, e ao longo das semanas posteriores que havia adicionado foi acompanhando o andamento da leitura dos trechos.

Assim, a Rede já estava aquecida, e preparada para acompanhar ao mesmo tempo a minissérie na TV e os comentários no *Twitter*.

A produção de *Capitu* também tem cheiro de internet, é bem *remix*. É TV apresentando literatura, com as referências teatrais que marcam a direção do Luis Fernando Carvalho, e uma boa dose de citação de cinema. Muita gente associou com *Moulin Rouge* (2001), outros com *Maria Antonieta* (2007), pra mim a primeira lembrança foi o *Romeu e Julieta* (1997), que é também dirigido pelo Baz Luhrmann (que depois dirigiu *Moulin Rouge*). É uma receita clássica de sucesso de produções culturais nos últimos tempos: enredo consagrado, músicas consagradas, mas pouco vinculadas, a priori, com o contexto ou época em que se passa a trama, mistura de figurino e cenografia de distintas épocas, um ar meio trash. A Globo conseguiu aproveitar bem essa oportunidade de releitura de um clássico, numa linguagem já familiar a esse público conectado, e que agora encontrou um outro canal de mostrar sua existência.

Essa troca, aliás, mostrou ser bem divertida. Eu, por exemplo, nunca tinha ouvido falar no Beirut, grupo que toca a música principal da série. Após vários comentários no *Twitter*, fui atrás e descobri *Elephant Gun*, na Blip FM. Da Blip de volta para o *Twitter*, e mais informação circulando na Rede (...) A *twittagem* coletiva nessa situações é um filão maravilhoso para quem souber explorar.

Já foi dito que a minissérie *Capitu* aproxima-se da cultura remix. Além do texto acima, que explicita tal aproximação, também pode ser mencionado outro texto de Renato Luiz Pucci Júnior²⁷⁴:

Capitu, a microssérie dirigida por Luis Fernando Carvalho (...) parece fugir aos parâmetros narrativos utilizados na historiografia do audiovisual. Em particular, não se coaduna de forma consistente com o bem estabelecido conceito de *classical television*, tampouco com o de *art television*, proposto pela teórica americana Kristin Thompson, ou com o de televisão pós-moderna. (...) *Hoje é dia de Maria* (...) se configurava como um caso de pós-modernismo, pela alternância entre o parecer real e o *fake*, pela paródia lúdica, pela sofisticação de linguagem paradoxalmente combinada com alta comunicação com o grande público. *A Pedra do Reino* possuía intrínseca afinidade com o cinema moderno dos anos sessenta e setenta, em vista da abundância de estruturas de agressão e à evidente herança estilística do cinema brasileiro moderno, especialmente de filmes de Glauber Rocha. **Nem um nem outro, pós-modernismo e modernismo, ao menos em seus formatos conhecidos, é o caso de Capitu.** (...) Seria simplista bater o *carimbo* “pós-modernista” em Capitu, sob alegação de similitude com o cinema pós-moderno. É certo, porém, que entre as habituais características de filmes pós-modernos algumas podem ser identificadas na microssérie. (...) esta se constitui de forma impura em relação a produtos de outras artes e mídias. Em oposição ao ideal modernista de especificidade de cada meio. (...)

²⁷⁴ - PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. *Particularidades Narrativas da Microssérie Capitu*. Texto eletrônico disponível em <http://ciac.pt/libs/71ee973a26/60.pdf> Último acesso em 21/10/2011. Grifos meus.

a ópera (...) contamina a microssérie inteira. Outros princípios pós-modernistas podem ser apontados (...) paródia lúdica (...) estetização (...) o Narrador que chora, em intermináveis esguichos que voam para longe de seu rosto, e tira o coração do próprio peito, um coração com textura de plástico, absolutamente *fake* e pulsante. (...)

Apesar disso, surgem dúvidas quanto à estruturação narrativa em vista da alta comunicação com o grande público, elemento central do pós-modernismo (...). Os anacronismos [que podem ser fortes elementos que ligam a minissérie à cultura remix] poderiam ter o sentido de facilitar a comunicação, pois a princípio envolvem elementos familiares ao telespectador: celular, elevador, fones de ouvido. No entanto, sua inserção não parece obedecer ao princípio da familiaridade, mas ao do choque.

[Os anacronismos listados por Pucci Júnior são:]

Logo no princípio da microssérie, há o trecho correspondente ao encontro entre Bentinho e o poeta, no trem, que se transforma num trem de subúrbio do Rio de Janeiro atual, grafitado por fora, repleto de populares com figurinos de hoje, mas com Bento e o poeta vestidos à maneira do século XIX: chapéus antigos e fraque; Ruas do século XIX se transfiguram em ruas do Rio de Janeiro do século XXI, com táxis amarelos, bancas de jornal, paredes pichadas; No baile, Bento e Capitu, assim como todos os presentes e o próprio Narrador, põem fones de ouvido e escutam, cada um por si, a música a ser dançada, a valsa novecentista *Danúbio Azul*, de Strauss; Capitu exhibe, adolescente e adulta, uma grande tatuagem no braço e no ombro; Na praia, aparece uma mulher de biquíni; O Narrador atende ao celular e conversa com alguém que, pela similaridade da situação com a de programas de televisão ao vivo, supõe-se seja um telespectador; O trecho em que Bento e Escobar caminham no parque, a comentar as virtudes econômicas de Capitu, transforma-se numa cena em um elevador panorâmico, ao fundo a Baía da Guanabara e a ponte Rio-Niterói; Em vez de ir a uma ópera montada em pleno século XIX, Bentinho vai ao cinema e assiste à versão de *Othello* dirigida e interpretada por Orson Welles (1952); Na trilha sonora, há enorme profusão de músicas alheias ao século XIX, por exemplo: samba, canções brasileiras do século XX como Carinhoso (de Pixinguinha) e Canto de Ossanha (Vinicius de Moraes e Baden Powell), Pink Floyd, uma canção de *Hair*, muito rock e pop.

(...)

Assim, Capitu não se alinharia às linhas de criação mais comuns da TV e àquilo que deriva da tradição do cinema, seja do filme clássico, moderno ou pós-moderno. (...) definindo-se por uma variante talvez sem precedentes na história da televisão brasileira.

Segundo Juliana Ramos²⁷⁵, Luiz Fernando percebe que Machado exalta o fazer não só ficção como o fazer metaficção, o que poderíamos chamar, modificando a expressão empregada por Antonio Candido ao analisar as *Memórias de um sargento de milícia*, “dialética da malandragem”, de “dialética do ficcional”: nessa dialética, os mundos da ficção e da metaficção a todo tempo dialogam e Capitu é o marco máximo disso em *Dom Casmurro*. Para Ramos, Luiz Fernando é fiel a essa estética.

