

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS

CAROLINE DE ASSIS CAMPOS PINAGÉ

Leitura de poéticas em suportes alternativos: Mercado nas margens e manifestações literárias

Manaus, 2018

CAROLINE DE ASSIS CAMPOS PINAGÉ

Leitura de poéticas em suportes alternativos: Mercado nas margens e manifestações literárias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração:
Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos
de Albuquerque

Manaus

2018

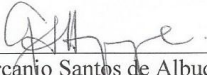
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

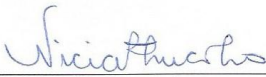
Caroline de Assis Campos Pinagé

**“LEITURA DE POÉTICAS EM SUPORTES ALTERNATIVOS: MERCADO NAS
MARGENS E MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS”**

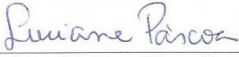
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque - **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profª. Dra. Nícia Petreceli Zucolo - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa - **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo - **Suplente**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profª. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

P645l Pinage, Caroline de Assis Campos
Leitura de poéticas em suportes alternativos : mercado nas
margens e manifestações literárias / Caroline de Assis Campos
Pinage. 2018
147 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Suportes literários. 2. Fanzines. 3. E-book. 4. Literatura
brasileira. 5. Teoria da literatura. I. Albuquerque, Gabriel Arcanjo
Santos de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

DEDICATÓRIA

Dedico a todas as mulheres de minha vida: Sítia, Hortência (s), Cristine, Glaucia, Cynara, Patrícia, Amanda, Rosa, Gisele, Gabriela, Alice e Suri. A todas que me antecederam e às que ainda estão por vir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, à Mãe Natureza, aos Orixás...

À minha família.

Ao meu orientador, incentivador e amigo, Gabriel Arcanjo.

Às queridas professoras Nícia Zucolo, Rita Barbosa e Luciane Páscoa.

Aos meus amigos, em especial Carol Abreu, Rila e Marcondes, que em muito me auxiliaram na escrita deste trabalho.

Aos artistas e sua arte, em especial aqueles que inspiraram este trabalho: Adriano Furtado e Priscila Lira.

EPÍGRAFE

*Eu tô te explicando
Pra te confundir
Eu tô te confundindo
Pra te esclarecer
Tô iluminado
Pra poder cegar
Tô ficando cego
Pra poder guiar.*

(Tom Zé)

RESUMO

PINAGÉ, Caroline de Assis Campos. *Leitura de poéticas em suportes alternativos: mercado nas margens e manifestações literárias*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

Esta dissertação analisou dois suportes alternativos, o fanzine e o *e-book*, e as criações poéticas que esses materializaram. Considerou-se que tais suportes se apresentaram como novos meios de escoar manifestações literárias enquanto resultado de processos contemporâneos estabelecidos a partir da relação entre Arte e Novas Tecnologias. Por isso, entende-se que o termo “suporte” tenha sido atualizado com a configuração de novas práticas, o que alterou significativamente a maneira de interação entre os elementos que compõem a comunicação literária, ressignificando seus valores, métodos de leitura e suas teorias sobre o texto literário. Depois de identificar que o fanzine e o *e-book* se afastaram de certos padrões do sistema literário estabelecido por Antonio Candido (2013), verificou-se como ambos configuraram dinâmicas próprias em mercados nas margens do comércio livreiro convencional. Para compreender como esses mercados se constituíram na modernidade, tornou-se necessário estudar as relações entre diferentes culturas existentes no cenário brasileiro. Para isso, foram referências importantes os estudos de Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* (1992), de Nestor García Canclini, com a compreensão de *Culturas Híbridas* (2014), assim como de Homi Bhabha, com *O lugar da cultura* (2013). Após a reflexão a respeito das condições de produção desses novos suportes, realizou-se a leitura das manifestações literárias que estão dispostas neles. A metodologia aplicada durante essa fase buscou respeitar as peculiaridades de cada um, reconhecendo que cada criação poética exigia um método próprio de leitura. A interpretação dos poemas revelou mais uma ruptura com os padrões da análise literária hegemônica, tendo sido adaptadas teorias sobre a prosa para a lírica, tais como *Uma teoria da paródia* (1989), de Linda Hutcheon, e a teoria do dialogismo, extraída da obra *Problemas na poética de Dostoiévski* (2010), do linguista russo Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Suportes literários; Fanzines; *E-book*; Literatura Brasileira; Teoria da Literatura.

ABSTRACT

PINAGÉ, C. A. C. *Reading of poetics in alternative media: market in the margins and literary demonstrations*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

The present study sought to analyze two supports and the literary poetics that these materialized, being these the fanzine and the e-book. It is understood that one of the characteristics of the contemporary context lies in the established relation between Art and New Technologies. In this sense, it is understood that the term support has been updated with the configuration of new formats, which has altered the interaction between the elements that make up the literary communication, re-signifying values, methods of reading and theories about literary compositions. After identifying that both objects deviated from the standards proposed by Antonio Candido (2013), it was verified that these supports configured their own dynamics and markets in the margins of the conventional book trade. To understand how these markets were constituted in modernity, it became necessary to study the relations between different cultures existing in the Brazilian scenario. Important references were the studies on Alfredo Bosi's *Dialectic of Colonization* (1992), the understanding of *Hybrid Cultures* (2014) by Nestor García Canclini, and Homi Bhabha's *The Place of Culture* (2015). For the reading of literary texts, the methodology applied sought to respect the peculiarities of each material, recognizing that each poetic required a method of reading itself. For the analysis of poetics in fanzine the dialogism theory was used, extracted from *Dostoevsky's Problems in Poetics* (2010) by the Russian linguist Mikhail Bakhtin, and this was adapted to the lyric. The reading of poetics in the e-book was based on Linda Hutcheon's *Theory of Parody* (1989), as well as the seer poet's theory developed by Frenchman Arthur Rimbaud and Theodor Adorno's *Humanity with Lyric and Society* (1983).

Keywords: Literary supports; Fanzines; E-book; Brazilian Literature; Theory of literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	52
Figura 2:	55
Figura 3: Capa do <i>e-book</i> que tem como título de apresentação o termo “manual”	59
Figura 4: Primeiro poema-lição no <i>e-book</i> de Priscila Lira	61
Figura 5: Quinto poema-lição sobre o emprego da palavra hidromúrias	72
Figura 6: Décimo quinto poema-lição do manual	75
Figura 7: Capa do fanzine <i>Filho da mãe</i> , de Adriano Furtado.....	79
Figura 8: Última página do fanzine <i>Filho da mãe</i> , de Adriano Furtado.	86
Figura 9: Conto em HQ “O almoço”, de Adriano Furtado.	93
Figura 10: Continuação do conto em HQ “O almoço”, de Adriano Furtado	94

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - DA TRADIÇÃO REVISITADA AOS MERCADOS NAS MARGENS	18
1.1 SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E TRADIÇÃO LITERÁRIA	18
1.2 FORMAÇÃO DO LEITOR E OS SUPORTES PÚBLICOS	20
1.3 A ILUSÃO DE AUTONOMIA: UM CONJUNTO DE PRODUTORES DEPENDENTES .	24
1.4 LINGUAGEM E CIRCULAÇÃO LITERÁRIA: A IDEIA HEGEMÔNICA E HOMOGENEIZANTE	29
1.5 CULTURAS BRASILEIRAS	34
1.6 PROCESSOS CULTURAIS HÍBRIDOS	37
1.7 OS MERCADOS NAS MARGENS	41
1.8 A CRÍTICA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE	44
CAPÍTULO 2 - O MERCADO VIRTUAL E SUA POÉTICA	48
2.1 O SUPORTE DIGITAL.....	48
2.1.1 O caso do <i>e-book Manual de Feitiçaria</i>	51
2.2 O MERCADO VIRTUAL	53
2.2.1 A escritora.....	57
2.3 LIRA E SUA LÍRICA: DO GÊNERO POESIA À PARÓDIA	57
2.3.1 O duplo sentido da palavra	64
CAPÍTULO 3 - UM MERCADO CULTURAL NAS MARGENS: <i>FANZINE</i> E SUA POÉTICA	77
3.1 UM SUPORTE HÍBRIDO: O FANZINE	77
3.2 O MERCADO FANZINESCO	81
3.2.1 Um produtor de fanzines.....	86
3.3 DIÁLOGOS POÉTICOS: A POÉTICA EXISTENCIALISTA DE FURTADO.....	87
3.3.1 Uma metáfora da consciência	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXO I – <i>E-BOOK MANUAL DE FEITIÇARIA</i>	115
ANEXO II – FANZINES ANALISADOS DE AUTORIA DE ADRIANO FURTADO.....	142

APRESENTAÇÃO

O *Manual de feitiçaria* é o livro digital de Priscila Lira, escritora amazonense. Este *e-book* é um dos suportes analisados neste trabalho e reúne textos literários mesclando gêneros como a poesia e o conto. Priscila Lira é mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciada em Letras – Língua Portuguesa – pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Priscila se reconhece como contista e escolheu os suportes digitais como meios mais utilizados para a publicação de seus textos.

O segundo suporte é o *fanzine*¹, revista produzida a partir de processos híbridos e que materializa textos também literários, no caso deste estudo, sendo os de autoria de Adriano Furtado. O escritor é natural de Mooca, interior de São Paulo, mas viveu e produziu a maior parte de sua obra em Manaus. Filósofo formado pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), atualmente é professor na rede estadual de educação (SEDUC-AM). Iniciou sua carreira artística como quadrinheiro, tendo sido integrante do Clube dos Quadrinheiros de Manaus (CQM). Em seguida, Adriano começou a compor textos literários diversos, tais como crônicas, poemas e contos, além de ensaios filosóficos.

O estranhamento diante destes novos suportes de circulação do texto literário motivou a realização desta pesquisa. Por ter associado o texto literário naturalmente ao formato tradicional, o livro, observar a linguagem literária sendo realizada de modo autoral nas ruas da cidade de Manaus em *fanzines* e suportes digitais no ciberespaço despertou o interesse em conhecer mais a respeito dessas práticas contemporâneas.

Tais práticas culturais revelaram que certas características atribuídas à comunicação literária sofreram significativas mudanças e, com isso, o conceito dos elementos que a compõem também foi atualizado, pois se passou a levar em consideração novas formas de leitura, bem como novos suportes utilizados para materializar o texto literário.

Por esse motivo, este trabalho teve como objetivo principal proceder a *uma* leitura das criações poéticas dispostas em suportes digital e *fanzinesco*. A proposição foi a de que as

¹ Termo originário da abreviação de duas palavras da língua inglesa: *Fan*, a partir de *Fanatic*, que significa “fanático” ou “fã”, e *Zine*, redução de *Magazine*, que quer dizer “revista”. A tradução é “revista de um fã”.

manifestações materializadas nesses suportes apresentariam um potencial literário tanto quanto as obras publicadas em livros, além de levar em conta que o cenário literário manauara também é composto por estas produções.

Inicialmente, havia ainda a intenção de incluir os muros da cidade de Manaus que manifestassem poéticas urbanas como um terceiro suporte para objeto de estudo. No entanto, este objeto foi descartado devido à delimitação que se precisou fazer em vista de atender aos prazos estipulados pelo programa de pós-graduação.

Assim, o suporte digital e o fanzine foram mantidos na pesquisa. No entanto, torná-los objeto de análise no âmbito dos estudos literários não foi tarefa simples. Depois de algumas pesquisas, ainda durante a graduação no curso de Letras, foi possível verificar que estudos com novas abordagens sobre a literatura, tais como a literatura marginal e os suportes digitais na área da Literatura, estavam sendo realizados em outras universidades brasileiras. Essas pesquisas foram coletadas, organizadas e discutidas em projetos como o Fio de Linho da Palavra, do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP- UFAM, e no Grupo de Estudos Literários – GELIT –, organizado por discentes do curso de letras.

Deu-se continuidade nesta trajetória com a realização do projeto intitulado *Fanzines em Manaus – criação coletiva e produção literária*, na Iniciação Científica (IC), entre os anos de 2013 e 2014, permitindo aprofundar o conhecimento sobre o suporte fanzine e conhecer seu contexto no cenário cultural manauara. Pode-se destacar ainda a participação em eventos literários nacionais, a vivência com outros acadêmicos e o intercâmbio em outras universidades como experiências que possibilitaram o conhecimento de novas abordagens para os objetos em estudo.

Vale registrar ainda uma pesquisa prévia², realizada nos anos de trabalho e estudo na área do Jornalismo. O estudo analisou uma produção *cibercultural* produzida em Manaus, tendo sido objeto de estudo um *weblog* que tematizava o cenário musical na capital amazonense. Com isso, pode-se dizer que esta dissertação realizou um diálogo entre as duas áreas de estudo da pesquisadora: a Literatura e o Jornalismo.

² Um estudo sobre a produção cibercultural do blog da Intera a partir dos programas da cibercultura propostos por Pierre Lévy (2011). Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/UM_ESTUDO SOBRE A PRODU%C3%87%C3%83O_CIBERCULTURAL_DO_BLOG_DA_INTERA_.pdf>.

Tratando-se de suportes que ainda não foram contemplados plenamente pela tradição literária na contemporaneidade, tornou-se necessário conhecer como esta tradição se constituiu, a fim de ser possível estudar as práticas que lhe margeiam. Estudos sobre a produção *literária* em fanzines publicados em Manaus, por exemplo, são desconhecidos. Já acerca da criação poética no espaço virtual, os estudos são mais recentes e estão ganhando força principalmente no Sul e Sudeste do país, onde há uma produção maior deste suporte.

Assim, o primeiro capítulo foi desenvolvido a partir da proposta de revisitar esta tradição, conhecendo primeiramente como se deu a sistematização literária no Brasil, com base na teoria da formação de Antonio Candido. O estudo desta teoria foi imprescindível para que fosse possível entender a função histórica e social que os suportes públicos tiveram na consolidação da Literatura. Resgatar o papel destes meios populares auxiliou na compreensão da circulação literária, verificando como esta não se articulou apenas por meio do suporte consagrado que é o livro impresso.

A compreensão sobre como se configurou o sistema literário brasileiro contribuiu significativamente para que fosse possível pensar os objetos desta pesquisa, sendo um suporte considerado a princípio artesanal, o fanzine, e outro configurado no espaço virtual, o *e-book*. Pode-se considerar que ambos os suportes apresentaram condições de produção distantes do que a tradição tem consagrado. Por isso a importância em conhecer os fundamentos da instituição literária.

Este contexto de formação literária foi analisado a partir de uma perspectiva crítica sobre as Instituições (Coroa, Igreja e posteriormente elite burguesa) que utilizaram da cultura letrada como meio de estabelecer certa hegemonia no campo cultural do Brasil. Para desenvolver tal reflexão, buscou-se desvelar os procedimentos de imposição das práticas civilizatórias europeias diante das civilizações americanas aqui presentes.

Este ideal de cultura hegemônica foi relacionado com a tentativa de constituição do projeto de identidade nacional, ideal visto como homogeneizante. Para embasar esta perspectiva, o estudo das temporalidades em conflito e do entre-lugar desenvolvido por Homi Bhabha (2013), em a obra *O lugar da cultura*, foi fundamental. Além de outras referências como Nestor García Canclini (2015), com *Culturas híbridas*, e Stuart Hall (2014), com *A identidade cultural na pós-modernidade*.

As novas configurações no campo cultural na modernidade também foram analisadas com discussões pertinentes, como a questão da *autonomia* com Pierre Bourdieu (1996), no contexto da França, e Renato Ortiz (1989), para pensar o cenário brasileiro.

Alfredo Bosi (1992) contribuiu com a distinção de novas faixas culturais em entrecruzamento, trazendo para este trabalho a perspectiva de pluralidade de culturas brasileiras, a partir da qual se verificou uma atualização no espaço da cultura hegemônica.

Diante de um contexto tecnológico e cultural disperso como o configurado na sociedade brasileira, a leitura seguiu para a compreensão de processos híbridos, em que se passou a observar como algumas práticas culturais não apresentaram mais uma filiação categórica bem definida, assim também sendo com o surgimento de narrativas que romperam com certos valores da tradição literária. Esta dispersão e relativa independência que certos artistas conquistaram com suas produções, a partir do auxílio das Novas Tecnologias, configurou o que se denominou por “mercados nas margens”, sendo um deles o mercado da produção independente no espaço virtual e outro, o mercado informal da circulação literária em fanzines.

O segundo capítulo caminhou para o conhecimento da textualidade no suporte digital e do mercado que ela configurou. Pode-se dizer que este suporte, como é o caso do *e-book Manual de feitiçaria*, seria uma das práticas realizadas na *Cibercultura*, termo desenvolvido a partir da teoria de Pierre Lévy (1999) para exemplificar o que seria a cultura digital. Nesta, novas formas de socialização e comunicação, inclusive a literária, estariam agora situadas no ciberespaço e promoveriam transformações significativas também na comunicação inter-humana, a Literatura.

A teoria da paródia de Linda Hutcheon (1989) foi adaptada para a análise de poesia no *e-book*. Com o gênero textual tendo sido usado como uma materialidade mista, a paródia foi lida neste trabalho como parte deste processo híbrido realizado no *entre-lugar* contemporâneo, atualizando desde o gênero até o suporte.

Na leitura de poesia, o misticismo e a individualidade empregados nos poemas do *Manual de feitiçaria* foram interpretados como outro recurso irônico da produção contemporânea. Esses elementos ainda exigiram que fossem relacionadas teorias como a do poeta vidente de Artur Rimbaud com a da voz da humanidade em Theodor Adorno (1983). Naquela, a transcendência alcançada por meio do fazer literário é compreendida como uma

visão privilegiada dos poetas sobre o desconhecido, o que permitiria a esses artistas transcender o senso comum. Essa transcendência antes entendida como o resultado de uma individualidade única do poeta acaba sendo superada pela compreensão de voz da humanidade, a qual é encontrada na voz lírica, de acordo com Adorno.

O terceiro capítulo deu continuidade à leitura de poesia com a análise de textos literários dispostos no segundo objeto da pesquisa, o fanzine. Fez-se necessário inicialmente conhecer as ressignificações que acompanharam o percurso histórico desse meio de comunicação, bem como ressaltar os diferentes termos que dialogam com este tipo de produção. Para isso, partiu-se de definições mais fechadas sobre o termo, como as dos críticos Edgar Guimarães (2000) e Henrique Magalhães (2003). Em seguida, a análise empírica do contexto cultural manauara, realizada desde o projeto de IC, e a entrevista realizada para este trabalho permitiram que fosse desenvolvida uma compreensão mais abrangente sobre o uso das revistas de fãs chamadas fanzines, termo que foi ressignificado pelos artistas em Manaus.

Verificou-se como a apropriação de distintas práticas culturais feita pelos fanzineiros formou um tipo de mercado nas margens, um processo bem menos definido como o do mercado virtual, já que o hibridismo cultural predominou nesta dinâmica.