²⁷⁵ - RAMOS, Juliana. *Casmurro x Capitu*. Texto eletrônico disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a328.htm> Último acesso em 21/10/2011.

Embora toda tradução ou adaptação seja uma traição, a “aproximação enviesada” do diretor delas se distingue por não limitar a obra e, assim, não a achatar, como o fazem interpretações fixas. O diretor desancora do mar machadiano, que se nos mostra também um labirinto, e quebra a rigidez do barco de interpretações intocáveis criadas por muitos sob a bandeira de Machado: ele se deixa ser levado e se permite se perder naquele mar, fragmentando-se como pétalas em bem-me-quer mal-me-quer lançadas na água, para que disso surjam novas e originais conversações sobre Machado.

Ainda segundo Ramos, na obra de Machado não se pode falar em nada “fixo”, seu objetivo é antes desconstruir que construir; por isso, ele mostra o tempo todo a construção ficcional para desconstruir a ideia de literatura de entretenimento. A narrativa machadiana é suspensiva e retira a todo o momento o leitor do estado que a catarse provoca, mostrando a ele que tudo não passa de ficção, ou seja, forçando-o a celebrar a ficção; isso se dá quando Machado parece conversar com o leitor — “parece” porque, na verdade, o que o autor faz é pôr o leitor em seu lugar, de leitor.

Para Machado o que interessa não é um leitor relaxado e passivo, mas sim um leitor atento e ativo que seja personagem fundamental na construção da narrativa, simultaneamente coenunciador e enunciador no discurso. Assim, o leitor é também coautor, uma vez que a narrativa machadiana é lacunar, além de suspensiva. Da mesma forma, na obra de Luiz Fernando não se pode falar em nada “fixo”, seu objetivo é antes desconstruir que construir; por isso, ele mostra o tempo todo a construção ficcional para desconstruir a ideia de minissérie de entretenimento. Para Fernando Carvalho o que interessa não é o telespectador (leitor de imagens) relaxado e passivo, mas sim um telespectador atento e ativo, personagem fundamental na construção da narrativa que, então, esteja apto a ocupar o papel de co-diretor, ademais de coautor. Assim, o diretor, à sua maneira, põe-nos em nosso lugar de telespectadores, mostrando uma janela sem paredes, ou um jardim desenhado a giz, ou uma velhice marcadamente forjada.

Avalia Ramos que Luiz Fernando Carvalho rompe com o tradicionalismo e junto com o realismo, dentro do qual ainda há quem insista em enclausurar Machado. Como represália, muitos criticam *Capitu* em tom negativo, por ser muito circense, ou excessiva na maquiagem, no figurino, na interpretação, no cenário. No entanto, esquecem que Luiz Fernando disse tratar-se de uma “aproximação enviesada” e do convite para serem leitores, logo, coautores. Mas, talvez, afirma Ramos, o grande motivo para tais reações seja não suportar ver o diretor transportar a literatura machadiana para a nossa “língua” (a das imagens, uma vez que somos uma geração alfabetizada por imagens) e, assim, tornar mais impactante do que já o era a estética revolucionária de Machado, aquela que mostra, pelo metaficcional, a construção da ficção.

Ao romper com a perspectiva realista, Luiz Fernando dá espaço ao artístico e consegue transmitir o que pensei seria o mais difícil, a saber: o não-dito. O texto de Machado é formado por dois textos, o efetivamente escrito (o dito) e o que está omitido (o não-dito) — o que Luiz Costa Lima chama de palimpsesto. Assim ele nos permite criar tantos livros quantos sejamos capazes de imaginar, a Capitu que não traiu, a que traiu, o Bentinho que traiu com Sancha, o Bentinho que teve uma relação homoerótica ou até homossexual com Escobar, a Capitu que teve uma relação homoerótica ou até homossexual com Sancha, e isso se multiplica tanto quanto se multipliquem as lentes de que somos capazes de vestir os nossos olhos. A construção da história dependerá de quem lê, de quem vê.

O não-dito em Luiz Fernando permanece, mas outros elementos, da versão visual do diretor, passam a dizer. As danças, o figurino, as entonações, as pausas, as expressões e a música dizem muito. Neste momento, retomamos uma das frases: “A vida é uma ópera”. *Capitu* é uma ópera e se mostra como um grande espetáculo em todos os elementos que passaram a se expressar, principalmente na música. Entre a letra de Deus e a música do Diabo ataram-se as duas pontas da ópera — Deus e Diabo — enquanto Dom Casmurro continua sem conseguir atar as duas pontas da vida (adolescência e velhice).



276

Para finalizar este capítulo, a crítica Ilana Feldman aponta que²⁷⁷:

Como espectadora e como “crítica”, e tendo sido leitora do livro, fico muito feliz que a ideia de “opera mundi” tenha se radicalizado – e se transformado em uma

²⁷⁶ - Disponível em <http://origin.elle.abril.com.br/moda/reportagem/moda-capitu-408082.shtml?page=page2>

²⁷⁷ - FELDMAN, Ilana. Texto eletrônico disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/diariocapitu.htm>
Último acesso em 21/10/2011.

abissal “ópera rock”!; que a Teoria do Marcolini tenha finalmente vencido! (Leiam o capítulo “A ópera”, maravilhoso, e que me parece ser o grande conceito norteador da série).

Capitu, ao felizmente não ser sobre *Dom Casmurro*, mas sobre a encenação de *Dom Casmurro*, permite uma liberdade estética e poética desconcertantes. A linguagem epifânica de *A Pedra do Reino* agora é ainda mais extasiante.

O perigo dessa opção é que o espaço da cena deixa de existir (e a relação dos corpos com o espaço, conseqüentemente) para termos um fluxo abissal de performances e elementos visuais, sem falar no fluxo sonoro e musical. Uma ópera contemporânea, claro, mas talvez, pela primeira vez, um pouco demais para minha sensibilidade – “Eu quero reter!”, senti vontade de dizer. O que não exclui, claro, momentos belíssimos, como a entrada em cena de Capitu; como quando Bentinho e Capitu estão deitados sobre um gigante quadro-negro, cujos desenhos parecem um imenso bordado de palimpsestos; como quando, na sequência inicial, o trem para a periferia de São Paulo se associa e se funde a todos os trens, de todos os tempos. Enfim, um espetáculo, em seu sentido mais pleno e inaugural. Como se todas as óperas fossem a mesma ópera, como se todas as vidas fossem a mesma vida.



278

²⁷⁸ - Disponível em <http://www.flickr.com/photos/michelmelamed/5223989996/sizes/z/in/photostream/>

(In)Conclusão:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.

Roland Barthes

Este trabalho procurou escapar do relato linear, buscando dispersar qualquer vestígio de autoridade do enunciador por meio da noção bakhtiniana de polifonia, em que a unicidade de voz em determinado texto é destronada pela referência a outros e quem dá o sentido ao texto é o leitor.