Assim como no caso da poética no *e-book*, a seleção da teoria utilizada na interpretação dos poemas também considerou a atitude lírica apresentada nos textos. Desta forma, pode-se dizer que o primeiro poema analisado no suporte fanzine conduziu ao uso da teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2010), quando se observou um diálogo entre o eu lírico e as vozes de outros escritores. O segundo poema interpretado neste suporte exigiu a compreensão de conceitos filosóficos, como o do tempo, para entender o procedimento desenvolvido na tentativa de definir a alma, reflexão sobre esta entidade metafísica que nutriu a caminhada deste eu lírico.

Com isso, esta pesquisa buscou respeitar as características de cada manifestação cultural analisada, desde as condições de produção até a leitura de poesia, a fim de que fosse possível realizar uma interpretação coerente sobre *outra* parte do cenário cultural contemporâneo de Manaus, a qual ainda recebe pouca visibilidade, visto que se mantém nas margens da tradição literária e do mercado livreiro.

CAPÍTULO 1 - DA TRADIÇÃO REVISITADA AOS MERCADOS NAS MARGENS

1.1 SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E TRADIÇÃO LITERÁRIA

A teoria da formação de Antonio Candido (2013) sistematizou a interação entre três elementos basilares, a saber: o conjunto de produtores literários, um mecanismo transmissor (a linguagem literária) e um conjunto de receptores.

Candido (2013) enxergou no agrupamento destes produtores certa conscientização, necessária para proceder à formação sistematizada da comunicação literária no Brasil. Os escritores passaram a ser analisados a partir do aspecto de coletividade, formando um conjunto que imprimiu regularidade à circulação de obras.

Essas, por sua vez, também passaram a apresentar certa unidade de critérios adotados a partir do modelo europeu. Por essa razão, pode-se destacar que a relação dos três elementos autor-obra-leitor considerou a realização da comunicação literária a partir dos aspectos de **coletividade, regularidade e unidade**.

O aspecto de coletividade determinou o início da formação da literatura brasileira desde o agrupamento dos escritores árcades. A consolidação desse modelo foi estabelecida no período do Romantismo, no século XVIII, quando outro conjunto de escritores, os românticos, deu continuidade à produção iniciada pelos árcades, ora negando seus valores, ora mantendo-os.

Desta forma, a tradição passou a ser entendida como o processo de integrar a atividade coletiva de escritores em uma rede sistemática, imprimindo uma continuidade, ou a “transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento (...). Sem essa tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 2013, p. 26).

As obras integradas nesta tradição também foram organizadas na intenção de constituir um conjunto unitário, a partir da seleção de critérios de valor, os quais determinaram a legitimação desta unidade para as obras. O valor ou o juízo de valor é um termo transitivo, e dentro de cada sistema literário há valores que se sobrepõem sobre outros.

Assim, entendeu-se que a literatura, como uma das práticas da civilização europeia, buscou transmitir certos valores dominantes ao pensamento e ao comportamento dos indivíduos de determinada sociedade. Isso ajudou a compreender como a cultura de cada sociedade foi moldada com base em padrões **construídos**, sendo estes apresentados como os modelos mais adequados a serem seguidos.

O sociólogo francês Antoine Compagnon (2010) trabalhou com o termo “tradição” associado à palavra “clássico”. Em uma significação primeira para Compagnon, “clássico” seria considerado o sadio, a referência que deve ser usada para a saúde cultural de um povo, a herança mais importante deixada a uma sociedade. Citando Sainte-Beuve, Compagnon entendeu que o texto clássico “inclui, entre o número de características, amar a pátria, o seu tempo, não ver nada mais desejável nem mais belo” (SAINTE-BEUVE apud COMPAGNON, 2010, p. 236).

Pode-se observar, partindo do trecho de Sainte-Beuve citado por Compagnon (2010) acerca do “clássico”, como as características presentes no sistema literário francês, uma das maiores referências no campo cultural, são semelhantes a alguns critérios de valor adotados pelo sistema literário brasileiro.

Vale ressaltar que até o próprio sistema literário português teve como referência outros sistemas para a sua constituição, buscando adaptar valores de outras sociedades na sua instituição literária.

Neste trabalho, considerou-se que a imposição de certas práticas automeadas como a cultura de valor foi um aspecto problemático, exatamente por ter configurado um contexto histórico de hegemonia cultural, como o que predominou no Brasil.

A partir da dinâmica dos três elementos, o crítico estabeleceu ainda uma diferença importante para este trabalho, na qual distinguiu o que seriam os textos consagrados pela Literatura e o que será chamado por ele como “manifestação”. Esta ficou entendida como toda produção que se realizou de forma isolada, excluindo até mesmo o trabalho dos escritores barrocos como parte de uma produção literária não sistematizada.

É interessante destacar esta consideração de Candido (2013) quando os objetos desta pesquisa ainda não tinham sido configurados a partir dos aspectos determinados pelo sistema literário para a formação da tradição. Isso se deu em razão das duas produções analisadas

serem criações poéticas contemporâneas que rompem com alguns dos padrões citados acima, tais como a periodicidade, a unidade de elementos de valor e a formação de coletivos por parte dos produtores. A principal ruptura identificada seria o fato de os dois escritores estarem afastados do eixo de enunciação do cânone literário contemporâneo.

Apesar desta inadequação aos padrões do sistema, considera-se que os objetos do presente estudo são obras de valor que devem ter suas poéticas lidas na contemporaneidade. Ao longo deste trabalho, serão apresentados argumentos que irão trazer à luz tal proposição, corroborando-a.

1.2 FORMAÇÃO DO LEITOR E OS SUPORTES PÚBLICOS

As obras produzidas no período colonial mantinham uma circulação restrita apenas aos próprios escritores letrados. No Brasil Colônia, menos de 2% da população que aqui habitava era alfabetizada³, o que tornava o acesso à cultura letrada limitada aos homens cultos. Por isso, as práticas desta cultura começaram a ser impostas como um novo hábito que deveria ser seguido, iniciando-se, então, a formação de um público leitor.

Na leitura que se faz do sistema literário brasileiro, a intencionalidade que sobreveio a formação do elemento leitor é de que esta não se realizou com o intuito da simples difusão do saber ou do cultivo do prazer das Belas Artes na população. Considera-se que esta formação esteve permeada pela intenção de massificar os valores dominantes, de forma a atingir um número significativo de pessoas para que elas incorporassem às suas práticas estes valores.

A Literatura também assumiu este projeto e teve participação expressiva no tratamento contraditório dado aos habitantes da colônia por meio da difusão da cultura erudita.

Candido (2013), no entanto, reconheceu o elemento leitor muito mais como um agente ativo na dinâmica do sistema literário, pois determinou algumas vezes novas configurações nesse sistema, tais como o formato da obra e os suportes que lhe permitiriam o acesso. Isso quer dizer que devido à dificuldade da população em se adaptar às práticas da

³ Dado divulgado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP) e pelo Ministério da Educação (MEC), no *Mapa de Analfabetismo no Brasil*.

escrita e da leitura durante a introdução destas, a linguagem verbal precisou acompanhar o nível de conhecimento dos iniciantes na colônia.

Com a vinda da Corte Real para o Brasil, os suportes mais populares ganharam força com a Imprensa Régia. Até a circulação de produções literárias se realizou inicialmente por meio desses meios de comunicação mais populares, tais como jornais, revistas e cartas.

Os suportes públicos marcaram o início da periodicidade nas publicações escritas, o que acabou estimulando o hábito da leitura, ainda que de forma mediana.

Segundo Candido (2013), os gêneros populares eram publicações periódicas como as revistas culturais e os jornais. O jornalismo instalou-se com maior frequência e estava dividido em jornalismo de ensaio, de artigo e o panfletário. Todos esses tentavam trazer análises sobre a situação na colônia, esclarecimentos ao leitor e orientações sobre a atividade do homem público (CANDIDO, 2013, p. 256).

O jornal *Correio Braziliense*, primeiro periódico brasileiro produzido na Inglaterra, buscou apresentar uma linha editorial mais voltada aos ensaios sobre os ideais ilustrados, tendo como responsáveis intelectuais pessoas como Hipólito da Costa. No entanto, a formação de uma consciência mais crítica para o leitor não conseguia ser disseminada com facilidade.

A aventura editorial brasileira inicia fora da lei, e termina por ser extinta pelo controle e censura da elite colonial. [...]. O primeiro jornal brasileiro foi o *Correio Braziliense*, produzido na Inglaterra pelo jornalista brasileiro Hipólito José da Costa no mesmo ano da chegada da corte portuguesa, era distribuído clandestinamente no Brasil, pois criticava a coroa portuguesa (NASCIMENTO, 2013, p. 53).

Como o suporte livro era, no período de D. João VI, objeto escasso e de preço elevado, a força dos meios populares na rotina da colônia foi mais eficiente para o processo de formação do elemento leitor. Devido ao ínfimo mercado livreiro no Brasil desde o período colonial, o contato com o suporte livro era limitado e acontecia em raros espaços como bibliotecas particulares pertencentes aos letrados, nas agremiações e nos salões das conferências.

Apesar de o suporte livro sempre ter caminhado ao lado da Literatura, principalmente quando se refere ao estudo da tradição, pode-se considerar que foi o suporte popular o objeto material que fez com que a Literatura se consolidasse no Brasil Colônia.

No entanto, nota-se uma maior valorização nos estudos literários, como critério de legitimação, quando as obras são impressas, no formato livro. Este critério interessa, visto que nesta pesquisa os suportes que materializam os textos literários se afastam deste padrão, tornando importante resgatar a memória sobre os suportes que consolidaram a literatura no Brasil.

Livro e literatura constituem, por força da índole da escrita e da materialidade do papel, as duas faces de uma única moeda. A expansão do primeiro garantiu a ascensão da segunda, que, até a invenção da imprensa, circulava entre grupos seletos e aristocráticos; ou então se sustentava graças à circulação oral, efêmera por natureza (ZILBERMAN, 2001, p. 119).

Esta circulação mais restrita do livro relaciona-se também ao seu processo de produção que, historicamente, manteve um tratamento mais artesanal e artístico, com letras e imagens sendo desenhadas com delicadeza e detalhes. Zilberman (2001) atribuiu a limitada circulação do suporte livro ainda ao receio das classes dominantes do acesso à leitura para o povo, na hipótese de que isso afetaria significativamente o modo de pensar dos indivíduos. Encontrando um meio de manter uma formação mediana, pode-se dizer que as classes dominantes reforçaram a circulação dos suportes populares, já que estes podiam ser controlados pela Coroa.

Como a imprensa chegou ao Brasil de forma tímida e limitada, a circulação da linguagem escrita esteve marcada, desde o início, pela fiscalização da Coroa, restringindo o conteúdo das publicações na maioria dos casos.

Malgrado o peso que continua a exercer através da fiscalização das publicações e da Intendência de Polícia, recém-criada: em 1813, Silvestre Pinheiro Ferreira foi obrigado, quando publicou Preleções filosóficas, a cortá-las e acomodá-las às exigências do Governo, e Hipólito não cansa, no Correio Brasiliense, de atacar a compressão do pensamento (CANDIDO, 2013, p. 242).

O leitor comum tinha que conviver com restrições devido à censura, pois a Coroa sempre buscou controlar o pensamento social a partir do senso comum, velando críticas aos desmandos dos administradores da colônia e autorizando em maior número a publicação de uma produção literária de apoio às realizações oficiais.

Rômulo Nascimento, que desenvolveu uma pesquisa⁴ histórica acerca do objeto livro, destacou como a produção do primeiro empreendimento tipográfico, a Imprensa Régia, manteve uma publicação prioritariamente destinada aos interesses da administração da Corte.

[...] A Imprensa Régia produziu diversos impressos necessários ao funcionamento administrativo do governo então estabelecido. Foram leis, decretos, alvarás e cartas régias, e, em menor número, jornais, trabalhos de divulgação científica e literatura. Durante seu funcionamento, de 1808 a 1822, a Imprensa Régia produziu mais de mil itens. Em sua maioria impressos de poucas páginas, mas também algumas edições de maior fôlego, inclusive romances. Vale lembrar que alguns trabalhos eram feitos por encomenda de particulares (NASCIMENTO, 2013, p. 54).

A censura pode ser considerada até os dias atuais como uma forma de controle sob o pensamento social de acordo com a dissimulação criada pelas classes dominantes. Uma das escritoras que teve sua criação poética analisada neste trabalho, Priscila Lira, comentou como a censura prejudicou e prejudica a produção artística até hoje, restringindo a circulação de um pensamento mais crítico e debates mais sólidos.

[...] no tempo do PT era melhor. Hoje em dia eu tenho medo de expor muita coisa que escrevo e sofrer represália de gente muito mais poderosa porque é óbvio que a censura está agindo hoje no Brasil e de uma forma pouco discreta até (LIRA).

O medo da repressão afeta a produção de muitos artistas que se sentem impedidos de expressar seus pensamentos, levando-os a uma autocensura do próprio trabalho artístico, que chega, em determinados casos, a evitar até mesmo as publicações. Em outros casos, o trabalho mais denso com a linguagem artística é a forma que estes artistas encontram de burlar as imposições do pensamento conservador, mas que, no entanto, não consegue alcançar o leitor comum.

Apesar de muitos artistas buscarem, por meio de diferentes linguagens, expressar seus questionamentos ou mesmo refletir o mundo em que vivem, subvertendo padrões dominantes, pode-se perceber como o processo de restrição à Arte permeou o campo cultural. Essa censura afetou a Arte de tal maneira que o trabalho dos artistas se manteve subordinado a outras forças dominantes, conforme será possível observar a seguir.

⁴ Rômulo Nascimento, dissertação intitulada *Interrogando o livro*, desenvolvida pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), 2013.

1.3 A ILUSÃO DE AUTONOMIA: UM CONJUNTO DE PRODUTORES DEPENDENTES

Pode-se dizer que as limitações impostas pelo controle sobre as publicações tenham intensificado a separação entre o intelectual das letras e o homem comum, que não dominava com destreza a linguagem escrita.

Vale ressaltar que os próprios letrados se alimentaram dessa aura de superioridade diante do homem comum, que desconhecia a dinâmica da cultura letrada. Estes intelectuais supervalorizavam seu conhecimento das letras e acreditavam possuir um dom, desconhecendo as próprias limitações pela falta de concorrência literária e científica. Essa postura do intelectual o levou a conseguir certo prestígio no espaço público.

Para o povo, o talento aparece principalmente sob a forma do dom das línguas, que exprime de modo concreto o domínio sobre algo da civilização misteriosa da Europa, compensando o sentimento de inferioridade” (CANDIDO, 2013, p. 247).

Certos privilégios como o conhecimento mínimo da linguagem escrita e dos valores dominantes oportunizaram a um pequeno círculo de intelectuais se tornar o responsável por exprimir a mentalidade de uma parcela social para o povo, como porta-vozes ideológicos.

Quando Candido (2013) caracterizou os intelectuais como porta-vozes “ideológicos”, no papel de representantes da sociedade em amadurecimento intelectual, considera-se que eles representavam de modo convencional os valores dominantes. Os escritores acabavam reproduzindo o discurso da elite a fim de oportunizarem cargos de reconhecimento social.

Desde o início do processo de colonização no Brasil, configurou-se uma teia de favores e apoios entre os poderosos e as pessoas em processo de ascensão social, a burguesia em formação. “Eram considerados comerciantes enriquecidos (que acabavam aceitos) e, naturalmente, os senhores de engenho e demais proprietários de terra, além de **letrados** e universitários” (MESGRAVIS, 2015, p. 115).

A construção de valores patrióticos inspirou a nova elite brasileira a instituir uma identidade nacional para o povo brasileiro, com vistas a movimentá-lo em busca da independência diante da pátria portuguesa. Na literatura, este movimento também se fez presente por meio do grupo de escritores românticos da Revista *Niterói*, que assumiram o projeto nacional enquanto afirmação também de uma autonomia literária.

Após o “agrupamento intelectual”, no período colonial, iniciou-se o polimento do patriota, figura que serviu de público às produções intelectuais em momento inicial e buscou laicizar o espírito com base nas referências teóricas da Ilustração. Mesmo com a tentativa de independência no pensamento dos valores religiosos e morais, o que levou o escritor a se desvincular da Igreja, estabeleceu-se uma nova forma de dependência. Esta relação deu-se entre a figura do intelectual e a Corte, e marcou a diferenciação dos papéis na sociedade a partir do prestígio que este intelectual ocupou no espaço social.

Enquanto o campo cultural na Europa buscou a independência literária diante das esferas política e econômica internamente, a tentativa contraditória de autonomia brasileira foi a de desvincular-se dos referenciais portugueses, por meio da exploração da temática local, tais como o indianismo e o nacionalismo. O emprego dessa temática se deu nas Artes de modo geral, desde a pintura até a música clássica.

Na Europa, as condições de produção literária buscaram reivindicar uma autonomia no campo cultural, distanciando os artistas da relação de subordinação com as instituições política e econômica dominantes. Esse movimento aconteceu inicialmente na França no século XIX, quando se orientou que a atividade artística se desenvolveria de forma mais autônoma. Com isso, a relação de subordinação do artista diante de agentes de dominação como a Corte e o mercado editorial começou a ser questionada.

O sociólogo Pierre Bourdieu analisou, em sua obra *As regras da arte* (1996), como se organizava a dinâmica dos agentes envolvidos no espaço social a partir da obra de dois escritores que inauguraram a modernidade na França, sendo eles Charles Baudelaire e Gustave Flaubert.

Foi Bourdieu (1996) quem inventou o termo “campo” na área das Ciências Sociais para designar a relação de autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna. Cada espaço correspondia a um campo específico – cultural, econômico, político, jornalístico - no qual os agentes se movimentavam e ocupavam posições. Estas poderiam revelar o destaque ou não que determinado escritor detinha no cenário social.

No caso da literatura, o acúmulo do capital simbólico era analisado a partir do poder que se exercia e do lugar de prestígio social que os agentes ocupavam (SOCHA, 2008, p. 46). No cenário moderno europeu, vê-se que a busca pela autonomia para constituir o campo

cultural literário esteve associada à consciência de insubmissão por parte de escritores e artistas diante da dominação da emergente burguesia. Esses buscaram romper com

Formas suaves de domínio que impedem ou desencorajam a secessão completa dos detentores do poder cultural e que enviscam em relações confusas, baseadas na gratidão e na culpabilidade do compromisso e do comprometimento (BOURDIEU, 1996, p. 67).

O sociólogo observou que, a partir da postura assumida pelo escritor Baudelaire e de como este se movimentou no campo cultural, houve início ao rompimento da relação entre o intelectual francês e as forças externas ao campo cultural. Estabeleceu-se por meio desta prática o novo princípio do campo cultural literário.

Baudelaire buscou na parceria com editoras menores evitar entregar o controle econômico da sua produção intelectual aos donos de empresas editoriais, entendendo que deveria haver uma independência entre valor cultural e valor mercantil, o que levou o escritor a afirmar a irredutibilidade da obra de arte ao estado de simples mercadoria. Com o escritor assumindo uma participação mais autônoma no campo cultural, notou-se a configuração de uma nova dinâmica de mercado da obra de arte.

No entanto, a relação mercado e autor em Bourdieu (1996), que determinou o novo percurso em direção à autonomia do campo literário francês diante dos demais, manteve a concepção de prestígio social dos autores. A separação entre o intelectual e o povo também foi mantida, pois a produção dos bens culturais da Literatura continuou destinada a um público restrito aos próprios produtores.

A *autonomização* no campo cultural quer dizer que, no espaço cultural, diante dos campos político e econômico, novas demarcações internas foram sendo realizadas com a segmentação entre campo da produção erudita e campo da produção da indústria cultural.

O projeto de autonomia francês manteve a destinação dos bens culturais literários a públicos e espaços sociais bem demarcados, perpetuando, com isso, o distanciamento entre o público comum e o público de fruição da linguagem culta, fechando-a em si mesma. “O campo de produção erudita só se constitui com a ruptura com o público dos não-produtores” (BOURDIEU, 2009, p. 105).

O público de não produtores seria aquele dos leitores que desconheciam as regras internas ao campo da arte, suas técnicas e ritos. Já o mercado da produção erudita, destinado

ao círculo de produtores de bens simbólicos, não era regido pela concorrência nem pelo consumo do maior público, mas sim pelo reconhecimento de seus pares, distinguindo-se do mercado da indústria cultural, que estabelecia uma produção destinada a não produtores ou ao grande público.

Observou-se que o controle interno a partir da autonomização no campo cultural europeu manteve relações de limitação no acesso ao estabelecer espaços bem definidos para os agentes e seus públicos, ao mesmo tempo em que configurou uma estabilidade para as produções em seus mercados determinados.

No caso do mercado cultural **brasileiro**, verificou-se que, diferente do campo cultural instituído pelo sistema literário europeu, em que há uma distinção muito evidente das manifestações em seus espaços culturais, tal divisão não se estabeleceu completamente no Brasil, nem mesmo suas contradições foram reconhecidas de forma tão antagônica.

Pode-se dizer que a ideia de autonomia no campo cultural, diante dos campos econômico e político, não chegou a ser uma proposta assumida pelos escritores e artistas brasileiros. Em razão disso, os estreitos vínculos entre os diferentes campos continuaram gerando, até nos dias atuais, um efeito de embaralhamento entre as produções e seus públicos, o que contribuiu para dissimular as suas estruturas ambivalentes internas.

Pode-se perceber que, desde o início da formação intelectual no Brasil, o escritor foi reconhecido socialmente por desempenhar o trabalho intelectual por meio da linguagem. Após viver “quase confundido na criadagem dos mecenas” (p. 351), nas palavras de Candido, em período colonial, o escritor passou a estabelecer novas formas de dependência. Nesse caso, com o mercado profissional.

Como as atividades na área jornalística demandaram a contratação de profissionais versados no conhecimento das letras, muitos escritores tiveram que conciliar a escrita jornalística com a da literatura. Nesse cenário de industrialização, urbanização e proletarização, pode-se dizer que o escritor brasileiro continuou a manter relações de dependência, passando do mecenato ao profissionalismo.

E durante muitas décadas posteriores, os escritores não puderam viver de literatura, tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informação de massa (...) (CANCLINI. 2015, p. 68).

Nesse novo cenário, os escritores passaram a ter que arcar com os custos para a sua sobrevivência, momento em que adentra o mercado de trabalho em contexto moderno. Eles começam a ocupar cargos nos jornais, fazendo uso de uma linguagem coloquial para as massas, e ao mesmo tempo tentando manter seu lapidar das palavras com a literatura. A dependência se deu porque, para ocuparem cargos de prestígio como na administração pública ou nas empresas jornalísticas, os escritores precisavam estabelecer relações de troca e favores com os novos “patrões”.

Luís Augusto Fischer, em sua obra *Parnasianismo brasileiro* (2003), analisou como o processo de industrialização no Brasil culminou na subordinação da literatura aos planos ideológicos da ascendente burguesia brasileira, composta pelos novos empresários capitalistas, os donos dos bens de produção.

Isso significa dizer que o escritor/artista assumiu a vida de letrado como profissionalização, conseguindo uma liberdade parcial, já que a aliança da arte com os interesses do projeto aristocrático foi retribuída com a manutenção do status social desses escritores, ocupando o centro do mercado de trabalho para atividades intelectuais.

A dependência da Arte a outros campos foi mantida, configurando um cenário cultural disperso e confuso no Brasil, no qual as contradições conseguiram ser dissimuladas com maior facilidade. A instituição literária, por exemplo, consagrando o suporte livro como seu par, dificultou a identificação dos mecanismos de articulação, o que embaçou ainda mais a participação contraditória que tiveram os suportes populares.

O sociólogo brasileiro Renato Ortiz, em sua obra *A moderna tradição brasileira* (1989), confirmou a leitura feita por Candido (2013) de que, no Brasil, a literatura se fundou e se legitimou através dos suportes públicos, ou seja, da imprensa, pois este “órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária” (ORTIZ, 1989, p. 29).

Esta dispersão deveu-se ainda à realização de diferentes temporalidades acontecendo concomitantemente no cenário cultural brasileiro. O capitalismo, no caso do Brasil, foi um projeto de industrialização concebido antes de a ordem competitiva ter sido estabelecida, o que acarretou o desenvolvimento desequilibrado desses processos de industrialização.

Isso gerou, também, efeitos como a manutenção na desigualdade de acesso aos bens produzidos pela nova cultura, já que a modernização exigiu o conhecimento de novos códigos da linguagem tecnológica, bem como a massificação de formas de trabalho alienantes para a classe operária, estimulando o distanciamento entre os agentes e seus públicos.

Consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo. Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. (CANCLINI, 2015, p. 74).

O hiato entre intenção de modernismo e realização da modernização, bem como em razão das contradições entre cultura artística e cultura de mercado não terem se manifestado de forma antagônica, mas sim de modo híbrido, contribuiu para que a hierarquia de uma cultura diante de outras se mantivesse velada, de forma que se instituísse e disseminasse a ideia de homogeneidade cultural.

Ortiz (1989) chamou este projeto homogeneizante de “cultura ornamental”, tendo se sobreposto principalmente às práticas da cultura popular. Apesar de o tradicional e o antigo não terem sido substituídos, essas culturas foram muitas vezes usadas apenas como parte da cultura hegemônica, enquanto aspecto de uma memória construída de forma ofuscada pela intenção de homogeneidade sobre o povo brasileiro.

1.4 LINGUAGEM E CIRCULAÇÃO LITERÁRIA: A IDEIA HEGEMÔNICA E HOMOGENEIZANTE

É importante lembrar que a tradição literária foi construída com base no pensamento da classe dominante em meio a um processo de enfraquecimento da memória das demais culturas existentes no Brasil Colônia. Ou seja, a tradição foi construída sob o controle de instituições como a Corte e, posteriormente, assumida pela elite burguesa. Apesar de a instituição religiosa, por meio da Igreja, ter antecedido o processo de formação dessa tradição, na abordagem de Candido (2013), faz-se relevante entender o papel que essa instituição desempenhou na introdução das práticas da civilização europeia.

Dentre essas práticas, esteve a cultura letrada ou escrita, que foi imposta como dominante diante de uma população predominantemente ágrafa. A adoção da escrita como

elemento hegemônico não pode deixar de ser lida como um fator paradoxal que dissimulou diversas contradições.

Por mais de dois séculos, a Igreja esteve à frente como única instituição de ensino no Brasil Colônia, convertendo os indígenas aos valores europeus, como o catolicismo, e ainda os impedindo de manter seus hábitos e costumes.

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única **língua vernacular** como meio **dominante** em toda a nação, criou uma cultura homogênea, e manteve instituições culturais nacionais (HALL, 2014, p. 30).

Há relatos de como os jesuítas, para converter os indígenas, tiveram que aprender a língua tupi para que, posteriormente, associassem a ela elementos da língua europeia e tornassem a língua portuguesa hegemônica na colônia, por meio da oficialização desta. Conforme o trecho citado, a generalização da língua vernacular portuguesa na colônia foi imposta como a dominante, imprimindo a ela a ideia de valor e inferiorizando os elementos das demais culturas aqui existentes.

A resistência desses povos em servir as imposições portuguesas marcou o início de uso da força e o aprisionamento desses povos para serem usados como escravos. Observou-se como o índio não integrou o projeto de civilização europeu de forma pacífica, tendo sua cultura “fortemente sedimentada” na maior parte do processo colonial pelo Coroa portuguesa, que sempre deixou claro seu intento em ter o controle absoluto da colônia para explorar suas riquezas e destiná-las aos seus interesses.

Assim, a Igreja e a Coroa foram as instituições que introduziram a cultura letrada no Brasil, e para assumir o controle das demais populações dominadas, estas instituições tiveram que impor a cultura europeia como a cultura de valor.

A instituição escolar colaborou na massificação da língua europeia, transmitindo a ideia de origem sobre a história cultural brasileira a partir da invasão europeia.

A instituição literária, por meio das narrativas coloniais em período inicial, também privilegiou os valores da civilização europeia exatamente partindo da tradição literária. A adoção do nacionalismo como marca temática, a documentação dos feitos heroicos europeus por meio dos épicos, o belo no rigor da forma, foram alguns dos critérios adotados para a formação da tradição no período colonial.

Considerou-se que a tradição literária brasileira, como um dos efeitos da imposição de civilização europeia, também tenha se configurado a partir deste ideal hegemônico, carregado muito mais pelos interesses da classe dominante.

Quando se fala de hegemonia, faz-se referência a uma estrutura hierárquica, na qual se impõe o predomínio de determinados padrões em detrimento de outros. Apesar desse processo de dominação ter sido marcado pelo embate constante das populações indígenas e africanas, considera-se que estas forças de resistência tiveram sua perspectiva fortemente silenciada nas práticas escritas da história e da literatura.

O trabalho do crítico literário indiano Homi Bhabha (2013), em obra intitulada *O lugar da cultura*, ajudou a compreender melhor o que ele nomeou por discurso pedagógico, a temporalidade responsável pela dissimulação das contradições. Esse tempo pedagógico seria aquele que produz um historicismo sobre a nação, naturalizando ideias de origem para o povo.

O discurso desta temporalidade cumulativa buscou neutralizar as diferenças culturais a partir de uma marcação nacional, por meio da qual o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades tentaria ser preenchido por uma origem a priori, além disso, tentou desaparecer também com qualquer presença anterior a esta nação.

Segundo Bhabha (2013), o lugar seguro onde a tradição literária mantém as narrativas coloniais é transmitido por este tempo pedagógico. As narrativas representaram o povo como uma presença histórica a priori, ou seja, a partir da sucessão de momentos históricos que transmitiram a ideia de nação autogeradora. Esse historicismo cumulativo constituiu uma imagem de unidade interna que buscou dissimular suas ambivalências.

Devido a isso, a memória das civilizações indígena e africana em território brasileiro sofreu “forte apagamento”, principalmente em virtude de seus valores serem marcados pela oralidade como característica cultural.

O modelo europeu de civilização trouxe consigo também este espírito patriótico para a colônia, que acabou sendo assumido, posteriormente, pela nova elite aristocrática como um movimento que buscou a independência do Brasil. As pessoas que participaram desta nova elite eram os descendentes de portugueses e comerciantes em ascensão, que passaram a planejar ter mais controle e poder do que a Coroa.

Essa nova configuração da classe dominante iniciou um processo de construção de uma identidade nacional. Este ideal nacionalista de “povo-como-um” tentou apagar ainda mais as diferenças culturais. A cultura e a identidade nacionais são modelos que buscaram a homogeneização do povo.

A tentativa de implementar este modelo seria a mesma utilizada para criar uma comunidade imaginada e idealizada pelo esforço coordenado em unificar as diferenças a fim de determinar padrões linguísticos, de comportamento e de crenças.

O antropólogo argentino Nestor García Canclini (2015), tendo analisado as tensões interculturais existentes no contexto da América Latina, observou como o processo de imposição da civilidade europeia nos países latino-americanos acentuou a separação entre a elite e o povo. Por exemplo, a escolha da linguagem escrita e do suporte impresso como patrimônio cultural destinado à elite caracterizou uma restrição bem explícita à população analfabeta destes bens culturais.

O patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. Foram esses grupos - hegemônicos na América Latina desde as independências nacionais até os anos 30 deste século, donos “naturais” da terra e da força de trabalho de outras classes - os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico (CANCLINI, 2015, p.160).

Entende-se que Canclini (2015) usou a expressão “donos ‘naturais’”, com aspas, para indicar um sentido inverso, dizendo como a classe dominante construiu esta imagem de proprietários da terra brasileira, definindo seus bens simbólicos com alto valor. As estratégias de homogeneização ajudaram a dissimular muitas desigualdades para que esta classe dominante se mantivesse no poder, perpetuando seus privilégios, utilizando-se desta ideia de unidade cultural como dispositivo de dominação.

A maioria das nações modernas consiste em culturas separadas que foram unificadas por um longo processo de conquista violenta - isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. (...) Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2014, p.35).

O ideal de cultura homogênea foi um projeto implementado para que o povo se identificasse com os símbolos desse patrimônio nacional, tais como a bandeira e o hino, buscando provocar o esquecimento das diferenças culturais.

Na presente dissertação, não se considera o ideal de cultura homogênea como o reflexo fiel da realidade, como intencionou em certo modo a tradição literária por meio de sua

proposta de totalidade. Principalmente pelo fato de grande parte das obras da tradição literária ser a representação de um grupo específico de sujeitos que ocuparam o centro hegemônico e, que, vale ressaltar, tinham sido formados pelos valores da classe dominante.

Apesar da literatura escrita ser ainda uma prática excludente, devido ao suporte em que essa se ancora, o qual limita mais o seu acesso, mesmo assim, reconhece-se que há no uso deste tipo de linguagem uma certa função humanizadora, quando por meio desta se busca manifestar o estranhamento e a resistência. Antonio Candido discorreu sobre essa função no ensaio “A literatura e a formação do homem” (2012), reconhecendo como a leitura de obras literárias pode atingir as camadas mais profundas da personalidade humana, atuando como importante educadora da sensibilidade e da humanização.

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras (CANDIDO, 2012, p. 84).

Entende-se que de certa forma não seria a literatura alienadora, mas sim o uso ideológico que é feito dela por certos grupos dominantes, que tentam mantê-la como privilégio de poucos, inacessível a maioria dos leitores comuns.

Seria exatamente por se reconhecer a relevância do impacto que esta pode causar no homem, levando-o a refletir seu mundo e a si mesmo, que se faz necessário reivindicar que ela alcance a maior parte da população, exatamente pelo seu potencial de educar para a sensibilidade, assim como para a vida.

Compartilha-se do pensamento de Alfredo Bosi (1992) quando este analisava o entrecruzamento entre as faixas culturais erudita e popular, que serão detalhadas no tópico a seguir. Bosi afirmava que “a principal ação do projeto educador, tal como se revela admiravelmente na teoria e na prática de Paulo Freire, é levar o homem iletrado não à letra em si (letra morta ou letal), mas à consciência de si, do outro, da natureza” (BOSI, 1992, p. 341).

Por isso, é necessário pensar as contradições que a tradição em período de formação dissimulou, pois se entende que práticas como as mencionadas podem ainda influenciar na legitimidade de determinados critérios de valor até os dias atuais.

1.5 CULTURAS BRASILEIRAS

Com a compreensão de que resistiam diferentes civilizações em território brasileiro e que se configurou uma relação hierárquica entre elas, o crítico literário brasileiro Alfredo Bosi (1992) estabeleceu uma nova categorização para o campo cultural a partir das práticas realizadas no contexto da modernidade.

Desconsiderou a noção de uniformidade sobre a cultura brasileira, expressão que utilizada no singular transmitiria a ideia de unidade interna que aglutinaria “todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro” (BOSI, 1992, p. 308).

Considerando que essa proposição não seria válida para se referir a uma sociedade estratificada em classes, Bosi (1992) defendeu a existência de pelo menos quatro faixas culturais existentes no Brasil, sendo estas: a cultura erudita, a cultura popular, a cultura de massa e a cultura fora da universidade.

Em ensaios reunidos na obra *Dialética da colonização* (1992), o crítico literário verificou que essas faixas estabeleceriam uma dinâmica de entrecruzamento, por isso, a leitura sobre o campo cultural é feita a partir da perspectiva de pluralidade de manifestações e suas mútuas relações, adotando a expressão “culturas brasileiras”, no plural.

Bosi (1992) reconheceu o grupo centralizado pelo sistema educacional como pertencente à faixa da cultura erudita. Setor privilegiado, este seria formado por jovens das classes alta e média, por essa razão, era considerada por alguns como uma cultura de apoio aos interesses do Estado, pois a partir dela tendências como a uniformidade nacional seriam naturalizadas por meio do sistema educacional que é auxiliado por ela em sua difusão.

Seu oposto extremo estaria representado pela cultura popular, considerada pelo crítico como “basicamente iletrada” (BOSI, 1992, p. 309), abarcaria todas as práticas rústicas de grupos fechados do interior, bem como as do pobre suburbano. Apesar de considerar que no bojo desta cultura encontra-se a gênese da vida brasileira, enxergou tais grupos como microinstituições dispersas, pois “elas não dispõem da rede do poder econômico vinculante, nem de uma força ideológica expansiva” (BOSI, 1992, p. 323), como teriam a cultura erudita e a de massa.

Destacou ainda como as práticas da cultura popular foram inferiorizadas dentro do campo cultural, sendo estigmatizadas como “sobreviventes” quando relacionadas às práticas da cultura letrada, principalmente pelo seu afastamento do saber da escrita. “É extremamente importante repensar o processo de formação de toda a cultura que viveu e ainda vive sob o limiar da escrita” (BOSI, 1992, p. 323).

Mais próxima à cultura erudita, estabelecendo-se, no entanto, em suas bordas, estaria localizada a cultura fora da universidade ou extrauniversitária. Nesta, os símbolos e os bens culturais não seguiriam a rigidez da sistematização erudita, pois ela estaria pautada pela vivência e reflexão de modo mais esparso, mas não necessariamente de forma abstrata.