Em um primeiro momento, quando se discute a reescritura na pós-modernidade, o “autor” deste trabalho levou em consideração que a pós-modernidade é polissêmica, aceita novas ideias e novas imagens, que a regra ainda existe, mas não precisa ser seguida, que não existe mais o “isso ou aquilo” e sim “isso e aquilo”, ou seja, um pensamento inclusivista, que a sintaxe pós-moderna considera que o contexto social é feito de palavra e que todo novo texto só pode ser construído a partir de um texto anterior, já dado. Já que na pós-modernidade só há restos, que nada mais é inteiro, panorâmico²⁷⁹, foram muito utilizadas a apropriação textual e a fragmentação. Por isso, o palimpsesto como referência à própria intertextualidade. Gerard Genette introduziu a imagem do palimpsesto para definir o fugaz e o provisório que desde sempre tem acompanhado o texto literário. A crítica literária pós-estruturalista utiliza essa noção para colocar em primeiro plano o fato de que todo ato de escrever ocorre na presença de outros textos, assim o significado da obra é atribuído a uma cadeia interminável de significações. A caligrafia pós-moderna, embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da

²⁷⁹ - Ideia de Paul Virilio Apud VOGT, Carlos. *Tecnologia e contemporaneidade*. Texto eletrônico disponível em <http://www.oei.es/divulgacioncientifica/spip.php?article148> Último acesso em 21/10/2011.

produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos.

A pós-modernidade, enfim, pode ser pensada como elemento compositivo dotado de sensibilidade imagética, capaz de rearranjar cenicamente e produzir novo enredo semiótico.

É uma época marcada pela estranheza e pela complexidade, questiona todos os valores, mas não oferece resposta alguma em troca. E talvez já nem se queira mais isso. Holgonsi Siqueira²⁸⁰ chama a atenção para o fato de que

Na Pós-Modernidade, o otimismo deve ser entendido e visto ao lado do pessimismo e vice-versa. “Classifico como ingênuos os posicionamentos e visões unilaterais de nossa condição histórica. Seja por motivos políticos, ideológicos, ou por falta de um maior entendimento da questão, posições apenas otimistas ou apenas pessimistas, servem somente para confundir e empobrecer o debate. Mas também digo, a partir do pensamento de Frederic Jameson, que o pessimismo sobre nossa realidade faz parte do demasiadamente óbvio”, conclui.

Já quando a análise recaiu sobre a reescritura na cultura remix, o “autor” procurou atuar como um DJ, remixando, remisturando. Remix, foi visto, é o nome dado para uma versão alternativa de uma música original. Modificada, na maioria dos casos, por uma adição de elementos não existentes na versão original. Copiar, cortar ou colar agora são ações intrínsecas ao cotidiano do ciberespaço, em que a recombinação da informação evidencia-se como prática usual. Não há mais autor, original e obra. Há apenas processos abertos, coletivos e livres, ocupados em rearranjar sistematicamente todo o significado de algo. O remix é uma técnica que foi amplamente desenvolvida e promovida pelos DJs²⁸¹. Pode ser encarado como uma roupa nova para uma faixa, sendo esta roupa desenvolvida por meio da utilização de recortes sonoros. No entanto, ao utilizarmos tais recortes,

²⁸⁰ - Apud MORAES, Jussara Malafaia. *Pós-modernidade: uma luz que para uns brilha e para outros ofusca no fim do túnel*. Texto eletrônico disponível em <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/otimismopos-moderno2.html> Último acesso em 21/10/2011.

²⁸¹ - Ver PALUDO, Ticiano. *Dando nome aos bois*. Texto eletrônico disponível em http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/174/Ticiano%20Paludo.htm Último acesso em 21/10/2011.

devemos ter a preocupação de que nossa criação não se distanciará demais daquela que lhe deu origem. Ou seja, o público deve ouvir o remix e estabelecer uma relação direta com a faixa original utilizada como fonte geradora (fonte sonora), por isso mesmo trata-se de uma releitura eletrônica. Não estamos criando uma música nova a partir de uma já existente e sim fazendo-a nascer de novo sob um novo olhar. A fonte sonora, inclusive, deve sempre ser a mesma. Caso utilizemos mais de uma fonte sonora base, o resultado deixa de ser um remix e passa a ser um *mashup*. Talvez até a denominação cultura remix devesse ser alterada para cultura *mashup*. Entretanto, foi utilizada a designação mais usual.

Questionada foi a construção de um patrimônio cultural em que só os que podem pagar podem ter acesso. A internet é indispensável para o cotidiano de milhões de pessoas e está se tornando o grande arquivo imagético, textual e sonoro da humanidade. Por isso a questão é crucial. Ninguém quer perder autorias e monopólios. Como aponta Lawrence Lessig, jamais em nossa história tão poucos tiveram um direito legal de controlar tanto do nosso desenvolvimento cultural como agora. Desconstruir o poder autoral é tanto o questionamento das ilusões dos sistemas fixos de representação quanto um vital ato de resistência política. O pensamento foucaultiano já deu as pistas:

Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu *status*, sua forma, seu valor, e seja qual for o tratamento que se dê a eles, desenvolveriam-se no anonimato do murmúrio. Não mais se ouviriam as questões por tanto tempo repetidas: “quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade ou originalidade? E o que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?” Além dessas, outras questões, como as seguintes: “quais são os modos de existência desses discursos? Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar? Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?” e, atrás de todas essas questões, talvez apenas se ouvisse o rumor de uma indiferença: “que importa quem fala?”²⁸²

Além disso, como afirmou Lev Manovich²⁸³, a partir dos anos 1990, com a popularização da internet, a mídia digital deixou de ser uma tecnologia específica para se

²⁸² - FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

²⁸³ - Apud TAVARES, Malu. *A favor de “Sin city”*. Texto eletrônico disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2623,1.shl> Último acesso em 21/10/2011.

tornar um filtro cultural, uma forma por meio da qual todos os tipos de produção cultural e artística estão sendo mediadas.

Toda a cultura, passada ou futura, está sendo filtrada pelo computador, pela interface homem-computador, uma interface que armazena elementos remixados das mais variadas mídias, tornando-os disponíveis para serem acessados pela memória do espectador segundo suas referências e seu repertório. Assim, dependendo do direcionamento do olhar e do repertório do espectador, um sistema prepondera sobre outro, numa constante alternância.