Pode-se considerar que Bosi tenha observado nas décadas de 1970, 1980 e 1990 a movimentação de grupos letrados que romperam com muitas práticas convencionais, como a da própria Universidade, para realizarem uma crítica social de modo mais independente. “O que caracteriza a cultura extra-universitária é precisamente seu caráter difuso, mesclado intimamente com toda a vida psicológica e social do povo” (BOSI, 1992, p. 320).

Considera-se que a cultura erudita tenha ocupado uma posição hegemônica desde o período colonial até a modernidade. No entanto, com o avanço tecnológico, foram observadas atualizações na difusão dos bens simbólicos, principalmente em meios de comunicação de massa.

As novas formas de comportamento a partir do uso da tecnologia configuraram a terceira faixa cultural analisado por Bosi. Baseada por um tipo de fabricação em série e pela celeridade com que busca transmitir as informações, o espírito consumista predominou na dinâmica desta cultura de massa, que acabou transformando qualquer bem simbólico em mercadoria.

Esta cultura de massa se valeu da incongruência comentada anteriormente entre os processos de modernização e de modernismo, temporalidades que se configuraram difusas nos países do Terceiro Mundo. Neste cenário conflituoso, o capitalismo se instalou gerando mais desestabilização, o que foi útil às classes dominantes, pois se apoiaram na divisão social para manter seus privilégios e sua hegemonia, limitando acessos à escolarização de qualidade e ao consumo de certos bens simbólicos.

Assim como outros críticos, Bosi (1992) reconheceu que o cenário industrial e tecnológico no Brasil sempre manteve pouca relação entre produtivismo e democracia. “Quando o crescimento é tomado como um fim, os outros valores ou são descartados ou lhe são subordinados”. (BOSI, 1992, p.373).

Por isso, confirma-se que o projeto modernista cultural não expressou a modernização socioeconômica do país, levando o campo cultural observar atonitamente a passagem da hegemonia erudita à da cultura de massa. “A cultura expansiva é a dominante, é a cultura letrada repartida e diluída pelos meios oficiais ou privados, pela Escola e pela Fábrica” (BOSI, 1992, p. 336).

Inicialmente, esta cultura vendeu um ideal de divisão dos bens de consumo de forma mais abrangente para toda a população, no entanto, seu propósito capitalista sobressaiu na dinâmica das temporalidades dispersas.

Bosi (1992) encarou este contexto de modernidade tardia no Brasil como um cenário de desintegração que o levou a buscar o moderno como forma de resistência principalmente por meio da consciência ambiental. Sua proposta pode ser caracterizada como a cultura da resistência ou da “revolução do verde”, na qual se faz uma crítica severa à “modernidade” que agride ao meio ambiente, sendo essa a razão de se posicionar contra os efeitos da industrialização desregrada e do consumismo inconsequente.

Após reconhecer a existência de relações hierárquicas entre as faixas culturais, Bosi (1992) questionou a visão estigmatizante estabelecida sobre a cultura popular, vista como um estado de atraso ou subdesenvolvimento. Quando analisou o entrecruzamento das faixas, problematizou o uso unilateral e equivocado que é feito sobre a cultura popular ao inferiorizar os valores desta.

Segundo o crítico, o caminho mais adequado para teorizar a cultura brasileira seria aquele que enxerga a pluralidade das diferentes formas de expressar hábitos, costumes e linguagens, tendo na matéria da prática cotidiana sua base para a fundamentação.

Urge cavar, em última análise, uma teoria da aculturação que exorcize os fantasmas elitista e populista, ambos agressivamente ideológicos e fonte de arraigados preconceitos.

Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores (BOSI, 1992, p. 324).

A proposta seria evitar os dois extremos, o da pretensão pelo ideal do reflexo fiel do patrimônio cultural, baseado em um código linguístico executado por poucos privilegiados, e o da defesa do popular como sendo a única cultura de direito em razão de ser mantida pelo povo. Em lugar deles, o crítico sugere considerar que as culturas brasileiras se retroalimentam dos valores e dos aspectos umas das outras, um saber ainda pouco teorizado sobre o cotidiano vivido no país.

Bosi (1992) trabalhou com categorias bem definidas para a produção de bens culturais distintos. Ele não chegou a sugerir a configuração de novos processos híbridos (fez uso do termo “complexo” para comentar o contato entre culto e iletrado), como se pode ocorrer em algumas produções artísticas na contemporaneidade, em casos que as práticas se misturam a ponto de não ser possível reconhecer uma ou outra. O exemplo destas novas formas de apropriação das práticas culturais pelos artistas será analisado nos capítulos que seguem.

1.6 PROCESSOS CULTURAIS HÍBRIDOS

Uma segunda perspectiva observada por Bosi (1992) neste contexto marcado pelo uso da tecnologia foi a dos que encaram a modernidade a partir do seu descentramento, negando qualquer vínculo a um campo cultural bem definido. Bosi encarou essa perspectiva como extremista e pessimista.

Todavia, não se deve desconsiderar completamente a perspectiva do descentramento, pois esta também permitiu que o foco fosse desviado, de certa forma, para a minoria, a diferença e o atípico. Principalmente em áreas como a Antropologia, o descentramento passou a ser não apenas objeto de estudos. Observou-se a participação de integrantes da cultura popular, conforme classificou Bosi (1992), reivindicando a valorização de sua própria voz em atividades intelectuais e ocupando espaços antes demarcados apenas aos membros da cultura erudita.

Esse desvio no objeto das análises sociais também chegou ao campo literário, o que suscitou muito incômodo para a crítica e os teóricos da literatura. Tal mal-estar tem sido sentido principalmente pelos agentes da cultura erudita, que resistem sim, mas para manter o

status sobre o pensamento centralizado nos valores da cultura erudita. Para esses agentes, os valores minoritários devem ser abordados apenas como temática pertinente às obras literárias.

No entanto, observou-se a instauração de mais um espaço de embate cultural, com sujeitos periféricos também ocupando o espaço consagrado por meio da atividade intelectual. Esses sujeitos são moradores das periferias nas metrópoles brasileiras e ocupam socialmente a classe baixa.

Ao reivindicarem uma posição de fala, estes novos sujeitos, novos nesta posição, promoveram certa desestabilização na tradição, que prestigiava membros da cultura erudita em atividades intelectuais. Entende-se que este prestígio dos membros da classe alta no lugar de fala intelectual deve-se em razão do sistema educacional manter, conforme explicado anteriormente, a educação de qualidade como um privilégio desse grupo.

Apesar de Adriano Furtado e Priscila Lira, escritores em estudo neste trabalho, ocuparem um lugar de fala acadêmico (ambos possuem ensino superior completo), os dois “performatizam” outra ideia de minoria, a de escritores que estão fora do eixo de enunciação Rio-São Paulo e, ainda, a de escritores que escolheram formas de publicação para seus trabalhos fora do eixo do mercado editorial.

Apesar da abordagem sobre minorias e diferenças sociais estar presente em muitas obras brasileiras, esteve marcada apenas enquanto temática literária, como se pode citar nas poéticas de Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Paulo Lins. Porém, o que tem sido observado no cenário contemporâneo é que a linguagem literária está sendo experimentada por outro perfil de escritor.

Essa mudança tocou em uma das questões mais veladas na sociedade brasileira, a da discriminação pela classe social. “São sujeitos periféricos que romperam a silenciosa posição de objeto para entrarem na cena literária utilizando a literatura enquanto veículo de um discurso político formado no desejo de autoafirmação” (PATROCÍNIO, 2013, p.12).

No final do século XX, novas narrativas passaram a (re)historicizar o contexto brasileiro. A participação de sujeitos de diferentes classes sociais, com seus costumes, hábitos e linguagens, ocupando um lugar expressivo na construção do pensamento cultural, desestabilizou a dinâmica de ritualização deste patrimônio tradicional.

Pode-se dizer que as narrativas dos sujeitos periféricos instauraram nova temporalidade, chamada por Bhabha (2013) de performática. Esse discurso performático veio promover uma rasura no tempo pedagógico, do discurso colonial, tendo determinados signos (re)historicizados.

Com a inserção da temporalidade performática, evidenciou-se as contradições, desestabilizou os signos da cultura nacional entendida como “zonas de controle ou renúncia, de recordação ou esquecimento, de força ou dependência, de exclusão ou de participação” (BHABHA, 2013, p. 241-242).

A intervenção do tempo performático no tempo pedagógico inaugurou uma terceira temporalidade chamada de “entre-lugar”, que seria um espaço em que se estabeleceu uma possível negociação das contradições, mas não um apagamento destas.

O tempo performático trouxe o deslocamento constante de categorias, permitindo revelar a divisão da nação no interior dela própria. A ideia de coesão social e de totalidade, “muitos como um”, que sempre se tentou transmitir por meio dos discursos teóricos e das narrativas nacionalistas começou a ser rasurada com as narrativas chamadas de pós-coloniais.

Buscou-se a articulação da heterogeneidade de sua população, pois se entendeu que os referentes não existem com sentido primordial, nem refletem objeto unitário e homogêneo. Essas narrativas afirmaram que existem outros referentes, antes dissimulados ou estereotipados.

Desmistificou-se ainda a ideia de origem do patrimônio cultural, confirmando que não há uma historicidade inerente nem radical sobre o povo e que transmita valores corretos. “O valor transformacional reside na articulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um [...] nem o Outro [...] mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2013, p. 60).

Os próprios agentes da mudança são considerados sujeitos descontínuos e presos a identidades conflitantes, pois, apesar de serem periféricos, usam as práticas que seriam destinadas apenas aos agentes das classes alta e média, como é o caso da linguagem erudita. Eles realizaram a apropriação de certos valores eruditos, ressignificando-os de acordo com o seu referente.

Sendo o sujeito do discurso constituído através do lugar do Outro, o referente de identificação tornou-se ambivalente e deslocado. A alteridade para estes sujeitos não estaria mais no Outro exterior, como nos discursos coloniais, mas sim na ideia de “povo-como-um”, que passou a ser rasurada a partir do reconhecimento das diferenças culturais.

No caso da temporalidade performática observada nos objetos em análise, o fanzine e o *e-book*, pode se notar quando estes suportes recriam historicamente certos padrões do próprio processo criativo, a partir de um lugar de produção e circulação afastado, ainda que temporariamente, do lugar hegemônico, ou seja, do mercado editorial.

A crítica literária canadense Linda Hutcheon (1991) se deteve em como as narrativas pós-coloniais utilizaram o gênero literário e a temática como recursos para ressignificar determinados valores do passado. Para isso, escolheu a paródia. Enquanto, gênero textual, a paródia é considerada um dos resultados de processos híbridos que pode ser observado na contemporaneidade.

Dessa forma, Hutcheon (1991) considerou o desenvolvimento do gênero paródia nas narrativas contemporâneas como um processo paradoxal, pois há um resgate de textos históricos que são analisados criticamente, ao invés de negar as manifestações do passado, alimentando-se delas para repensá-las e, assim, alterar o discurso no presente. Hutcheon verificou como as produções pós-modernas apresentaram frequentemente recursos como a ironia, a fim de que fosse possível destacar as ambivalências em determinados signos estigmatizados no passado. A pesquisa se dedicou principalmente aos signos que tenham gerado o silenciamento da voz do marginalizado socialmente, tornando-se o foco na produção contemporânea devido ao auxílio da paródia.

Assim, acontecimentos e personagens históricos passaram a ser usados para revelar as ideologias dominantes. Hutcheon (1991) entendeu que essas releituras da história por meio da metaficção auxiliaram a problematizar noções que foram durante muito tempo aceitas como verdade.

A partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar [...] de "excêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Fora do pensamento daqueles que se mantiveram no centro da cultura dominante, abriu-se na modernidade tardia a oportunidade de dar voz àqueles que no processo massacrante da colonização sofreram com a tentativa de aculturação, mas que encontraram agora meios de reivindicar um espaço de fala a partir do discurso que confronta a ideologia dominante. Hutcheon (1991) destacou que não se objetiva dar voz ao “marginal” para torná-lo um novo centro que oprime, por isso, o caráter desta produção pós-moderna é considerado transitório e contraditório.

Apesar de a análise de Hutcheon (1991) ter sido dedicada às metaficções historiográficas, ou seja, às narrativas, acredita-se que determinados conceitos empregados na obra “Uma teoria da paródia” (1989) poderão auxiliar na leitura de manifestações em suportes alternativos ao livro. Isso porque se acredita que os suportes na contemporaneidade também são fenômenos híbridos e, por isso, paradoxais, aspecto trabalhado pela teoria de Hutcheon.

1.7 OS MERCADOS NAS MARGENS

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, em obra intitulada *Escritos à margem* (2013), analisou narrativas contemporâneas produzidas por escritores da periferia. Nesse trabalho, ele apresentou três vertentes distintas para o termo “margem”, que seria usado para se referir aos “marginais da editoração, os marginais da linguagem e os marginais por apresentarem a fala dos setores excluídos dos benefícios do sistema capitalista” (PATROCÍNIO, 2013, p. 28). No caso desta dissertação, a definição de “margem editorial” dialoga muito mais com os objetos em estudo, já que são suportes que se afastam do mercado livreiro convencional.

As distinções e semelhanças entre o mercado editorial de produção em série e os mercados nas margens serão analisadas com mais detalhes ao longo dos próximos capítulos. No entanto, é importante reiterar como as divisões culturais presentes na sociedade brasileira não conseguiram estabelecer delimitações evidentes, mantendo o efeito de desordem no mercado cultural até os dias de hoje.

Destacam-se ainda os casos em que os processos híbridos se apresentaram de modo mais intenso, chegando, em alguns casos, a dificultar uma categorização para as práticas recentes, instaurando novos modelos e padrões no cenário cultural brasileiro.

Conforme foi visto anteriormente, apesar de a cultura tecnológica ter se estabelecido com maior predomínio, a temporalidade da modernização em contexto brasileiro não aconteceu paralelamente ao projeto modernista. Por isso, pode-se dizer que as relações entre as diferentes faixas culturais, citadas por Bosi, intensificaram-se, ressignificando os valores umas das outras.

Um material impresso como o livro passou a estabelecer relações mais próximas com os interesses econômicos, não sendo mais confeccionado apenas como um trabalho artístico. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da leitura no Brasil* (2011), observaram como o livro, após ter deixado de ser uma feitura artesanal para ser fabricado em grande escala, passou a se apresentar mais como um produto da cultura de massa.

O livro, suporte físico de um saber, mas também objeto industrializado submetido à compra e venda, vale dizer, mercadoria, é parte integrante, até essencial, dos mecanismos econômicos próprios ao capitalismo. Assume marcas da sociedade burguesa ao se transformar em propriedade privada; neste caso, contratos de edição e impressão, meios de distribuição e venda [...] (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 93).

A apropriação de bens simbólicos e materiais pelos agentes das novas faixas culturais dificultou o estabelecimento de uma autonomia clara no campo cultural brasileiro, o que se acredita nunca ter se estabilizado, mantendo sempre estreitas relações de poder, principalmente com o campo econômico.

Por essas razões, é inegável que novas formas de escoamento para a comunicação literária tenham se configurado neste cenário disperso. As produções, antes isoladas em um contexto físico ou limitadas aos critérios da tradição, começaram a ganhar novos espaços a partir de suportes alternativos, ora como forma de resistência, ora como resultado do avanço tecnológico.

Os dois objetos nesta pesquisa configuraram-se em cenários que margeiam o mercado livreiro consagrado. Estas atualizações tanto podem ser lidas como resultado de um mercado editorial “insuficiente” na capital amazonense, como relacionadas aos “avanços” naturais do campo cultural.

Apesar de Candido (2013) ter reconhecido na regularidade um fator essencial para a consolidação da atividade literária brasileira, o desenvolvimento de políticas culturais no Brasil foi um projeto tardio e que até hoje não se estabilizou plenamente. Estudos realizados

demonstraram três infelizes tradições quando se diz respeito à política cultural brasileira: ausência, autoritarismo e instabilidade, segundo a pesquisadora Gabriela Andrietta (2017). Citando Antonio Albino Canelas Rubim, ela explicou que a primeira tradição se deu em razão da ocorrência tardia dessas políticas, bem como sua sistematização apenas ter acontecido em períodos totalitários e ter sido marcada por uma descontinuidade tanto no cenário nacional como no local. (ANDRIETTA, 2017, p.107).

No que se trata das políticas culturais no Amazonas, Rila Arruda (2011) fez um levantamento sobre a criação de órgãos culturais ligados aos governos estadual e municipal e demonstrou como os projetos culturais não conseguiram estabelecer uma regularidade em razão da inconstância com que órgãos mantinham a aplicabilidade de projetos, bem como pela desestruturação deles. A passagem de uma administração a outra fazia com que reestruturações fossem implementadas, ainda que não mantivessem a qualidade no campo cultural. Para exemplificar, pode-se citar a condição dos órgãos culturais no âmbito municipal.

A reforma administrativa implementada pela prefeitura de Manaus em 2006 extinguiu a Fundação Villa-Lobos e sancionou a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos pela FVL e ampliar os projetos culturais com o orçamento do poder executivo municipal e em parceria com empresas privadas. No começo do ano de 2009, com novas mudanças administrativas, foi extinta a Secretaria Municipal de Cultura, que voltou a ter caráter de fundação e, aglomerada ao segmento do turismo, criou-se a Fundação Municipal de Cultura e Turismo (ManausCult) (ARRUDA, 2011, p. 30).

Estas reestruturações acabaram gerando instabilidades no desempenho de determinadas atividades culturais, já que os incentivos provindos de editais não configuravam uma regularidade, levando os artistas a buscarem meios independentes, visto que não podiam contar com esses auxílios.

No âmbito público estadual, por meio da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), a realização de eventos voltados ao setor de livro, leitura, literatura e biblioteca contou com um último edital com linha de financiamento para escritores no ano de 2012. A falta de incentivos constantes aos artistas e sua produção demonstra uma condição de instabilidade na difusão da Arte no Amazonas.

No ano de 2016, por exemplo, o governo de José Melo reduziu o expediente de repartições e órgãos públicos até às 14h, como foi o caso da Biblioteca Pública do Estado.

Devido à política de contenção de despesas, o acesso aos espaços culturais ficou limitado mais uma vez a um curto período diário.

Pode-se dizer que em razão deste cenário de instabilidade cultural, muitos artistas, inclusive os escritores, tiveram que encontrar seus próprios meios de escoamento da produção, o que configurou mercados para além do comércio livreiro.

Como a tecnologia está mudando a forma como produzimos, consumimos e nos relacionamos, muitos artistas têm encontrado nas ferramentas digitais um meio de difundir sua produção. Esse é um caminho visto por alguns críticos como natural, já que a sociedade atual passou a exigir mais um tipo de conhecimento, o da linguagem tecnológica, pois essa sociedade contemporânea é caracterizada por tal linguagem.