Escrever é sempre reescrever, não difere de citar, ensina Antoine Compagnon²⁸⁴. Aliás, este pensador tem muitas contribuições que ajudam a entender como a reescritura é apresentada (e pensada) neste trabalho: “Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos”²⁸⁵; “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”²⁸⁶; “(...) o texto é a prática do papel. Dois dentre os grandes escritores (...) comprovariam essa definição: Joyce e Proust. O primeiro apresentava a tesoura e a cola, *scissors and paste*, como objetos emblemáticos da escrita; o segundo, pregando aqui e ali seus pedaços de papel, comparava de bom grado seu trabalho ao do costureiro que constrói um vestido, mais do que ao do arquiteto ou do construtor de catedrais”²⁸⁷; “(...) minha leitura (...) faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”²⁸⁸; “O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu”²⁸⁹; “(...) o

²⁸⁴ - COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

²⁸⁵ - *Idem*, p. 10.

²⁸⁶ - *Idem*, p. 11.

²⁸⁷ - *Idem*, p. 12.

²⁸⁸ - *Idem*, p. 13.

texto contemporâneo é o que ele é: nenhuma mudança é concebível. É impossível citá-lo²⁹⁰.

Todas as obras literárias são reescritas, mesmo inconscientemente, pelos leitores que as recebem. Toda leitura é uma reescritura e, conseqüentemente, cada reescritura é um novo original que nasce sem relevância cronológica. Seu estudo é relevante pois a reescritura é um fenômeno conectado com o tempo presente: o tempo da cultura digital, do remix, da cópia original, do clonável, enfim, o tempo da interface.

Uma dúvida persiste: o formato deste trabalho é inusual? Causa surpresa? Isso foi pensado o tempo todo. A resposta veio da música: a música atonal, a música dodecafônica a princípio causa estranheza. Mas não deixa de ser música.

Jamais interprete, experimente, diz Gilles Deleuze.

As palavras de Roberto Dutra Júnior²⁹¹ são mais do que indicadas para se entender o que foi perseguido no decorrer deste empreendimento:

Parece-me apropriado, já que quero contemplar uma prática literária acima de uma possibilidade interpretativa, que se recorra a um instrumental. Logo, a imagem de uma caixa de ferramentas que nos coloca diante das ferramentas próprias para lidar com a matéria textual que surge na contemporaneidade. Dentro desta caixa, não estou procurando uma chave que finalmente me permita abrir o cofre e resgatar o sentido último, redentor. Busco uma ferramenta que permita percorrer a superfície do objeto. Aprender seu relevo.

²⁸⁹ - *Idem*, p. 17.

²⁹⁰ - *Idem*, p. 21.

²⁹¹ - DUTRA JÚNIOR, Roberto. “Deleuze na caixa de ferramenta”. *Revista Escrita*. Número 8. PUC/RJ. Rio de Janeiro, 2007.

Este trabalho começou mencionando Walter Benjamin e agora, quase em seu término, fará menção novamente ao filósofo. Sustenta Kenneth Goldsmith²⁹² que existe hoje uma urgência em se pensar a não originalidade, a cópia, o plágio e as escrituras automatizadas como paradigmas dos processos de criação da atualidade.

as mudanças textuais (...) na paisagem digital, em consequência do intenso envolvimento na rede, [são] repetidas por uma geração mais jovem que nunca conheceu nada além desse ambiente (...) Está claro que noções há muito tempo consensuais sobre criatividade estão sob ataque, desgastadas pelo compartilhamento de arquivos, a cultura midiática, a mixagem generalizada e a replicação digital (...) [As] estratégias de apropriação, replicação, plágio, pirataria, mixagem, saque, [são] métodos de composição (...) A escrita não criativa propõe uma abordagem democrática e libertária para escrever, não muito diferente da definição de gênio não original de Marjorie Perloff. Não é tanto o que nós escrevemos, mas sim aquilo que decidimos reformular o que faz um escritor melhor que outro. Tem havido uma enorme quantidade de discussão sobre amadorismo e desqualificação, mas o que mais me interessa é uma nova abordagem libertária de escrever que vem com essas novas formas de trabalhar. Ainda que se possa dizer que o modernismo já estava preocupado com a fragmentação e a ruptura da linguagem, o que a escrita conceitual faz é simplesmente apropriar-se de textos preexistentes na sua totalidade e proclamá-los como seus (...) E assim você tem uma situação em que a abordagem mais radical, o mais experimental e o mais *avant-garde* – plágio, transcrição, não criatividade – é o que é entendido. Esta é uma situação realmente nova (...) Se eu der a dez pessoas o mesmo arquivo de áudio para transcrever, acabaremos com dez transcrições completamente originais. Como escutamos – e por sua vez como processamos essa audição em linguagem escrita – é cheio de subjetividade. O que você escuta como uma breve pausa e transcreve como uma vírgula, eu escuto como o fim de uma frase e transcrevo como um ponto. O ato da transcrição, portanto, é complexo e envolve tradução, deslocamento e *détournement* (desvio) (...) As artes visuais há muito tempo adotaram a não criatividade como prática criativa. A partir dos *readymades* de Marcel Duchamp, o século 20 foi inundado por obras de arte que desafiaram a primazia do artista e questionaram noções herdadas de autoria. Especialmente na década de 1960, com o advento da arte conceitual, as tendências duchampianas foram experimentadas ao extremo, produzindo importantes corpos de obras muitas vezes efêmeras e proposicionais de artistas importantes (...) O que eles fizeram foi muitas vezes secundário à ideia de como foi feito. Há muito que os escritores podem aprender com esses artistas, em como eles tentaram erradicar as noções tradicionais de gênio, labor e processo. Essas ideias parecem especialmente relevantes no clima digital de hoje, já que a base de grande parte da arte conceitual foi a linguagem lógica e sistemática. Ninguém se espanta hoje ao entrar em uma galeria e ver algumas linhas desenhadas na parede seguindo uma receita (Sol LeWitt), ou entrar em um teatro ou galeria que mostre um filme de um homem dormindo durante oito

²⁹² - GOLDSMITH, Kenneth. *Copiar é preciso, inventar não é preciso*. Texto eletrônico disponível em http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/copiar-e-preciso-inventar-nao-e-preciso Último acesso em 21/10/2011.