Ainda assim, compreende-se que o acesso aos suportes digitais não é uma realidade igualitária, conforme já mencionado ao longo deste trabalho, a modernização não se estabilizou de acordo com o projeto modernista. Isto reflete na distribuição desigual no consumo dos meios de comunicação, mesmo que a globalização tenha afetado significativamente os modos de pensar da sociedade contemporânea.

1.8 A CRÍTICA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE

Essas mudanças também trouxeram novas concepções sobre o lugar e o papel do leitor especializado, chamado de crítica literária. Devido às múltiplas vozes e formas de escoamento independente, foi possível verificar que a legitimação das obras literárias pela tradição também ficou mais dispersa.

A crítica literária na contemporaneidade não tem mais conseguido abarcar a avaliação de todos os textos que se realizam nestes diferentes suportes de materialização textual. Isso levou à observação de formas de legitimação próprias dentro desses mercados nas margens muito semelhantes entre seus pares, porém mais desconcentradas.

Apesar de a crítica literária também ter se confundido no trânsito pelos espaços da cultura de massa, esse grupo seletivo de leitores especializados que era formado pelo próprio escritor literário e pelo professor universitário de Letras sofreu reconfigurações que pesaram nas práticas da cultura letrada.

A dinâmica de produção destes intelectuais, de avaliação dos textos que constituem a tradição literária, seguia os critérios de validação da linguagem literária pelos seus pares, semelhante à dinâmica europeia. No entanto, na contemporaneidade, vê-se o surgimento de novos leitores e escritores realizando uma avaliação dos próprios textos internamente nos grupos em que produzem.

Este cenário não é visto com bons olhos por alguns críticos literários, como é o caso de Silviano Santiago. Ele usou o termo “*desliteraturização*”, em ensaio intitulado como “A crítica literária no jornal” (2004), para expor o que ele considerou como uma desvalorização da arte literária no século XX. Tal desvalorização estaria acontecendo devido à atividade do intelectual crítico, antes exercida por escritores e professores universitários com formação, ter sido substituída pelo que chamou de “intelectuais sem formação acadêmica e disciplinar” (SANTIAGO, 2004, p. 161). Ou seja, uma imprensa escrita não especializada.

A estruturação do campo cultural brasileiro manteve-se conflitante e embaralhada. Isto ocorreu porque, apesar de a cultura de massa carregar em seu bojo a intenção em democratizar o conhecimento, tornando-o mais simplificado à leitura comum, este mesmo intento mantém consigo o alienamento do público em razão da simplificação do conteúdo reduzir o aprofundamento sobre a competência de leitura.

Preocupado com a qualidade da legitimação literária, Santiago (2004) reiterou a relevância do trabalho de seus pares, os críticos literários, quando afirmou que estes são “verdadeiros formadores de opinião, responsáveis pelo sucesso ou fracasso de obras e autores, esses críticos assumiram ainda a tarefa de atualizar e ampliar o quadro nacional e internacional de leituras do brasileiro comum” (SANTIAGO, 2004, p. 162).

A atividade renovadora que os críticos detêm, baseada em seu conhecimento acerca da teoria da literatura e dos critérios de valor, permitiu que esses intelectuais se tornassem responsáveis por seleções e exclusões de obras dentro da dinâmica literária.

Porém, no caso do cenário brasileiro, Santiago (2004) criticou os intelectuais envolvidos na cultura de massa, devido não estarem respeitando mais os valores da “cultura erudita” no julgamento de obras com qualidade.

Mas Foucault (1979) já havia identificado, em outro contexto, uma nova perspectiva acerca do “intelectual”. Reconhecendo que este detém uma forma de poder nas mãos por meio

do controle discursivo, torna-se necessário estar atento e consciente dos dispositivos de controle, pois que o próprio intelectual pode ser tanto objeto quanto instrumento de formas de poder, quando se passou a observar que as massas estavam falando e enxergando por si mesmas.

Os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber (FOUCAULT, 1979, p. 42).

Por reconhecer que este saber já se encontra nas massas, a crítica literária brasileira Heloisa Buarque de Hollanda foi além de desqualificá-lo. Ela apresentou uma nova proposta para o papel do intelectual em um cenário literário que passou a confrontar com manifestações de escritores da periferia. Ela enxergou nesta nova configuração a necessidade de a crítica especializada assumir uma postura mais aberta à colaboração destes novos escritores na atividade de julgamento da arte.

Citada no trabalho de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), a abordagem de Hollanda sugere que o intelectual que se interessa em julgar o discurso do Outro, sendo este considerado marginalizado, recuse a condição de porta-voz do escritor em uma posição à frente deste e passe a assumir uma postura que caminhe ao lado deste autor para que ele venha a ter sua voz reconhecida.

As partes por cada um assinadas, não produzindo, portanto, um tipo de autoria coletiva, mas colaborativa. (...) Um caso de saber compartilhado com igual peso para cada uma das partes, cada autor oferecendo a sua dicção e sua competência específicas em pé de igualdade, em que a autoria é menos importante do que o conjunto polifônico do trabalho, que é precisamente de onde esta obra tira sua maior força e valor (HOLLANDA apud PATROCÍNIO, 2013, p. 238).

A proposta é de que o diálogo seja ressignificado, enquanto a posição do intelectual que avalia uma obra na contemporaneidade seja a de colaborador do autor que começa a conhecer as práticas da cultura erudita, a fim de que se amplie o horizonte de expectativa acerca das obras, mas também para que expressões literárias existentes nas margens sejam avaliadas de forma mais coerente a partir de suas peculiaridades.

Por essas razões, entende-se que a teoria da literatura e a crítica literária não têm mais como manter seu olhar fechado e concentrado apenas na produção literária publicada em suportes consagrados, tais como o livro, o jornal e a revista, visto que as formas de

escoamento renovaram-se de tal maneira na contemporaneidade que é necessário expandir o campo de visão e os critérios de avaliação para os textos produzidos em novos meios.

O fanzine e o *e-book* configuram-se a partir das renovações que as culturas em contato materializaram na contemporaneidade. A leitura dessas materializações será realizada nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 - O MERCADO VIRTUAL E SUA POÉTICA

2.1 O SUPORTE DIGITAL

Walter Benjamin⁵ (2012) analisou, a partir do exemplo da indústria cinematográfica, como os novos procedimentos tecnológicos trouxeram mudanças significativas para as produções artísticas na modernidade. A aura instituída pela literatura canônica perdeu o valor singular e único com o avanço dos meios da indústria cultural e da produção de obras de arte em série. A figura do autor deixou de ocupar o espaço social de prestígio como o único detentor do conhecimento, pois as condições de produção desta obra de arte moderna reconfiguraram-se como um saber coletivo.

Este saber passou a relacionar diferentes áreas do conhecimento, como Literatura e Informática, para a composição da obra. A fusão entre diferentes saberes retirou o artista daquele isolamento que, em muitos casos, lhe atribuiu méritos místicos. O saber técnico deste artista, como o escritor literário, por exemplo, na sociedade da tecnologia, passou a conciliar-se com o saber técnico de profissionais como o designer gráfico, o técnico em informática, entre outros.

Estas criações passaram a integrar uma cultura digital chamada de *Cibercultura*⁶ (LÉVY, 1999), termo utilizado pelo sociólogo francês Pierre Lévy, que apresentou novas formas de comportamento sendo realizadas em um espaço virtual, conhecido como ciberespaço.

As práticas virtuais alteraram muitos padrões. O espaço, por exemplo, já não se apresentou como uma limitação, o que acontecia com os suportes impressos tradicionais, como o livro ou a revista impressa. O livro impõe um modo característico de leitura linear e bidimensional, da esquerda para a direita, de cima para baixo.

⁵ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012.

⁶ Representa a universalidade sem totalização, ou seja, o universal por contato, “o conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensamento e de valores, que acontecem dentro do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 17).

Estes suportes digitais não teriam mais preocupação com a questão espacial, pois o ciberespaço passou a oferecer dimensões tridimensionais. Rompeu-se com a unidade da página, oferecendo um campo vasto de visualização.

Nesse novo lugar onde se passou a acontecer a codificação digital, sob a forma de números, condicionaram-se novos códigos à produção, tais como o hipertexto e a interatividade.

O hipertexto é como o texto é conhecido no ambiente do ciberespaço. Este é constituído por elementos de informação como parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais etc., que tornam este texto digital diferente do tradicional. Há ainda os *links* funcionando como referências, ou “botões” que conectam partes do texto a outros textos ou recursos multimídia.

Este novo formato de documento, o hipertexto digital, “seria uma informação multimodal disposta em uma rede de navegação rápida e intuitiva” (LÉVY, 1999, p. 59). Isso quer dizer que o texto se desdobra, redobra, divide e cola novamente.

Neste modelo de comunicação, o leitor ou receptor é convidado a participar da textualidade, o que configurou a interatividade, por isso o texto passou a não se apresentar mais como uma obra fechada e acabada. Cada leitor entra na navegação textual para criar o seu percurso de forma original na soma das informações, acessando *links* de acordo com os assuntos de seu interesse.

Diante de múltiplas possibilidades de percursos a serem trilhados, o modelo tradicional de leitura também sofreu uma revisão, já que passou a ser tridimensional, partindo de uma obra aberta para a interação proporcionada pelos hipertextos.

As formas estéticas na *Cibercultura* vislumbraram que quanto maior o grau da abertura da obra oferecida ao leitor, a partir da interconexão e dos dispositivos de criação coletiva, mais esta seria característica de uma produção “cibercultural”.

Os limites do livro eram os da criação literária, já que a literatura, portadora de uma materialidade, determinava a partir do suporte impresso os modos de leitura e apreensão do saber transmitidos à sociedade.

Estudos mais recentes acerca da “Ciberliteratura” já analisaram que a textualidade eletrônica tem caminho para sua desmaterialização. O que se quer dizer é que os suportes se desenvolveram a ponto de desfigurar as ideias de suporte anteriormente conhecidas, em razão da experimentação com as diferentes linguagens, não havendo mais um corpo textual próprio ou único.

Esse novo recurso é chamado de ergodicidade textual, isto é, a quebra da linearidade da página impressa, que afeta a forma como a recepção se alia à produção através da performatividade, principalmente a do leitor.

Com o discurso hipermídia se deslocando entre diferentes linguagens e suportes, a “abertura da obra e da sua intencional incompletude;” (TORRES, 2014, p. 16) acaba “motivando novas relações autor-leitor pela interatividade, pela reescrita e pela escreitura, isto é, pela colaboração” (TORRES, 2014, p. 16).

O pesquisador Rui Torres (2014) explicou que a abertura da obra não está apenas relacionada à atividade ao nível cerebral, mas sim ao nível da automação, quando o texto é estruturado para ser visto como “incompleto” intencionalmente, porque tem na interatividade sua essência criativa. A necessidade de participação do leitor – usa-se o termo “utilizador” – é o princípio das novas textualidades no digital, que encontraria no corpo dos textos ergódicos a abertura necessária para a participação, completando, desse modo, o texto.

A fase atual dos estudos teóricos sobre a Poesia Digital tem tido maior enfoque no aspecto descritivo das produções, uma vez que esta teoria precisa associar procedimentos de diferentes áreas do saber, desde a base teórica da Informática à Computação, Comunicação, Design e Literatura. Além disso, as primeiras observações que têm sido analisadas sobre uma efetiva produção da “Ciberliteratura” estão mais voltadas à concepção de recepção, com mudanças significativas no conceito dos elementos basilares, autoria, mecanismo transmissor e leitor. Nesta nova concepção todos os elementos tornaram-se muito mais abertos e interativos.

2.1.1 O caso do *e-book Manual de Feitiçaria*

É neste contexto digital que o material de Priscila Lira está situado, apresentando-se em suporte digital, um *e-book*, hospedado em uma plataforma virtual.

Essa sobreposição de suportes é comum no mundo virtual, pois a textualidade pode apresentar diferentes formas de visualização, configurando gêneros e suportes mais híbridos.

Luís Antônio Marcuschi, tendo realizado uma análise na obra *Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital* (2004), destacou a importância de se conhecer a transformação das textualidades a partir de seu contato com os meios digitais. Algumas distinções foram feitas pelo linguista brasileiro buscando entender melhor o funcionamento e a disposição dos gêneros neste contexto.

Ele ressaltou que não se deve confundir, por exemplo, programa com gênero. Esse seria mais rígido e sua configuração mais fechada, o que não se observaria na composição do gênero digital. Segundo Marcuschi (2004), um engenheiro de *software* pode controlar a ferramenta conceitual, que seria o programa que materializa o gênero, mas não tem o mesmo controle sobre os usos deste gênero pelos usuários.

A transição dos gêneros textuais para o ciberespaço aconteceu de forma gradual, e a tendência a se reproduzir para a tela do computador os modelos dos suportes já existentes durou certo tempo.

O *e-book*, por exemplo, seria uma versão eletrônica do livro impresso em formato digital. Foi um suporte criado para ser lido em tela de computador ou em dispositivos eletrônicos. O termo é a abreviação de *eletronic book*, traduzido como livro eletrônico ou digital.

Marcuschi (2004) também analisou como alguns gêneros pareceram projeções ou “transmutações” de outros textos com suas contrapartes prévias. Esta observação se deu quando o linguista brasileiro buscou analisar como os gêneros textuais foram se adaptando aos novos contextos, compreendidos como instrumento de ação social. Os suportes digitais apareceram, então, inicialmente como versões digitais de modelos textuais tradicionais.

Assim, notou-se que o *e-book* em estudo, *Manual de feitiçaria*, reproduziu na tela as características de uma revista em formato impresso, como por exemplo o modelo da folha de papel. Pode-se dizer que em consequência disso o suporte não tenha apresentado tanta interatividade, oferecendo ao leitor ou internauta apenas a dinâmica interativa de folhear as páginas como a de uma versão impressa, sem ter à disposição os *links*.

Figura 1:



Fonte: Captura de tela da plataforma *Calaméo* que disponibiliza o *e-book Manual de feitiçaria*.

O *e-book* de Priscila Lira é uma parceria com a revista eletrônica chamada *Ellenismos - Diálogos com a Arte*, de autoria de Nina Rizzi, que foi a editora responsável pela organização do *e-book*.

O livro digital encontra-se hospedado na plataforma digital *Calaméo - Publique, Partilhe, Procure*. O nome da ferramenta é a contração da palavra “calame” (cana cortada em ponta e utilizada para escrever) e do prefixo “néo”, que significa “novo”. De acordo com a definição encontrada no próprio programa *Calaméo*, esta seria uma “ferramenta da Web 2.0 que permitiu criar de forma gratuita, rápida e simples publicações online interativas”.

A título de ilustração, para a publicação de documentos neste programa, basta criar uma conta gratuitamente. São disponibilizados quatro tipos de contas, sendo a mais básica a de publicação gratuita, as demais, *Premium*, *Planium* e *Solo*, cobram um valor anual ou por publicação. Dependendo da conta adquirida, o autor obterá mais recursos para otimizar e personalizar sua publicação, tais como plano de fundo, músicas, até ligações interativas.

Na página oficial, informa-se que o número de publicações, até o ano de 2017, superou mais de 10 milhões. Foram mais de sete milhões de usuários interagindo na plataforma a partir de suas visualizações.

Sendo o acesso à plataforma gratuito, por se tratar de uma publicação aberta à visualização de qualquer internauta, pode-se dizer que a obra *Manual de feitiçaria*, bem como as outras publicações gratuitas, rompeu com certa lógica do mercado da indústria de massa, que enxerga o lucro como pré-requisito básico para a difusão de qualquer mercadoria, inclusive o saber.

Além da gratuidade, este *e-book* também se encontra disponível para ser adquirido na opção *off-line*. Até 2017, o material só podia ser consultado *on-line*, não sendo permitida a realização de *downloads* para o computador dos leitores. A consulta, que exigia sempre o acesso à Internet, tornou-se mais acessível ao usuário, que agora consegue adquirir a sua própria versão do *e-book*, de forma gratuita, podendo até mesmo ser impressa.

2.2 O MERCADO VIRTUAL

Esta nova cultura chamada de “indústria de massa” desenvolveu um novo tipo de mercado no cenário cultural. Este mercado visou atender a múltiplos interesses e demandas, transformando a essência da singularidade de uma obra de arte, por exemplo, em um produto para a massa, acessível a qualquer pessoa.

Empresas e editoras migraram para esse mercado, adaptando equipamentos e produtos mais tradicionais às diferentes possibilidades de difusão e manipulação da cultura de massa. Em contrapartida, o mercado precisou fabricar produtos mais descartáveis e perecíveis visando o consumo mais frequente. A lógica capitalista busca convencer o consumidor de que ele precisa de novas aparelhagens em um curto espaço de tempo.

Francis Pisani⁷ (2004) baseou-se em Chris Anderson para explicar como a tecnologia transformou os mercados de massa em mercados de nichos. Esse novo tipo de negócio tornou lucrativa a produção em pequena quantidade, devido à variedade de produtos à venda. A obra que apresenta esta explanação, *A cauda longa* (2006), demonstrou como o mercado de nichos

⁷ Francis Pisani, *Como a web transforma o mundo: a alquimia das multidões*, 2004.

se estabeleceu ao ter sempre disponível, em pequena quantidade, um produto diferente que irá interessar a algum comprador.

Pode-se dizer que nesse mercado a dinâmica é outra. Os sites ou as plataformas digitais mantêm-se financeiramente por meio de patrocínios, que são estimulados pelo número de acessos, por isso, a possibilidade que alguns sites têm em oferecer um acesso gratuito.

Além disso, a tecnologia permitiu uma produção de objetos estritamente digitais, o que reduziu significativamente os custos de fabricação, de armazenamento e de distribuição. Se a publicação de três mil exemplares custaria por volta de 10 mil reais, a reprodução de livros digitais reduziria o custo para 10% desse valor.

Um exemplo é o caso da empresa comercial *Amazon*, um site de vendas sem loja física que conseguiu reduzir os custos de armazenamento e de transporte repassando um valor menor ao produto em venda.

Esta transição para o uso de suportes digitais ainda é tímida no cenário do Amazonas. Em 2017, a Secretaria de Cultura do Estado publicou um relatório de 20 anos com o balanço das principais atividades desenvolvidas pela pasta. O documento informa, de acordo com o gráfico a seguir extraído deste relatório, que mais de quatro mil títulos foram publicados pela Secretaria, em diferentes formatos, entre os anos de 1997 a 2016.

Figura 2:



Fonte: https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/cultura_ano_20_-_08_politicas_setor

Como se pode observar na imagem acima, duas mil obras foram digitalizadas, tais como livros, revistas, série memória e folhetos. Dos mais de quatro mil títulos publicados, foram 126 *e-books* e 521 títulos impressos em cerca de 10 anos, um total acima de 100 mil exemplares. Pode-se dizer que este é um número limitado de acesso à leitura para um Estado com mais de dois milhões de habitantes.

Sabe-se que a produção digital se caracteriza pelo seu perfil heterogêneo e dinâmico, pois tende a atender a vários nichos culturais, e nesse fluxo, a produção **literária** também tem se feito presente.

Abre-se um parêntese para refletir sobre a exposição que a obra de arte ganhou na sociedade contemporânea. Nesta, vende-se a ideia de proximidade entre o leitor comum e o leitor culto devido a um suposto acesso facilitado. No entanto, entende-se que o distanciamento entre esses diferentes leitores ainda se manteve, em razão do processo de standardização que a obra de arte sofreu. Ao ser decodificada a ponto de perder sua ambiguidade, com a finalidade de ser “consumida” mais facilmente pela massa, assim, o leitor comum continuou sem poder apreciar com propriedade os valores do campo erudito.

Vale ressaltar ainda que, apesar de os mais jovens já terem nascido imersos no universo tecnológico, não se pode dizer que qualquer pessoa tenha facilidade de acesso a um aparelho digital. Por uma razão simples, esta tecnologia também configurou novos padrões de exclusão.

Não se pode afirmar que o mercado da indústria tecnológica seja acessível a todas as pessoas de modo uniforme. No interior do Amazonas, por exemplo, há grande dificuldade de acesso à telefonia e à Internet, além da aparelhagem tecnológica ter um custo acima da média salarial de muitas famílias.

E sabe-se que, para se conhecer a linguagem digital, é necessário ter acesso às máquinas e aos equipamentos tecnológicos, bem como a uma conexão minimamente eficiente. No entanto, isso não é uma realidade no Brasil.

Ainda assim, o avanço da indústria cultural e das possibilidades oferecidas pelas Novas Tecnologias alterou muitas práticas, chegando até mesmo a áreas “resistentes”, como é o caso da Literatura.

Nota-se que muitos escritores têm buscado novas formas de escoar produções independentes, encontrando tais possibilidades na mídia digital.

Com certa produção literária circulando pelas mídias digitais, a abrangência de sua estética começou a alcançar níveis globais, incluindo a produção de escritores independentes do Norte do Brasil. Sabe-se que a maioria das grandes empresas editoriais se concentra no eixo Sul-Sudeste do país, por isso, a possibilidade oferecida pelas mídias digitais trouxe novos modos de estabelecer contatos, bem como do escoamento de produções fora do eixo hegemônico.

No caso do livro digital *Manual de Feitiçaria*, de Priscila Lira, inserido no contexto da cultura digital, pode-se observar que a proposta do *e-book* rompeu com a lógica dos mercados convencionais quando ofereceu uma produção literária de forma gratuita.

Mas seria possível perguntar o que ganha uma escritora tendo seu livro publicado de forma gratuita, sem nenhum retorno lucrativo?

Entende-se, a partir da atitude dela, uma tentativa de difusão da Arte de forma mais inclusiva, por meio de um suporte que permite acesso gratuito (revista e livro digitais) a

qualquer internauta, e por manter os padrões de leitura habituais, ou seja, que seguem a lógica do livro impresso.

No entanto, uma das problemáticas que gira em torno da disponibilidade de produtos gerados pela indústria cultural é sobre sua “fruição”. Reconhece-se que o trabalho com a linguagem não pode ser considerado acessível a qualquer público, pois o que chamou a atenção nesta publicação de Priscila Lira foi exatamente a qualidade da expressão literária, tanto no aspecto verbal quanto no visual.

2.2.1 A escritora

Priscila Lira, escritora de 27 anos, nasceu em Pitinga, uma vila do município de Presidente Figueiredo, no Estado do Amazonas. Formada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), é mestra em Letras, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tem textos publicados com maior frequência em *blogs*⁸, além de ter participado da coletânea⁹ de escritores locais em obra impressa.

Sua produção se caracterizou por ser uma criação mais prosaica, com a escritora se definindo como contista. No entanto, a produção que mais chamou atenção para a realização deste estudo foi a obra “Manual de Feitiçaria”, que mistura o gênero lírico com a prosa.

2.3 LIRA E SUA LÍRICA: DO GÊNERO POESIA À PARÓDIA

Toma-se o caso deste *e-book* para a interpretação inicial da criação poética. Como se observou no caso do *e-book Manual de feitiçaria*, este representou as características de uma publicação impressa, com a criação seguindo as orientações de uma leitura bidimensional, diferenciando-se apenas na forma de manipulação dos recursos eletrônicos para folhear as páginas do livro virtual.

⁸ O atual é <sonambuloesquilo.blogspot.com>, e participou com publicações no site <escritorassuicidas.com.br>.

⁹ Beto Vianna e Arthur Vianna (orgs.), *Manaus 20 autores*, 2013.

Como a leitura manteve os padrões bidimensionais, o que quer dizer que seguiu a ordem de cima para baixo, da esquerda para a direita, a análise da criação poética também conservou certos critérios como os utilizados para um suporte como o livro.

No entanto, as características de uma produção contemporânea que emprega elementos híbridos foram identificadas no *Manual de feitiçaria*. No tocante à forma, foi possível notar que a obra apresenta uma sobreposição de gêneros textuais, sendo esta a de um gênero clássico, o poema, e de um gênero prescritivo, como é o caso do manual de instruções. Ambos os gêneros textuais demandam para sua materialização o uso de técnicas próprias para compor minimamente sua estrutura.

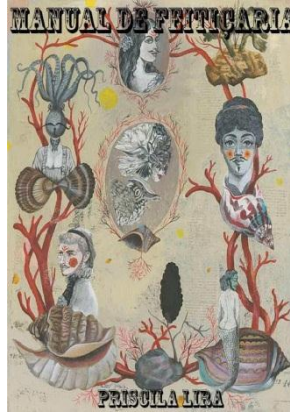
O que se pode observar no *e-book* de Priscila Lira é que a escritora se utiliza de ambos os gêneros a fim de desenvolver a finalidade destes na composição de sua poética. O manual de instruções enquanto gênero textual tem como objetivo ensinar, instruir, orientar o leitor acerca do uso de determinado produto ou objeto, apresentando certo procedimento a ser seguido por meio de uma linguagem objetiva e clara, conciliando o uso de termos técnicos.

Já o poema é composto a partir de uma linguagem mais ambivalente, ambígua, buscando, por meio de recursos linguísticos como a metáfora ou a metonímia, associar imagens poéticas, assim como imprimir-lhes novos sentidos. Sua estrutura passou ao longo dos séculos da forma fixa, devido ao uso da métrica e da rima de modo rígido, a uma composição mais livre.

Há ainda na finalidade do gênero manual uma utilidade mais prática de instruir alguém a realizar determinado procedimento, enquanto o poema não possui necessariamente tal demanda utilitária.

No caso da poética de Priscila Lira, a estruturação da lírica apresentada trouxe referência mínima à métrica tradicional, ou mesmo à livre, remetendo mais a composição de um texto em prosa, provavelmente devido à sobreposição com o gênero manual.

Figura 3: Capa do *e-book* que tem como título de apresentação o termo “manual”



Fonte: <http://p.calameoassets.com/130520004640-85ee35ab31329944231114780c4a9986/p1.jpg>

A relação de sobreposição entre estes gêneros tão díspares, no que se refere principalmente à forma, leva-nos a refletir sobre o gênero enquanto construção, considerando o contexto contemporâneo.

Em um cenário mais claramente definido como pós-moderno, a crítica de arte canadense Linda Hutcheon discutiu sobre poéticas produzidas na pós-modernidade¹⁰, sendo que o perfil destas apresentariam traços do gênero paródia¹¹, porém com um conceito mais amplo no contexto contemporâneo, como já mencionado anteriormente.

Apesar de Hutcheon ter delimitado a obra *Poéticas do pós-modernismo* (1991) aos gêneros em prosa, principalmente para as narrativas de metaficção historiográfica, compreendeu-se que parte do método serviria para a análise da produção lírica de Priscila Lira. Hutcheon (1991) entende que há nas narrativas pós-coloniais um processo considerado paradoxal, pois esses textos reconhecem as narrativas do passado como referência, ou seja, não buscam negar o passado, mas sim repensá-lo, recriando uma nova visão sobre o presente por meio do discurso paródico.

Dialogando e atualizando a leitura de Bosi (1992), que negava o passado com a proposta de superação em sua dialética sobre a colonização, Hutcheon (1991) reconheceu nas narrativas metaficcionalis uma base referencial sobre o passado com um olhar crítico, ressignificando-o por meio de recursos como a ironia. “A arte paródica desvia de uma norma

¹⁰ Linda Hutcheon, *Poéticas do pós-modernismo*, 1991.

¹¹ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, 1989.

estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo” (HUTCHEON, 1989, p. 62).

Pode-se observar que há um intento paradoxal na poética de Priscila Lira, quando esta sobrepõe gêneros textuais tão distintos exatamente para trazer à sua criação um caráter crítico. Isso acontece quando a autora faz uso de marcas linguísticas características do gênero manual a fim de instruir o leitor pelos caminhos do fazer poético, como pode ser observado no primeiro poema-lição abaixo.

Figura 4: Primeiro poema-lição no e-book de Priscila Lira

- Lição 1

Oco faz eco quando tu pronuncias
 Que nem as coisas vazias por dentro
 Começa e termina sempre a mesma coisa
 OcoOcoOcoOcoOcoOco
 É um apanhar de vazios,
 Gira ao redor do nada e se perde.

Repita dez vezes que todo o sentido se desfaz
 Tudo vira música
 E ganha ainda mais sentido

O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O

A mente esvazia e assim tu podes pensar melhor nos outros feitiços (LIRA, 2013, p. 3).



Voyage

Fonte: <https://pt.calameo.com/read/002318534d1ff54c02a44>

Neste poema-lição, há o emprego do verbo “repetir” no modo imperativo, como em “Repita dez vezes que todo o sentido se desfaz”, para indicar uma ordem a ser seguida. Porém, estas marcas não são predominantes na composição do poema, pois o eu lírico mistura o modo imperativo com uma linguagem de maior proximidade com o leitor, estabelecendo um diálogo, como se pode notar no trecho: “A mente esvazia e assim tu podes pensar melhor nos outros feitiços”.

Neste exemplo, o eu lírico optou pelo uso do pronome pessoal “tu”, que, apesar de ser considerado pela norma-padrão da língua portuguesa um pronome formal, no contexto dos falantes da região Norte do país, marca certa intimidade entre os interlocutores, pois possui uma conjugação empregada de forma corriqueira nessa região. Tal aproximação é um recurso linguístico comum nos gêneros literários, quando o poeta, por meio do eu lírico ou do narrador, estabelece um diálogo com seu leitor, principalmente quando a temática aborda a descrição de seu ofício.

Há momentos ainda em que o eu lírico alterna o emprego das formas de conjugação do tu e do você, rompendo com a norma-culta, que determina que se deve escolher uma das pessoas do discurso para predominar no texto. Esse desvio é possível de ser observado no primeiro verso da primeira estrofe, quando o eu poético faz uso da conjugação na segunda pessoa: “Oco faz eco quando tu **pronuncias**”. Em seguida, o mesmo verbo “repetir”, comentado antes em relação ao uso do modo imperativo, é conjugado na terceira pessoa, como se encontra no primeiro verso da segunda estrofe. Este desvio da norma-padrão pode ser considerado como mais um recurso de apropriação dos padrões da cultura erudita, sendo empregado de modo mais coloquial.

Conciliando este emprego da linguagem coloquial à sobreposição do gênero lírico e do manual prescritivo, entendeu-se que houve uma proposta de tornar a linguagem literária mais acessível ao leitor comum, principalmente àqueles interessados em conhecer as técnicas de escrita desta linguagem para que pudessem, então, buscar no manual uma maneira de apreendê-las.

A perspectiva de Hutcheon (1989) apresentou uma atualização para o conceito do gênero paródia. Como há em determinados casos uma ambivalência do *ethos* paródico, sendo uma de suas funções em nível semântico a do contraste entre o que é afirmado e o que é

significado, que seria a ironia, e outra em nível pragmático, que aplicaria um julgamento, uma avaliação.

Não se considera que haja no *ethos* paródico aplicado à sobreposição dos gêneros no *Manual de feitiçaria* apenas um caráter ridicularizador, que reduziria o valor da linguagem lírica devido a sua estruturação ser materializada em tipo prescritivo, mas sim de que este *ethos* seria uma característica da produção contemporânea, a de relacionar gêneros até torná-los híbridos, inclusive na forma.

Verificou-se que a função pragmática do uso paródico na poética de Priscila Lira foi empregada como uma forma de resistência a partir da escrita, ainda que para isso tenha-se usado a ironia por meio da sobreposição de gêneros, compondo uma estrutura que não pode ser definida apenas como lírica nem como prescritiva.

O que é importante ter em mente aqui, todavia, é que a paródia - seja qual for a sua marcação - nunca é um modo de simbiose parasitária. Ao nível formal, é sempre uma estrutura paradoxal de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro (HUTCHEON, 1989, p. 81).

Entendeu-se que há um paradoxo na dependência paródica entre os textos quando o gênero de tipologia prescritiva associa a sua finalidade de expor determinado produto, que neste caso é exatamente o gênero lírico, por meio da prescrição do próprio ato criativo.

Além dessa estrutura se afastar dos modelos clássicos da lírica, trata-se de uma produção realizada em suporte digital, o que envolve procedimentos de diferentes áreas do saber, desde a base teórica da Informática à Computação, Comunicação, Design e Literatura.

Essa exposição sobre como proceder a codificação da linguagem literária de forma aberta, ou seja, ser o *e-book* de Priscila Lira um manual sobre o fazer poético disponível em rede global, acessível a qualquer internauta, tornou essa paródia textual uma reflexão mais densa sobre a valorização da linguagem literária, bem como uma busca pela maior democratização desta.

O *Manual de feitiçaria* apresentou-se, assim, como um ritual iniciático sobre a criação literária, porém, diferente do que acontecia nas sociedades antigas que mantinham em segredo o procedimento sobre a poética, a obra abriu caminhos a qualquer pessoa interessada em conhecer mais as práticas das belas letras, antes entendidas como prática ocultista.

Vale destacar como o *e-book* se mostrou de modo a desestabilizar as regras do mercado livreiro, com uma reivindicação sobre o fazer poético mais abrangente e com menor intencionalidade lucrativa a princípio.

O acesso global reiterou outra resistência na lógica capitalista, que privilegia a circulação erudita nos centros cosmopolitas do país. Mas com a publicação partindo de uma região geograficamente distante das grandes metrópoles, já que a escritora produzia na cidade de Manaus, rompe-se com o estigma sobre o baixo potencial artístico de produções advindas do norte do país.

2.3.1 O duplo sentido da palavra

Ainda na poética de Priscila Lira, observou-se um segundo paradoxo no que se refere ao desenvolvimento da temática, ou seja, ao procedimento escolhido para realizar a prescrição desta poética. A escritora, ao mesmo tempo em que retomou o uso de princípios sobrenaturais ligados ao ato poético, entendidos como superados pela crítica literária, não deixou de reforçar a importância do poeta em conhecer e dominar os códigos da construção linguística e social.

Logo na apresentação da obra, a escritora introduz o eu lírico dos quinze poemas-instruções como sendo as Palavras por elas mesmas. Sendo a Palavra a voz nos poemas, a autora procedeu em sua composição fazendo uso de métodos referenciais a elementos oníricos e místicos. Priscila Lira utilizou-se de elementos sobrenaturais para explicar ao leitor como se deu o seu procedimento poético.

Escrevi esse manual, pois as protagonistas dos textos a seguir me atormentaram por noites a fio (...).

Dei ouvidos aos pedidos delas também para poder te alertar sobre a capacidade sobrenatural que algumas palavras que usamos corriqueiramente tem de mudar nossas vidas, para melhor ou para pior, muitas vezes sem mesmo que percebamos. Essas mudanças podem ocorrer por intermédio de bruxos, que as conhecem e usam com mais destreza que não-bruxos, ou mesmo por intermédio do além, pois muitas dessas coisas são inexplicáveis e eu apenas descrevi. (LIRA, 2013, p. 2).

O protagonismo das Palavras, quando compreendido como elemento desvinculado do processo de construção social humana, estaria sendo associado a um procedimento sobrenatural e poderia, por isso, ser interpretado como mais um recurso paródico na poética

de Lira. A ironia neste caso foi trabalhada exatamente na intenção de desvincular do homem o domínio sobre a linguagem, restaurando a noção mística sobre o fazer poético.

A mistificação como recurso irônico pode ser notada na apresentação da obra citada acima, quando o trabalho da escritora/poeta é associado a procedimentos mágicos, ou feitiçaria, recebendo por isso o título de bruxa e sendo descrita como intermediária do além.

Esta compreensão do fazer poético como uma associação entre o uso de códigos sociais e fenômenos involuntários remeteu à teoria do poeta vidente, explanada pelo poeta francês Arthur Rimbaud em uma carta enviada a Paul Démeny em 1871. Rimbaud foi um poeta pouco convencional no que se refere ao seu enquadramento em um estilo de época, pois ainda que tenha convivido com contemporâneos simbolistas, sua obra não foi demarcada a partir das características deste período.

“A verdade é que a obra literária de Rimbaud emprega muitos expedientes românticos” (BALAKIAN, 1985, p. 52), porém também não se enquadrava apenas nesse estilo, tudo girava em torno da maneira como se apropriava dos elementos de determinado estilo e como utilizava-os com outras significâncias. Assim explicou Rimbaud sua visão sobre o ser poeta:

Digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*.

O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e estudado *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Já que cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido; e quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu! Que exploda em seu salto por entre as coisas inauditas e inomináveis: outros horríveis trabalhadores virão, e começarão pelos horizontes em que o outro se perdeu! (RIMBAUD, 2006, p. 159).

No trecho da carta acima, pode-se perceber que, para o escritor francês, ser um poeta exigiria a busca pelo conhecimento de si mesmo, a partir do desregramento dos sentidos. Entende-se que a poética para Rimbaud seria a união de processos racionais e inconscientes. Essa desordem foi interpretada como o uso demasiado das percepções humanas a partir da experimentação de todos os sentidos ilimitadamente, pois só assim seria possível ao poeta, de acordo com Rimbaud, ter uma visão sobre a existência humana para além de qualquer julgamento moral.

Neste estado, o poeta se reconheceria como um grande doente, um grande criminoso, um grande maldito, visto que se afastaria de qualquer regra social, característica comum aos artistas mais boêmios. No entanto, a partir desta postura, saberia ter se tornado um sábio supremo, conseguindo chegar ao desconhecido. Este se encontraria associado, conforme Rimbaud, à perda da inteligência das visões do poeta, que estaria até então marcada pela construção da realidade por meio de valores moralizantes. Só após o desregramento destes sentidos é que seria possível ao poeta enxergar o que o homem comum não pode ver, “Que exploda em seu salto por entre as coisas inauditas e inomináveis” (RIMBAUD, 2006, p. 159), para assim poder compreendê-las e dizê-las poeticamente.