horas (*Sleep*, de Andy Warhol, 1963), mas atos paralelos a esses, inseridos nas páginas de um livro e publicados como escrita ainda despertam muitas reações e gritos: isso não é literatura! (...) Eu trabalhei em publicidade durante muitos anos, como diretor de criação. Posso afirmar que, apesar do que os gurus culturais poderiam dizer, a criatividade – como foi configurada em nossa cultura – é algo de que devemos fugir, não apenas como membros da classe criativa, mas também como membros da classe artística. Depois da desconstrução e atomização das palavras no modernismo (diante da linguagem poética), existe uma necessidade não apenas de ver a linguagem novamente como um todo – sintática e gramaticalmente intacta –, mas reconhecer as rachaduras na superfície do vaso linguístico reconstruído. Vivendo em um tempo em que a tecnologia muda as regras do jogo em todos os aspectos de nossas vidas, é hora de questionar e derrubar esses clichês e estendê-los no chão à nossa frente, para reconstruir essas brasas ardentes em algo novo, algo contemporâneo, algo finalmente relevante. Portanto, para prosseguir, precisamos empregar uma estratégia de opostos – o tédio não tedioso, a escrita não criativa, a contraexpressão, o não original –, todos métodos de desorientação usados para reimaginar o nosso relacionamento normativo com a linguagem (...) Benjamin foi o primeiro escritor a realmente se engajar com apropriação em grande escala. O gesto benjaminiano levanta várias questões sobre a natureza da autoria e formas de construção da literatura: todo o material cultural não é compartilhado a partir de novas obras feitas sobre outras preexistentes, de forma consciente ou não? Os autores não estão apropriando desde sempre? E essas bem digeridas estratégias de colagem e pastiche? Não foram feitas antes? E se foram, seria necessário fazer tudo de novo? Qual é a diferença entre apropriação e colagem? Penso no ensaio sobre a obra de arte na época da reprodução mecânica, naquele sobre o narrador, o flâneur ... Sim! Benjamin foi realmente o primeiro escritor que sentiu a necessidade de NÃO escrever, mas copiar. Lembra dessa genial citação dele: “A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se sobrevoa de aeroplano. Assim é a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua sobre a paisagem e para ele se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas a cada nova curva [...]. assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas do seu interior, tais como se abre o texto, essa estrada através da floresta virgem interior que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do seu devaneio, enquanto o copiadador o faz ser comandado”. Isso não é poderoso?

Percorrer o relevo da literatura contemporânea e da sua análise é deslocar-se em areia movediça; assim, a expectativa de se encontrar alguma pureza de ideia ou teoria é apenas expressão de resquício autoritário. Por isso a utilização, para a consecução deste trabalho, da noção de rizoma, que remete para infinitas possibilidades. E para futuras rasuras.

Todo texto é, afinal, rascunho, já que não há nada mais do que rascunhos. Este trabalho não pode ter um ponto final. Já que pretendeu ser um texto – rizoma, e rizoma não

possui nem começo nem fim, não há como colocar um ponto final. Ele será finalizado com reticências ...

Referências Bibliográficas:

- ABRAMO, Bia.** *Capitu*. <http://cinemagia.wordpress.com/2008/12/16/capitu-por-bia-abramo/>
- ALÓS, Anselmo Peres.** “Texto literário, texto cultural, intertextualidade”. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, ano 4, n. 6, mar. 2006.
- ALVES, Marta.** *Da Capitu de Machado à Capitu de Luiz Fernando Carvalho*. <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a319.htm>
- AMERIKA, Mark.** *Na onda do remix*. Entrevista concedida a Juliana Monachesi em 07/10/2011. http://select.art.br/article/reportagens_e_artigos/na-onda-do-remix?page=1
- ANDERSON, Benedict.** *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo, Ática, 1989.
- ANDERSON, Perry.** *As Origens da Pós-Modernidade*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 1998.
- ANKERSMIT, F.R.** “Resposta a Zagorin”. *Topoi - Revista de História*, n.2, PPGHIS – UFRJ, mar. 2001, p. 167-68. http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/topoi_2.htm.
- BABHA, Homi.** *O Local da cultura*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail.** *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*, UNESP, SP, 1993.
- BAPTISTA, Selma.** “Representação social na contemporaneidade: parâmetros experimentais na pesquisa e na escrita etnográficas, e as possibilidades de um diálogo interdisciplinar”. *Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Belo Horizonte, ABRALIC, 2002, CD-ROM.
- BARBOSA, Marialva.** *História e Comunicação: a construção de um modelo de história dos sistemas de comunicação*. www.eca.usp.br/alaic/chile2000/14%20GT%202000Historia%20da%20Comunicação/MarialvaBarbosa.doc
- BARIANI, Edison.** “Dominick LaCapra: tecendo textos e contextos”. *Revista Espaço Acadêmico*, n.61, jun.2006. <http://www.espacoacademico.com.br/061/61bariani.htm>
- BARROS, Eduardo Portanova.** “Maffesoli e a ‘investigação do sentido’ – das identidades às identificações”. *Ciências Sociais Unisinos* v. 44, n. 3, set/dez 2008, p. 181-185.
- _____. *Ruy Guerra e o imaginário autoral na pós-modernidade: raízes do etéreo*. <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/III mostra/ComunicacaoSocial/61509%20-20EDUARDO%20PORTANOVA%20BARROS.pdf>

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa, Edições 70, 1970.

_____. “A morte do autor.” *In O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASTOS, Marco. “Flâneur, blasé, zappeur: variações sobre o tema do indivíduo”. *E-Compós*, v. 10, 2007.

BASTOS, Marcus. *A cultura da reciclagem*. www.pucsp.br/~marcusbastos/reciclagem.doc

_____. *Samplertropofagia – A cultura da reciclagem*.

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_bastos.pdf

_____. *Cultura sampler*. <http://www2.uol.com.br/tropico/printablenot1626.htm>

BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo, Peirópolis, 2003.

_____. *O Fim do Virtual*. http://select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-fim-do-virtual

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D’Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

BERNARDO, Gustavo. A Capitu de Luiz Fernando Carvalho. <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a302.htm>

_____. *Da Metaficção como agonia da identidade*.

<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a157.htm>

BOURDIEU, Pierre. “Introdução a uma sociologia reflexiva”. *O poder simbólico*. RJ, Bertrand Brasil, s.d.

BRANDÃO, André Augusto. “Etnografia e Produção do Conhecimento: uma discussão introdutória em três autores”. *Revista UniVap*, v.11, n. 20, São José dos Campos, SP, Universidade do Vale do Paraíba, 2004, p. 25 – 34.

BRANDÃO, Ludmila. *Aspectos de uma estética deleuziana*. http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1053

BURROUGHS, William S. *O método do Cut-up*. <http://www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf>

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987.

CALDEIRA, Luíza Angélica Fonseca. *Em Torno do Real: A escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2006.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, jul.1988, p.133-157.

CARDOSO, Tiago Henrique. *Literatura contemporânea: uma faceta cínico-performática.* <http://www.mafua.ufsc.br/numero09/ensaios/cardoso.htm>

CARNEIRO, Flávio. Ficção 21. *Correio Brasiliense*, 11 de junho de 2005. Entrevista concedida a Sérgio de Sá. <http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/ficcao.html>

_____. *Machado de Assis: autor do século XXI?*
<http://www.flaviocarneiro.com.br/obra/machadodeassis.html>

CARVALHAL, Tania Franco. Interfaces da Literatura Comparada In SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura comparada: interfaces e transições.* Campo Grande, MS, UCDB/UFMS, 2001.

CARVALHO, Francisco. *Uma resposta a Diogo Mainardi – Afinal de contas, que Capitu é essa?* <http://chicoecarvalho.blogspot.com/2008/12/uma-resposta-diogo-mainardi-afinal-de.html>

CARVALHO, Luiz Fernando. “Não corro atrás de elogios”. Entrevista a Carlos Helí de Almeida, *JB Online* - 05/12/2008.

_____. Entrevista a Marcio Maio – 14/11/2010. Disponível em <http://www.grupogazeta.com.br/conteudo/show/secao/58/materia/257747>

CESCA, Adriana Cavazzini; GONÇALVES, Rosana. *A revanche de Capitu numa perspectiva pós-moderna.*
http://web03.unicentro.br/especializacao/Revista_Pos/P%C3%A1ginas/7%20Edi%C3%A7%C3%A3o/Humanas/PDF/3-Ed7_CH-ARevan.pdf

CHIAPPINI, Ligia. *Multiculturalismo e Identidade Nacional.* Comunicação apresentada no 1º Encontro Fronteiras Culturais. Porto Alegre, dez. 2000.

Círculo de Poetas Sampler de São Paulo. *Manifesto da Poesia Sampler.*

CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.* Organizado por GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.

COELHO, Frederico Oliveira Coelho; GASPARGILHO, Mauro Nunes. *Manifesto Sampler.*

COELHO, Maria Claudia. “A literatura etnográfica” *In Jornal do Brasil, Idéias & Livros*, 09/08/2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

COSTA, Claudia de Lima. “O ‘outro’ enquanto sujeito: a problematização pós-estruturalista” *In ANTELO, Raúl (org.). Identidade e Representação*. Florianópolis, UFSC, 1994, p.257-63.

COSTA, Maria Teresa Tavares. *Control+c: autoria na rede*. Dissertação apresentada na PUC/SP. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo, 2007.

_____. *A Potência Estética do Simulacro*. <http://pt.scribd.com/doc/48438770/A-Potencia-do-Simulacro>

COSTA, Viegas. *Enquanto isso em Dom Casmurro*.
<http://umescambau.blogspot.com/2009/06/enquanto-isso-em-dom-casmurro.html>

COUTINHO, Eduardo. “Fronteiras Imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias”. *Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIC*. Florianópolis, ABRALIC, 1998, *CD-ROM*.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997

_____. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo, Beca, 1999

DAIBERT, Bárbara Inês R. S. *Casas, fantasmas e Margens: silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. Tese apresentada ao curso de Doutorado em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2009.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. “Introdução: rizoma”, *In Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

DIMANTAS, Hernani. *Cultura do remix e MetaReciclagem*.
<http://diversidadedigital.blogspot.com/2007/05/cultura-do-remix-e-metareciclagem-por.html>

DIMANTAS, Hernani; FONSECA, Felipe. *Gambiarra: criatividade tática*.
<http://www.novae.inf.br/site/modules.php?name=Conteudo&pid=1394>

DINIZ, Davidson de Oliveira. *Walter Benjamin e as Passagens: uma narrativa poética do histórico*.
<http://www.letas.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/05%20Davidson%20de%20Oliveira%20Diniz.pdf>

DINIZ, Julio Cesar Valladão. *A voz - entre a Palavra e o som.*
<http://www.uc.pt/ciberkiosk/ensaios/juliodiniz.html>

DOMINGUES, Evandro Luis Von Sydow. *A ventura pós-moderna.*
http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_19.html

DUARTE, Cláudio Manoel. *Cultura e rede.*
http://www.filefestival.org/site_2007/filescrip_t_pop.asp?cd_pagina=311&id=1&cd_materia=136

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

EMSEMBLE, Critical Art. *Plágio Utópico, Hipertextualidade e Produção Cultural Eletrônica.* <http://www.eulalia.kit.net/textos/cae.pdf>

FELDMAN, Ilana. *A opera mundi de Luiz Fernando Carvalho.*
<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>

_____. <http://www.revistacinetica.com.br/diariocapitu.htm>

FERREIRA, Ermelinda. *A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude: O Pós-Modernismo na visão de John Barth.*
http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm

FISCHER, Michael. *Futuros Antropológicos: redefinindo a cultura na era tecnológica.* Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2011.

FLORES, L.G. *Fotografia y pintura: dos médios diferentes?* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

GAYLOR, Brett. *RIP!:* um manifesto do Remix.

GENS, Rosa. *De Angus e Faroestes: ficções de Marçal Aquino e Marcelino Freire.*
http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao9/9_artigo-rosa.html

GIBSON, William. *Confissões de um artista plagiador.*
<http://baixacultura.org/2010/06/21/confissoes-de-um-plagiador-por-william-gibson/>

GODOY, Heleno. “Modernidade e Pós-Modernidade na Ficção Contemporânea”. *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007.
www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/download/12/15

GOLDENBERG, Ricardo. *No círculo cínico ou Caro Lacan, por que negar a psicanálise aos canalhas?* Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

GOLDSMITH, Kenneth. *Copiar é preciso, inventar não é preciso.*
http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/copiar-e-preciso-inventar-nao-e-preciso

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). “Apresentação” In CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo, Loyola, 1992.

HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. *A condição política pós-moderna.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: mímeses e reflexidade em alguns filmes recentes.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 1999. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21012002-154835/>

HOHLFELDT, Antonio. *A literatura catarinense em busca de identidade: a poesia.* Florianópolis, UFSC, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.* Rio de Janeiro, Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX.* Lisboa, Edições 70, 1989.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo, Ática, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder S. *O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea.* http://www.sergiomattos.com.br/liv_tvregionais08.html

JUNKES, Lauro. “Uma pós-moderna Capitu negra e liberada”. *Diário Catarinense,* Blumenau, 05 de março de 1994.

KONZEN, Paulo Cezar. *Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea.* 2006. 236 p. Tese de Doutorado em Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura. UFCS. Florianópolis, 2006.

KRAMER, Lloyd. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra” In HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural.* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

KRAPP, Juliana. *Gustavo Bernardo usa boato sobre filho de Machado para criar livro.* <http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/10/17/e171025009.html>

KRESS, Renato. *Metodologia da contemporaneidade.* <http://www.consciencia.net/2003/07/26/kress.html>

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* São Paulo, Perspectiva, 1974.

LABES, Marcelo. *Poesia blumenauense: duas possíveis leituras.* <http://www.overmundo.com.br/overblog/poesia-blumenauense-duas-possiveis-leituras>

LACERDA, Eugênio Pascele. *Trabalho de campo e relativismo: a alteridade como crítica da antropologia.* http://www.antropologia.com.br/arti/arti_ant.html

LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa.* São Paulo, Loyola, 2000.