É possível identificar esta busca pelo desconhecido por meio do eu lírico no primeiro poema-instruções de Priscila Lira. Nesta perspectiva, observou-se, no primeiro poema, a perda das sensações humanas que dariam lugar à voz das Palavras, como em um estado de transe em que o escritor se permite ver, ouvir e sentir percepções que fogem às regras da razão, por serem sensações que se confundem, como se estivessem sendo todas usadas ao mesmo tempo.

Oco faz eco quando tu pronuncias
 Que nem as coisas vazias por dentro
 Começa e termina sempre a mesma coisa
 OcoOcoOcoOcoOcoOco
 É um apanhar de vazios,
 Gira ao redor do nada e se perde.
 [...]
 A mente esvazia e assim tu podes pensar melhor nos outros feitiços. (LIRA, 2013, p. 3).

O caos e a desordem experimentados são necessários ao poeta para que, assim, após o uso desregrado dos sentidos, esta experiência permita ao escritor ter uma perspectiva do mundo além das convenções, e com a mente esvaziada destas, seria possível refletir por meio da linguagem poética sobre o que não é dito, visto ou escutado por bocas, olhos e ouvidos comuns.

Antonio Candido¹² (2012), em sua argumentação sobre a função humanizadora da literatura, citou o estudo de Gaston Bachelard sobre a formação do espírito científico, nele reconheceu o “devaneio” como uma condição primária e necessária para uma atividade espiritual legítima.

¹² Antonio Candido, *A literatura e a formação do homem*, 2012.

Após o artista ultrapassar este estado de passividade, o poeta deveria estimular uma progressiva depuração para alcançar o espírito científico. No entanto, Candido (2012) ressaltou que o estado de desregramento tomado como necessário para uma efetiva imaginação literária não se sustenta apenas como resíduo da percepção, pois seus estímulos partem da realidade do mundo, estabelecendo uma relação coerente entre o plano das ideias e o plano concreto. “O devaneio (*rêverie*) se incorpora à imaginação poética e acaba na criação de semelhantes imagens; mas o seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo, ao qual se liga assim necessariamente” (CANDIDO, 2012, p. 83).

Associar o devaneio ou desregramento dos sentidos do poeta vidente à realidade concreta do mundo seria o mesmo que alcançar aquilo que Theodor Adorno (1983) nomeou por *voz da humanidade*¹³, estágio obtido pelo artista por meio do trabalho com a linguagem literária.

Adorno (1983, p. 198) não reconheceu na subjetividade apenas um transbordamento de sensações individuais, mas também que ela só seria válida enquanto reflexão sobre uma “resistência contra a pressão social” e por isso não haveria “nada de absolutamente individual” (p. 198), nem de oposição cega à sociedade.

O distanciamento que o poeta buscava para compor o poema, seu aparente individualismo, já demonstraria uma posição de negação acerca de uma realidade social com a qual não concordava, uma reação à coisificação do mundo.

Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil (...) e imprime negativamente esse estado na formação lírica (...) não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se segundo a lei que lhe é própria (ADORNO, 1983, p. 195).

No autoesquecimento do sujeito que foi prescrito por Priscila Lira ocultaria, pode-se encontrar, tomando como base Adorno (1983), uma corrente subterrânea coletiva, que estaria presente no fundo de toda a lírica individual. A voz do eu lírico traria a voz da humanidade a partir dessa corrente coletiva, porque, ainda que tratasse de forma particular sua escrita, há nesse movimento algo de universal.

Entendeu-se que a noção de Adorno (1983) complementar a teoria do poeta vidente, na qual o desregramento dos sentidos levaria o poeta a experimentar um misto de

¹³ Theodor Adorno, “Lírica e sociedade”, *Textos escolhidos*, 1983.

sensações que ultrapassaria os limites da razão para, após este estado, ser possível ampliar seu campo de visão além do senso comum.

A partir dessa experiência, o poeta poderia compartilhar, por meio de sua poética, uma visão sobre o mundo mais abrangente, até mesmo reiterando necessidades humanas óbvias que o cotidiano teima em inverter ou naturalizar como padrões. Ou seja, o poeta retornaria da experiência de esvaziamento de suas convicções com um olhar mais humanizado sobre o mundo e suas diferentes percepções.

“Sujeito e objeto não são pólos hirtos e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se trabalham e se modificam mutuamente” (ADORNO, 1983, p. 199). O processo de doação feito pelo poeta por meio da linguagem seria a mediação entre lírica e sociedade, pois, assim como o indivíduo é marcado pelo universal, a sociedade é mediada pelo indivíduo.

Neste primeiro poema-instrução, o eu lírico conduz o leitor ao primeiro passo sobre o fazer poético, o que seria dar ânimo à sua quintessência interior por meio do conhecimento das palavras. Há um ritual sendo descrito, como algo que estaria adormecido e precisaria ser movimentado, sendo o próprio poeta o canal condutor para o que viria a se tornar Palavra ritmada. O processo é descrito quase como uma evocação:

Repita dez vezes que todo o sentido se desfaz
Tudo vira música
E ganha ainda mais sentido

O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O (LIRA, 2013, p. 3).

Entende-se que o poeta precisou escutar a voz que lhe circunda, essa universalidade, que pode ser interpretada a partir de Adorno (1983) como a voz da própria humanidade. “Só entende o que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade” (ADORNO, 1983, p. 194).

A escolha temática pela descrição do fazer poético, uma forma de metalinguagem conduzida pela Palavra, não deixou de lado o discurso sobre o trabalho poético como um

lapidar, um labor que exige o conhecimento de técnicas, evoluindo de uma forma bruta a uma matéria mais refinada.

No caso da obra de Priscila Lira, a voz do eu lírico reivindicou o conhecimento sobre o sentido ou o conceito que cada palavra carregaria, o sentimento para além do mero significante convencional em cada uma delas.

Essa reivindicação remontou a um dos ideais românticos, que também se fez presente no espírito simbolista, ainda que com algumas ressignificações, chamado de “swenderborguismo”. Termo usado para “resumir e popularizar muitas noções místicas paralelas que eram inerentes aos cultos cabalísticos herméticos” (BALAKIAN, 1985, p. 17). Essa expressão foi empregada quando muitos artistas apócrifos, não conseguindo se desvencilhar da crença na metafísica, buscaram no misticismo ou no “swenderborguismo” a base para suas reflexões, principalmente sobre a vida após a morte.

Tal modelo acreditava que as “correspondências” estabelecidas por meio da Palavra eram o traço de união ou de comunicação entre o homem e o céu e de Deus com o homem.

A significação espiritual do físico fora claramente explicada através da Palavra – isto é, por meio da comunicação entre a Divindade e o homem. Mas essa comunicação não foi direta; ocorreu através de símbolos, isto é, fenômenos no mundo físico que tinham um significado duplo (BALAKIAN, 1985, p. 18).

Ficou assim compreendido pela filosofia de Swenderborg que cada palavra carregaria um significado “duplo”, sendo um sentido literal que teria como referência as coisas como estão no mundo, ao passo que o outro sentido seria espiritual e explicaria como as coisas estão no céu. Ao poeta enquanto vidente, conforme a noção de Rimbaud (2006), caberia conhecer esse duplo significado e imprimi-lo em sua poética por meio de “correspondências”.

Assim, de acordo com essa perspectiva, o eu lírico de Priscila Lira, ao reivindicar que se conheça o sentimento da Palavra, traria à cena o sentido espiritual que toda palavra carrega, entendendo a palavra “oco” não como ausência de qualquer entidade, mas como um espaço preenchido pela voz da humanidade citado por Adorno (1983).

Assim, este crítico literário entendeu que a linguagem própria da lírica não se esgotaria na intuição, pois seu conteúdo é sempre pensado, e por isso orienta que a

interpretação social da lírica precisa “estabelecer como o todo da sociedade, tomada como unidade em si contraditória, aparece na obra de arte” (ADORNO, 1983, p. 194).

Não mais entendida como alienação, a subjetividade representaria os cruzamentos entre o sofrimento com a existência alheia a determinado sujeito e o amor diante dessa existência. Isso quer dizer que haveria no poema a materialização do espírito subjetivo reverberando sobre si mesma o efeito que o estado social estreitador lhe causou.

A reação do poeta diante desta sociedade delimitadora não escapou à interação com o outro quando seu trabalho atingiu a objetividade da forma lírica. A linguagem seria o que empresta objetividade ao processo subjetivo do poeta, de acordo com Adorno (1983, p. 199).

O sétimo poema-lição de Priscila Lira, intitulado *Para machucar com as mãos no papel*, descreveu o processo da escrita como se fosse cortes feitos pelo escritor. Neste poema, são prescritos dois tipos de corte, sendo um feito com a navalha, o que geraria um corte mais sutil, com o sangue escorrendo, e o outro feito com o punhal. A escolha por esse tipo de instrumento cortante seria uma ação mais agressiva e geraria, explica o eu lírico, um “corte mais fundo”, podendo “a cicatriz pode durar a eternidade” (LIRA, 2013, p. 10).

A relação que se estabelece, a partir dos cortes, entre papel e pele pode ser lida como uma metáfora sobre o fazer poético, este enquanto um corte feito pelo poeta para atingir primeiramente a si mesmo e, depois, o leitor.

Há corte, pois o poeta precisa desnudar-se durante o processo de esvaziamento de suas limitações, permitindo-se ser um canal por onde falaria a voz da humanidade. O escritor inicia, assim, o difícil trabalho de constituir uma linguagem em que as palavras se apresentem em seu duplo sentido. Assim, a partir deste poema, pode-se entender que tal processo é um trabalho extremamente doloroso.

Muitos poetas buscaram representar em suas poéticas a dor que sentiram ao doar-se com tamanha sensibilidade ao trabalho com a linguagem.

De acordo com o eu lírico deste poema, dependendo da intensidade com que o escritor ousa se perfurar, seus sentimentos se transportariam para “o interlocutor (que chega mesmo a pensar em morte) e segundos depois desaparece” (LIRA, 2013, p. 10).

O poema conduziu a uma compreensão de que, após iniciar a produção de sua poética, a partir do momento em que a linguagem fala com sua própria voz, o poeta não teria mais controle sobre a reação que esta vai gerar no interlocutor. Os efeitos podem afetar tanto o emissor quanto o receptor, pois são processos involuntários a ambos.

Foi isso o que Adorno (1983) quis dizer, de forma a usar um exemplo mais específico, com a explicação sobre a modificação mútua entre sujeito e objeto.

Leu-se que foi na prescrição da palavra “hidromúrias”, no quinto poema-lição, que o eu lírico demonstrou a intensidade com que a linguagem poética pode causar efeitos incompreensíveis nos interlocutores.

Para que as hidromúrias aconteçam, é necessário que haja duas pessoas, sozinhas, peladas. Duas pessoas porque o procedimento requer uma boca que fale a outro ouvido, sozinhas porque pessoa alguma que não faça parte do ritual pode presenciar o momento (caso contrário, nada acontece), peladas porque isso não é teatro, logo, não carece de figurino (alguém poderá contestar que nudez também é figurino, mas, nesse caso, nudez é nudez).

Há, no meio disso tudo, algo de inexplicável que acomete a boca despida, e a criatura dona da boca entra num estado de transe em que adivinha e recita todas as palavras necessárias para que o ouvido nu e a criatura dona do ouvido também percam a consciência desse mundo, a linguagem se esvai junto: esse é o momento em que as hidromúrias acontecem.

O que resulta como resposta do ouvido são sons caracterizados como gemidos ou murmúrios. Durante as hidromúrias, as duas pessoas peladas não se largam, por estarem em um ciclo que parece não ter fim entre a combinação perfeita de palavras e a combinação perfeita de murmúrios.

As hidromúrias são entendidas como perda de linguagem porque, no rito, as palavras ali usadas não pertencem a ninguém, vieram do nada e voltarão ao nada. Os corpos, naquele instante, têm apenas um vazio de hidromúrias na cabeça e na garganta. O que resta na memória de ambos é apenas o efeito que essa combinação de palavras vindas do além gerou em seus corpos. Os sons, tudo o que saiu das bocas e entrou nos ouvidos são esquecidos assim que o período, que não dura mais que alguns minutos, termina (LIRA, 2013, p. 7).

Figura 5: Quinto poema-lição sobre o emprego da palavra hidromúrias

- Lição 5

Tentativa de descrição resumida de hidromúrias:

Instante muito específico em que se perde a linguagem das palavras, para dar voz a sons somente compreensíveis por quem está enfeitado.

Origem das hidromúrias:

As hidromúrias existem no mundo desde que as palavras, vindas do além, chegaram às línguas dos homens, porque só assim tornamo-nos capazes de perdê-las.

Tentativa de descrição detalhada das hidromúrias:

Para que as hidromúrias aconteçam, é necessário que haja duas pessoas, sozinhas, peladas. Duas pessoas porque o procedimento requer uma boca que fale a outro ouvido, sozinhas porque pessoa alguma que não faça parte do ritual pode presenciar o momento (caso contrário, nada acontece), peladas porque isso não é teatro, logo, não carece de figurino (alguém poderá contestar que nudez também é figurino, mas, nesse caso, nudez é nudez).

Há, no meio disso tudo, algo de inexplicável que acomete a boca despida, e a criatura dona da boca entra num estado de transe em que adivinha e recita todas as palavras necessárias para que o ouvido nu e a criatura dona do ouvido também percam a consciência desse mundo, a linguagem se esvai junto: esse é o momento em que as hidromúrias acontecem.

O que resulta como resposta do ouvido são sons caracterizados como gemidos ou murmúrios. Durante as hidromúrias, as duas pessoas peladas não se largam, por estarem em um ciclo que parece não ter fim entre a combinação perfeita de palavras e a combinação perfeita de murmúrios.

As hidromúrias são entendidas como perda de linguagem porque, no rito, as palavras ali usadas não pertencem a ninguém, vieram do nada e voltarão ao nada. Os corpos, naquele instante, têm apenas um vazio de hidromúrias na cabeça e na garganta. O que resta na memória de ambos é apenas o efeito que essa combinação de palavras vindas do além gerou em seus corpos. Os sons, tudo o que saiu das bocas e entrou nos ouvidos são esquecidos assim que o período, que não dura mais que alguns minutos, termina.

*Outra explicação pode ser encontrada no capítulo 68 de Rayuela, escrito pelo bruxo que descobriu a palavra, logo, o feitiço.
**Descobrir não é inventar, como já disse: as hidromúrias são do mesmo tempo desconhecido em que nasceram as palavras em nossas língua.



Picknick

Fonte: <https://pt.calameo.com/read/002318534d1ff54c02a44>

Considera-se que a prescrição da palavra “hidromúrias” foi um dos estágios mais significativos sobre o aprendizado do fazer poético, pois foi o momento em que os interlocutores precisaram se permitir a uma grande entrega, despindo-se de toda a sua racionalidade, para possibilitar que a magia da linguagem se realizasse.

A racionalização ou a objetividade da linguagem esteve associada a processos místicos, em que a razão daria lugar a estados inconscientes. Neste caso, entendeu-se tais estados como o procedimento de desnudar-se diante do outro, quando há uma exposição não do corpo físico, mas das diferentes visões de mundo entre os interlocutores.

A palavra “hidromúrias” foi descrita como um processo de passagem da razão por meio da construção da linguagem a um esvaziamento desta, restando sons caracterizados como gemidos ou murmúrios,

[...] num estado de transe em que adivinha e recita todas as palavras necessárias para que o ouvido nu e a criatura dona do ouvido também percam a consciência desse mundo, a linguagem se esvai junto: esse é o momento em que as hidromúrias acontecem (LIRA, 2013, p. 7).

Esta palavra descreveu um momento muito particular de acordo com o eu lírico, sugerindo a realização de uma cena erótica entre duas pessoas que entraram em um estado de transe, sendo o contato entre elas feito por meio da linguagem. O transe é como um estado em que a consciência abre espaço ao inconsciente, de modo que a pessoa aceita abrir este canal com o intuito de chegar à perda da linguagem durante o rito, pois as palavras usadas neste instante “não pertencem a ninguém, vieram do nada e voltarão ao nada” (LIRA, 2013, p. 7).

A metafísica, neste caso, é uma realidade concreta a partir da alucinação física, pois não há apenas um vazio simbólico. No caso do fazer poético, todo o vazio é compreendido como uma permissão que o sujeito poético se dá para que a voz da humanidade possa se manifestar, ou, como bem nos apontou Adorno (1983), “a corrente subterrânea coletiva”. Seria como se o escritor se desnudasse de seus conceitos e de suas verdades e estivesse aberto para a fala de uma voz que lhe é alheia, mas que fala por ele.

A palavra “hidromúrias” foi um termo criado pelo bruxo mestre Julio Cortázar. Sua utilização ocorreu de forma muito específica na obra *Jogo da Amarelinha* (2011), em um capítulo em que se faz a descrição de uma cena erótica, usando outra linguagem inventada por Cortázar¹⁴, para despertar ainda mais a curiosidade no leitor, como se a mística de tal ato precisasse ser mantida e, ao mesmo tempo, precisasse ser aguçada.

Interessante observar como o eu lírico do *Manual de Feitiçaria* (LIRA, 2003) citou a palavra “hidromúrias” empregada por Cortázar como uma descoberta, e não uma criação, afirmando que “descobrir não é inventar, como já disse: as “hidromúrias” são do mesmo tempo desconhecido em que nasceram as palavras em nossa língua” (LIRA, 2013, p. 8). Imprimiu-se uma vez mais o recurso da ironia para reafirmar a linguagem como uma

¹⁴ Segundo estudos realizados sobre a obra *Rayuela* (2011), de Julio Cortázar, cria uma linguagem chamada *Glíglíco*, na qual mistura palavras do vocabulário espanhol e outras inventadas pelo escritor. Cria-se uma linguagem musical no jogo com as palavras a fim de evocar uma cena erótica.

dimensão além do humano, entendendo esta, simultaneamente, como uso empregado por toda a raça humana.

A imagem que se criou a partir desta cena erótica em Lira (2013) foi a de uma tentativa intensa de comunicação entre os interlocutores, algo como uma necessidade de fazer sentido para outra pessoa. Essa ação é encarada frequentemente como um ato simples, mas, se fosse analisada de perto, se apresentaria como um processo longo e trabalhoso, posto que há no mundo tantas línguas, linguagens e ideias. Por isso, fazer sentido como que se permitir sentir, pode-se dizer que seria uma ação intensa e que exige dedicação de ambos os interlocutores para se alcançar o objetivo. Chega a ser algo que precisa transcender o tempo humano e abrir mão da linguagem comum, a fim de tocar a alma alheia.