LEMOS, André. *Cibercultura como território recombinante.* <http://abciber.org/publicacoes/livro1/textos/cibercultura-como-territorio-recombinante1/>

_____. *Ciber- Cultura - Remix.* <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>

LEMOS, Ronaldo. *A cultura do remix.* http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=225&Artigo_ID=3495&IDCategoria=3800&reftype=2

LEONES, André de. *Cartas para Mayumi.* <http://www.literal.com.br/artigos/capitu-para-mayumi-1>

LÉVY, Pierre. *Entrevista concedida a Interface.* <http://www.corposem.org/rizoma/arvores.htm>

LIMA, Rachel. “Mais um lance de dados”. *Em Tese.* Belo Horizonte, v. 2, 1998, p.11-20. <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/artigorachel1.doc>

LIMA FILHO, Paulo Roberto. *A reescritura em um conto contemporâneo.* <http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/03.htm>. Último acesso em 27/09/2011

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo contemporâneo.* Lisboa. Relógio d’água Editora, 1993.

_____. *O Império do Efêmero. A Moda e o Seu Destino nas Sociedades Modernas.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LISBOA, Adriana. *Reescrituras.* <http://www.adrianalisboa.com.br/publicacoes/reescrituras.html>

LOBO, Luiza. “Tradição e Ruptura na crítica no Brasil: da sobrevivência da arte e do literário” *In Literatura e Cultura*, ano 1, n.1, 2001. <http://litcult.net/portal/?p=3>

____ (org.). *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais*, v.2, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

LOPES, Denílson. *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro, 7Letras, 1999.

LUNA, Yara Michelle. *Cultura Remix: Reconfigurações na publicidade audiovisual*. Dissertação apresentada ao curso de Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná Curitiba, 2008. http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=260

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *A palavra ousada de Altino Caixeta de Castro*. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag33caixeta.htm>

MAFFESOLI, Michel. *O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Lisboa, Piaget, 2001.

____. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro, Vozes, 1996.

____. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984

____. *Algumas observações edificantes e curiosas para aqueles que querem pensar o mundo tal qual ele é*. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/algumas-observacoes-edificantes-e-curiosas-para-aqueles-que-querem-pensar-o-mundo-tal-qual-ele-e-de-michel-maffesoli-traducao-de-rosza-w-vel-zoladz/>.

MAINARDI, Diogo. “Capitu e Machado de Assis encenado por Orlando Orfei”. *Veja*, 13/12/2008.

MANOVICH, Lev. “Quem é o Autor? Sampleamento/Remixagem/ Código Aberto”. *In* ALZAMORA, Geane; BRASIL, André et al. (orgs) *Cultura em Fluxo. Novas Mediações na Rede*. Belo Horizonte, Editora Puc Minas, 2004.

____. *A era da infoestética*. Entrevista concedida a Cícero Inácio da Silva.

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2928,1.shl>

____. Entrevista concedida a Rafael Cabral.

<http://blogs.estadao.com.br/link/para-lev-manovich-falar-em-cibercultura/>

MARTINS, Beatriz C. *Blog Autoria em rede.* <http://autoriaemrede.wordpress.com/>

MARTINS, José Endoença. Entrevista concedida a Ula Weiss. *Diário Catarinense*, 05/03/1994.

____. Entrevista para a Revista de Divulgação Cultural da Universidade Regional de Blumenau n. 88, de janeiro/abril de 2006.

____. Entrevista concedida a Viegas Fernandes da Costa. Março de 2008.

____. *Meu texto sobre meu romance.*

____. *Enquanto isso em Dom Casmurro.* Florianópolis, Paralelo 27, 1993.

____. *Blumenalva e Nauemblu: a força literária da ficção blumenauense.* <http://endoenca.blogspot.com/2011/06/blumenalva-e-nauemblu-forca-literaria.html>

____. ; **NASCIMENTO, Naira de Almeida**. “Capitu e Machado: muito além da alma”. In **MARTINS, José Endoença.** (Org.). *Enquanto isso em Dom Casmurro*. 2. ed. Blumenau, EDIFURB, 2009, p. 101-124.

MARTINS, Marília. *Curso na Universidade da Califórnia debate obra de LFC.* *O Globo*, 24/05/2009.

MELLO, Christine. “Poéticas digitais: analógico, digital e sampler”. 15º Encontro Nacional da ANPAP, *Anais do evento*, volume 01, Salvador, 2007.

MING, Wu. *Copyright e Maremoto.*

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/maremoto.pdf>

MONACHESI, Juliana. *A remediação honorífica de “Sin City” ou a subcultura do “repurposing”.* <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/folderjul/sincity/view>

____. *O vigor da arte avant-pop.* <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2565,1.shl>

MONTEIRO, André. *Metodologia do devir.*

<http://revistafamigerado.com/sete/amonteiro.htm>

MORAES, Jussara Malafaia. *Pós-modernidade: uma luz que para uns brilha e para outros ofusca no fim do túnel.* <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/otimismopos-moderno2.html>

NASCIMENTO, Naira de A. *Retratos e Simulacros Machadianos: uma leitura de Enquanto isso em Dom Casmurro.*

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/issue/view/312>

OLINTO, Heidrun Krieger. “Narrar em tempos pós-modernos:1001 Sherazades”. *Revista Semear*, n.7, Rio de Janeiro, RJ, PUC/RJ, 2002, p.75-87.

OLIVA, Rodrigo. *O intervalo comercial da MTV pelo viés da fragmentação e pós-modernidade.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Marília. Marília, São Paulo, 2005.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura. http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm

PADILLA, Guillermo Zermeño. *Sobre la crítica “posmoderna”, a la historiografía.* http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia9/sec_38.html

PALUDO, Ticiano. *Dando nome aos bois.* http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/174/Ticiano%20Paludo.htm

PANAROTTO, Demetrio. *Não se morre mais, cambada ... (O tom de Tom Zé).* Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura. UFSC, Florianópolis, 2005.

PASSINI, Marici. *Sobre a reescritura. Parte I: uma teoria.* <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=268>

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia.* Brasília, UNB, 1992.

_____. *Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas.* Brasília, UNB, 1992.

PEREIRA, Terezinha Scher. “Relatos entrelaçados sobre novos espaços e fronteiras” In LOBO, Luiza (org.). *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais*, v.2, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999

PEREIRA, Wellington. *Diário de um Zappeur - TV, insônia e vida cotidiana.* João Pessoa, Marca de Fantasia, 2006.

PINHEIRO, Rober. *Pós-Modernidade: da ruptura histórica à cultura de massa.* *Aguarrás*, n. 31, maio de 2011. <http://aguarras.com.br>

PIRES, Paulo In RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de Crítica Cultural.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, orelha do livro.

PONTES, Pedro. “Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade” In *Sessões do Imaginário.* Porto Alegre, n. 10, novembro 2003, FAMECOS / PUCRS.

PRYSTHON, Ângela. “Cosmopolitismo, Identidade e Tecnologia: embates culturais no contemporâneo”. <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/expressao/txtpens2.htm>

PUCCA, Rafaella Berto. *O Pós-modernismo e a revisão da História.* http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_7.pdf

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. *A narrativa da microssérie Capitu em confronto com a versão fílmica dos anos 60.* http://www.utp.br/proppe/pesquisa/seminarios_de_pesquisa/trienio_2008-2010/UTP_XIV_sempesq_IX_IC_2010/pdf/s/pdf_csa/resumos_amp_csa_a_narrativa.pdf

_____. Particularidades Narrativas da Microssérie *Capitu*. Texto eletrônico disponível em <http://ciac.pt/libs/71ee973a26/60.pdf>

PUFF, Sandra Bernardes. *Fragmentação, completude e pluralização: identidades femininas na obra de José Endoença Martins.* <http://sapatinhosdadorothy.blogspot.com/2011/07/fragmentacao-completude-e-pluralizacao.html>

QUADRADO, Adriano. *Inferno Pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90.* Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2006.

RABINOW, Paul. “Artificialidade e iluminismo: da sociobiologia à biosociabilidade” In *Antropologia da Razão*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

RAMOS, Juliana. *Casmurro x Capitu.* <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a328.htm>

REICHMANN, Brunilda. *O Que é metaficção? Narrativa Narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon.* <http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Biblioteca Nacional, 2008.

_____. *Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin.* http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081216/not_imp294433,0.php

RIBEIRO, Rejane de Almeida. *O Pós-moderno e a relação entre literatura e história em “Running Dog”, de Don DeLillo.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 2006.

RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina.* 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. “A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica” In *Revista de Antropologia*, v. 41, n.2, São Paulo, 1998. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011998000200004&script=sci_arttext

ROCHA, Patrícia Teixeira Diniz. Carnaval: Ecos da Híbridação: Identidade cultural brasileira nos filmes Orfeu Negro(1959) e Orfeu (1998). <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero3/patricia.html>

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. *As Composições Remix na Rede: a escuta como máquina de sensação.* http://www.compos.org.br/data/biblioteca_864.pdf

SÁ, Simone Pereira. *A Nova Ordem Musical. Notas sobre a Noção de “Crise” da Indústria Fonográfica e a Reconfiguração dos Padrões de Consumo.* <http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/SimonePereiraDeSa.pdf>

SABINO, Lina Leal. *Uma Capitu pós-moderna.* Mimeo.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade.* São Paulo, Paulus, 2007.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno.* São Paulo, Editora Brasiliense,1986.

SARLO, Beatriz. “Zapping” *In Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Um olhar estrangeiro.* Entrevista a Paulo Gravina e Alluana Ribeiro. <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb15/entrevista.htm>

Schmidt, Bernardo. *Sobre “Capitu”, de Luiz Fernando Carvalho.* <http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/03/sobre-capitu-de-luiz-fernando-carvalho.html>

SCHÜLLER, Donald. “Do Homem Dicotômico ao Homem Híbrido” *In* BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (orgs.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas.* Porto Alegre, Sagra Luzzatto/ABECON, 1995.

SEABRA, Silvana. *História e Literatura: a teoria de Wolfgang Iser na escrita da História.* <http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/cad42.doc>. Último acesso em 27/09/2011

SILVA, Artur Emílio. “Pós-modernidade literária: a ficção da crítica e a crítica da ficção”. *Litcult.net*, n.2, 2002.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. *A cultura digital é remix.* <http://samadeu.blogspot.com/2009/03/cultura-digital-e-remix.html>

SINDER,Valter. “Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura” *In* OLINTO, Heidrun Krieger; SCHÖLLHAMER, Karl Erik. *Literatura e Cultura.* Rio de Janeiro, PUC-Rio. São Paulo, Loyola, 2003.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares Gonçalves. *Cultura de Consumo Pós-Moderna*.
<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/consumismo2.html>

SOARES, Thiago. *O Videoclipe Remix*. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj, Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

SOUSA, Ruth Moreira. “Aura e Autoria na Apropriação pós-moderna - um pequeno ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg”. *Revista Digital Art*, n.08, out. 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. “Saberes Narrativos”. *Semear*, n.7.
http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_03.html

_____. “O Fim das Ilusões”. *Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC*. Porto Alegre, 2004, *CD-ROM*.

SOUZA, Randolph Aparecido de. *A estética do mashup*. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. PUC/SP. São Paulo, 2009.

STAROBINAS, Lilian. *Capitu, uma aproximação enviesada*.
<http://discursocitado.blogspot.com/2008/12/capitu-e-o-remix-cultural-na-internet.html>

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TAVARES, Malu. *A favor de “Sin city”*.
<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2623,1.shl>

TEIXEIRA, Carina. *A cultura do remix*. <http://www.djseiki.com/Seikimix.htm>

TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Narrativa e Fronteira Cultural” *In Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.2, n.2, abr.-jun. de 2005.
<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Felipe%20Charbel%20Teixeira.pdf>

TEIXEIRA, Ivan. “New Historicism” *.Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, Lemos Editorial, n. 17, dez. 1998.

Tom Zé. *Com Defeito de Fabricação - Luaka Bop/WEA*, 1998, encarte do CD.

TREVISAN, João Silvério. Entrevista a Taynée Mendes, *Jornal do Brasil* 18/09/2009.

TREVISAN, Michele Kapp. *A Era MTV: Análise da estética de videoclipe (1984-2009)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VEYNE, Paul. “Foucault revoluciona a história” In _____. *Como se escreve a história*. Brasília, UNB, 1998.

VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”. In *A literatura latino-americana do século XXI*. Organizado por Beatriz Resende. Rio de Janeiro, 2005, p. 167-179.

VIEIRA JUNIOR, Erly. *O jardim de hipertextos que se bifurcam (ou não)*. <http://www.overmundo.com.br/banco/o-jardim-de-hipertextos-que-se-bifurcam-ou-nao>

VOGT, Carlos. *Tecnologia e contemporaneidade*. <http://www.oei.es/divulgacioncientifica/spip.php?article148>

VOLPE, Miriam. *O papel mediador do intelectual latino-americano na formação de nossas nações, identidades e tradições culturais*. http://www.ceud.ufms.br/litcomp/forum/forumII_16.htm

WEINHARDT, Marilene. *Retornos de Capitu*. http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/wernhad.pdf

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2000.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. *Travessia do pós-moderno – nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1992.

ZIBORDI, Marcos. “Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu”. *Revista Letras*, Curitiba, n.61, especial, p.397-413, Editora UFPR.