No entanto, o poema sobre “hidromúrias” destacou que o instante de comunicação é breve, e após este rápido momento em que se tocaria a alma do outro, “o que resta na memória de ambos é apenas o efeito que essa combinação de palavras vindas do além gerou em seus corpos” (LIRA, 2013, p.7). Tudo o mais seria esquecido assim que o transe se encerrasse, toda a lógica da linguagem se esvai, restando apenas os efeitos sentidos no corpo das duas pessoas.

Entende-se que tais efeitos podem dizer respeito à “sensibilidade”, palavra de sentido “raro” no mundo contemporâneo, mas essencial para o fazer poético, pois, como se pode notar, a comunicação que a lírica estabelece não é uma linguagem simplória, pelo contrário exige muito dos interlocutores.

Compreendeu-se melhor agora o trabalho de prescrição empreendido pela autora Priscila Lira, ao se reconheceu a necessidade de o leitor educar-se também para conhecer esta “sensibilidade”. O manual prescreveu não apenas uma iniciação sobre o fazer poético, mas orientou também sobre a necessidade desta educação para que o ser humano possa vivenciar sua “sensibilidade” de forma mais plena.

Isso pode ser confirmado no último poema-lição, quando o eu lírico, após discorrer sobre diferentes formas de bem empregar as palavras, depois de demonstrar a relevância do conhecimento dos sentidos duplos das palavras, chega à seguinte conclusão:

Figura 6: Décimo quinto poema-lição do manual

- Lição 15

Não há instrução. Deves ser sensível demais para o feitiço pegar em ti, caso não seja, conforme-se com a existência. Caso tenha dúvidas, persista infinitas vezes, pois o feitiço somente irá funcionar quando pronunciares a palavra com todo o sentimento do universo. Caso tenhas certeza, pois não és sensível o suficiente.

E va po rar

Primeiro virá uma linha de arrepio, depois formigamentos pelo corpo inteiro, depois começarás a tremer como xícara em terremoto. Depois tu te verás desintegrando por completo.

Quando a magia terminar, já não serás desse mundo.



Paradise, 2a

Fonte: <https://pt.calameo.com/read/002318534d1ff54c02a44>

A sensibilidade seria o caminho para a poética e, talvez, seja essa a maior prescrição feita no manual de feitiçaria, de que se deve educar também para esta habilidade.

Inicialmente na obra, elas – as Palavras – estão associadas a um estado sem origem determinado, elas estão apenas acontecendo, o que se poderia indicar como sendo o uso dessas palavras quando feito sem uma mínima sensibilidade.

Passado este estado de esvaziamento, o escritor começaria a estabelecer outra relação com as palavras, compreendendo seus sentidos, e começaria a se ver como um intermediário que desenvolveu a objetividade da linguagem, na qual o individualismo carregado de sentido universal seria a reverberação da humanidade na subjetividade do poeta. Não sem esquecer do duplo sentido das palavras tão defendido pelo “swenderborguismo”, em que se observou a Palavra indo além de um referente no mundo, trazendo por meio da linguagem literária a possibilidade de estabelecer novas “correspondências”, novos sentidos.

Desta forma, Priscila Lira nomeou as pessoas que fazem uso sensível da linguagem literária como “bruxos” e “feiticeiros”, grandes “mestres” como Benjamin Sanches, Frederico García Lorca, Manuel Bandeira e Júlio Cortázar. Por meio de bruxarias mencionadas ao longo de toda obra, esses bruxos mestres educaram as mentes humanas e as sensibilizaram por meio de seus feitiços.

CAPÍTULO 3 - UM MERCADO CULTURAL NAS MARGENS: *FANZINE* E SUA POÉTICA

3.1 UM SUPORTE HÍBRIDO: O FANZINE

O fanzine, como é chamada a revista artesanal, surgiu de forma despreziosa a partir do interesse de leitores de ficção científica em circular produções próprias sobre essa temática. Ela chamava tanto a atenção dos leitores, que, não conseguindo um espaço para comentar nas revistas do mercado editorial, resolveram se tornar editores das suas próprias revistas amadoras.

Sua tradução como “revista de um fã” foi feita a partir da abreviação de duas palavras inglesas *Fan*, de *Fanatic*, que significa “fanático” ou “fã”, e *Zine*, redução de *Magazine*, que quer dizer “revista”.

A definição a partir das condições de produção considerou o processo de confecção artesanal, como um trabalho de criação feito manualmente, por meio de técnicas como colagens, montagens, recortes, entre outras. Com o avanço tecnológico, atualmente já é possível encontrar revistas chamadas fanzines confeccionadas totalmente em formato digital, são os chamados *e-zines*.

Os primeiros fanzines brasileiros foram editados em mimeógrafos à tinta e a álcool, instrumentos mecânicos simples, mas que viabilizavam as pequenas tiragens com baixo custo.

(...) O desenvolvimento das fotocopiadoras provocou uma verdadeira revolução na produção dos fanzines, abrindo a possibilidade da execução de projetos gráficos mais bem acabados, incluindo amplamente o uso de ilustrações. Este fator tecnológico favoreceu o surgimento de inúmeros fanzines de quadrinhos, abrindo espaço para a edição de publicações autorais, entrevistas especializadas – com ensaios, críticas e matérias noticiosas (MAGALHÃES, 2003, p. 3).

Pode-se notar que o suporte avança junto com os processos tecnológicos e se reconfigura a partir de novos usos. Então, o que antes era visto apenas como artesanal, passou a incluir elementos gráficos e digitais. No entanto, uma característica parece se manter sempre na produção fanzinesca: o aspecto da liberdade de criação.

A pessoa que produzia o fanzine era chamada inicialmente de “editor”, mas esse termo caiu em desuso nos dias atuais. No entanto, o sentido da palavra ainda é mantido quando se refere ao escritor de fanzine, pois é este quem acompanha todo o processo de

confeção de sua revista: escreve, diagrama, recorta, cola, monta, imprime, xerocopia e vende.

O escritor de fanzine tem total liberdade para criar, construindo inicialmente uma “matriz”, na qual realizará a montagem de sua revista utilizando as mais variadas técnicas. Nota-se desde a simples escrita a lápis ou à caneta, até a colagem de figuras recortadas de revistas ou de impressões digitais.

Pode-se dizer que tanto as manifestações em fanzines quanto os escritores que se utilizam deste suporte apresentam características semelhantes às da faixa chamada por Bosi (1992) de cultura fora da universidade. Seus integrantes detêm conhecimentos científicos e teóricos, mas manifestam-se nas margens da vida acadêmica, ainda privilégio de uma minoria, de forma que esta cultura criadora é menos uniforme e mais experimental.

Como seus símbolos e bens culturais não seguem a rigidez da sistematização erudita, seus processos aproximam-se de uma expressão artística mais livre para expor as tensões internas desse sujeito contemporâneo um tanto fragmentado.

Outro conceito que pode estar associado a esse tipo de produção, pois apresenta características semelhantes, seria a de “livro de artista”. Em uma definição mais restrita, este seria considerado como produções “de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 3).

Neste tipo de livro, o artista é simultaneamente autor de texto e imagem, os quais raramente se relacionam entre si. O livro é considerado uma obra de arte, pois toda a sua estruturação é pensada para ser uma unidade expressiva. As técnicas são variadas, mas o autor pensa o suporte em sua sequência natural, as páginas, significando cada elemento: “o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 5). Assim, a obra não é lida de página por página, mas o conjunto que todas as páginas constroem.

Apesar de os fanzines apresentarem características semelhantes com a definição do “livro de artista”, pode-se dizer que as condições de produção destas revistas independentes não podem ser lidas como um todo unitário, pois a composição de suas páginas é dispersa, característica típica do próprio movimento “fanzineiro”. Outro fator considerado foi a

autoafirmação feita por alguns escritores, apesar de não ser consenso, de que o suporte que utilizam é nomeado como fanzine. Pelo menos o autor que se analisou, Adriano Furtado, faz uso deste termo de modo afirmativo.

3.1.1 Os fanzines de Furtado

No exemplo da figura a seguir, a capa do fanzine, intitulado *Filho da mãe*, de autoria de Adriano Furtado, apresentou como recurso visual um trabalho realizado com a técnica da xilogravura, arte de fazer gravuras em relevo na madeira. O uso dessa técnica remeteu, em um primeiro contato, ao modelo do cordel, manifestação da cultura popular recorrente no nordeste brasileiro, e que é caracterizado pelo trabalho frequente com a xilogravura em seus livretos. No entanto, pode-se dizer que o fanzine apresenta um estilo mais urbano e *underground*.

A representação na imagem da capa deste fanzine é a da cantora norte-americana Janis Lyn Joplin, um trabalho de autoria do artista Mazzo Rodrigues, parceiro de Furtado em muitas produções.

Figura 7: Capa do fanzine *Filho da mãe*, de Adriano Furtado



Fonte: Arquivo pessoal

Além do aspecto visual que compõe a capa deste fanzine ser um trabalho artesanal, o título da obra também foi escrito manualmente, com caneta nanquim descartável.

Para obter um traço mais fino, Adriano Furtado explicou que inicialmente os desenhos eram feitos com caneta bico de pena mergulhada em tinta nanquim. No entanto, o nanquim descartável acabou substituindo essas ferramentas mais antigas e, atualmente, os escritores fazem uso de materiais como o lápis 8b, que permite um traço tão escuro que pode ser visualizado facilmente ao ser copiado.

Assim como as imagens (desenhos ou figuras) podem ser criações autorais, colagens ou recortes, os textos também podem ser autorais ou retirados de trechos de livros e transcritos para a matriz. Os poemas de autoria de Adriano Furtado, a serem lidos neste capítulo, são exemplos de manifestações literárias autorais.

Todo o material selecionado é organizado sobre a folha de papel, que pode ser dobrada apenas uma vez ou mais, ganhando o formato de um cartão. Há fanzines maiores nos quais se juntam várias folhas de papel dobradas para montar uma revista com várias páginas.

A matriz do fanzine é levada à máquina de Xerox para a obtenção de cópias. A quantidade de cópias fica a critério do escritor, dependendo da sua intenção de circulação.

Essas características levam-nos a observar como as condições de produção do fanzine não se configuram apenas com auxílio de recursos manuais, fazendo uso de técnicas da indústria cultural, bem como da cultura erudita, quando o escritor compõe seus próprios textos, como é o caso da poética de Adriano Furtado, dentre outros fanzineiros.

A partir dessas observações, pode-se verificar que não há um enquadramento deste suporte em uma categoria cultural específica, considerando-se que o fanzine se constituiu muito mais como um dos processos híbridos, dos quais tratou Homi Bhabha (2013) no capítulo anterior.

O fanzine não é apenas popular por ser manual, mas também não se configura como um produto da indústria cultural, já que não há uma produção em série nem um controle do mercado editorial. Entende-se que os escritores que se utilizam dele fazem uso de recursos das diferentes faixas culturais, apropriando-se de suas ferramentas, de seus estilos, suportes, atribuindo novos valores e compondo um material híbrido.

3.2 O MERCADO FANZINESCO

Este suporte foi inventado em 1941, nos Estados Unidos, por Russ Chauvenet. Considerando o perfil disperso com que os fanzines se realizavam, o que sempre dificultou seu registro, o quadrinhista e crítico Edgar Guimarães demarcou, em sua obra intitulada *Fanzine* (2000), a chegada do movimento fanzinesco ao Brasil aproximadamente três décadas depois do surgimento nos Estados Unidos. Foi nas ruas de Piracicaba, interior do Estado de São Paulo, que o boletim chamado *Ficção*, de Edson Rontani, deu início a esse movimento por meio do envio das revistas artesanais pelos Correios.

No Amazonas, mais especificamente em Manaus, o início do movimento *fanzineiro* esteve intimamente relacionado à onda punk, segundo Sebastião Alves de Oliveira Filho, em pesquisa intitulada *Fanzines e Rock'n'Roll* (1997). Sebastião Filho identificou que um dos primeiros “zines” a circular nas ruas de Manaus foi o de Ana Rocker, vocalista da Vômito, a primeira banda punk da cidade, com o fanzine *Sobras dos Restos*.

Foi no movimento punk que o fanzine ganhou força enquanto suporte das massas. Ainda no cenário paulista, no final da década de 1970, a industrialização acentuou expressivamente o crescimento da classe operária, o que fez surgir diversos movimentos de oposição ao sistema capitalista. O movimento *punk* se apropriou dos fanzines utilizando-os como meio para fazer circular críticas ao sistema. A pesquisadora Denise Lourenço (2006)¹⁵ cita Stephen Duncombe (1997) para explicar como se expandiu o termo fanzine que, principalmente entre os punks, ficou popularmente conhecido pela expressão *Do It Yourself* (DIY), ou “faça você mesmo”.

Em 1936 surge o primeiro fanzine de ficção. Nos anos 50, aparecem os dedicados às bandas de rock, e, em seguida, ele se transforma em elemento político chave no movimento de contracultura dos anos 60. Nos anos 70 foram uma forma do movimento *Punk* espalhar a sua ética do “do it yourself” e nos anos 80 enfim, converte-se num meio de escritores divulgarem os seus pensamentos, o que não seria possível pelos meios comuns de comunicação de massas (DUNCOMBE apud LOURENÇO, 2006, p. 146).

As formas de utilização do fanzine variaram de acordo como cada grupo se apropriou dele e ressignificou seus valores. No entanto, é possível notar como ele foi passando de um meio de troca de conhecimento entre grupos restritos a um suporte de veiculação de

¹⁵ Denise Lourenço, dissertação *Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica*, do Mestrado em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, 2006.

conteúdos mais sérios, de forma a se estabelecer como um ativismo social. Foi neste cenário que o jovem pertencente à classe operária começou a se apropriar do suporte fanzine como forma de dar voz ao pensamento crítico, que se posicionava contra o sistema opressor.

Considera-se, por essas razões, que o fanzine está inserido em um contexto de resistência, porque rompe com os mercados editoriais convencionais. No entanto, os escritores de fanzine não descartam o uso de recursos deste mercado, como pode se notar pelo auxílio da Xerox.

Traz-se o próprio artista Adriano Furtado para explicar melhor essa apropriação feita pelos escritores como forma de romper barreiras alienantes.

Então penso que a forma de publicação pelo fanzine parece ser infinitamente menos alienada do que pela indústria de massas, essa sim, concentrada nas mãos de magnatas.

As máquinas a serviço do povo permitirão a democracia – se é que isso acontecerá. Mas é preciso que o povo se eleve sobre o padrão de barbárie reinante, constantemente alimentado pelo sistema capitalista.

Como fazê-lo?

Creio que com artifícios como o fanzine: filmes caseiros, CDs, apresentações, e toda forma de divulgação corpo a corpo. É aqui que realmente formamos laços coletivos. (FURTADO, s/d, s/p).

Este texto foi produzido pelo escritor logo após um diálogo que tivemos sobre a distinção entre fanzine e livro. Ele me enviou um documento no Word com três páginas, nas quais desenvolveu essa reflexão sobre fanzine, liberdade, razão e criatividade.

Em um cenário de apropriação e ressignificação por parte de diferentes grupos de artistas, que começaram a utilizar o fanzine como meio de circulação de suas manifestações artísticas, novas formas de uso e difusão se configuraram novamente.

São não só veículos de grupos de fãs, mas também de grupos que não possuem acesso à grande imprensa. Os novos autores de quadrinhos têm nos fanzines praticamente o único espaço para publicação de sua obra, visto que o mercado não disponibiliza veículos que deem vazão ao fluxo da produção dos autores nacionais, muito menos os trabalhos dos novos artistas. A concentração da indústria cultural, em particular das grandes editoras, no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, é mais um agravante para a veiculação de expressões regionais. Dessa forma, os fanzines são frutos também de grupos marginalizados cultural e geograficamente, bem como porta-vozes de um tipo de contracultura que denominamos genericamente de underground, alternativa ou independente (MAGALHÃES, 2003, p. 3).

Como salientou Magalhães (2003), o acesso ao mercado da indústria cultural é muito distante da grande parte dos artistas que vivem em regiões afastadas do sudeste do país, lugar que concentra a maior parte das oportunidades materiais da circulação artística.

Por isso, a limitação de espaço e oportunidade no escoamento de publicações pode ser considerada um fator determinante para a dispersão de novos suportes. Observou-se, então, este tipo de movimentação no cenário da cidade de Manaus, em que artistas começaram a circular textos autorais nas margens do mercado editorial, utilizando suportes como o fanzine.

Pode-se dizer que essa movimentação começou a constituir um tipo de mercado alternativo, ocupando espaços públicos e realizando um tipo de venda pessoal, a fim de manter um diálogo mais próximo entre autor e leitor. Os escritores, no ato de venda, poderiam até ser confundidos com vendedores ambulantes, visto que compartilham o mesmo espaço.

O aspecto econômico da obtenção de recurso financeiro não era uma característica atribuída ao fanzine inicialmente, pois era considerado apenas como um meio de produção sem fins lucrativos entre os editores. Ou seja, ele era usado apenas pelo “prazer” da troca de conhecimentos. Assim, Edgar Guimarães definiu o termo como “todo tipo de publicação que tenha caráter amador, que seja feita sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto enfocado” (GUIMARÃES, 2000, p. 3).

No entanto, sobre essa abordagem do lucro, considera-se que houve, no caso da circulação de fanzines em Manaus, uma ressignificação desse processo, já que muitos escritores passaram a utilizar esse suporte como meio de obter uma renda mensal por meio da venda das revistas xerocopiadas.

Durante os anos de 2010 a 2014, era comum encontrar *fanzineiros* em Manaus que sobreviviam da venda de suas revistas. Esse foi o caso de Adriano, que se manteve por meio da renda de seus trabalhos autorais e independentes durante anos.

Pôde-se observar, nos resultados do projeto desenvolvido na Iniciação Científica (2013-2014), que muitos escritores declamavam seus poemas durante as abordagens de venda, com o intuito de despertar o interesse do leitor a partir da performance. A prática da venda de fanzines, e outras manifestações artísticas independentes, foi chamada de “mangueio”.

Esta forma de venda dos fanzines era assumida como uma autonomia por parte de alguns escritores, tanto no que diz respeito ao aspecto econômico como ao das condições de produção.

No entanto, tal perspectiva ideológica não era unânime entre os escritores. Em uma conversa informal, o artista Adriano Furtado explicou como os *fanzineiros* em Manaus se mantinham fora do circuito editorial tanto por questões ideológicas, quanto por, no caso de alguns, não conseguirem adentrar o mercado convencional. Estes encaravam o uso do suporte fanzine como um meio “temporário” de publicação dos seus textos, pois almejam publicar no mercado livreiro também.

Os escritores sempre quiseram publicar suas obras, e enquanto alguns esperam por algo glamouroso como ser publicado por uma grande editora, muitos estão se aproveitando das brechas, seja para editar de forma independente, seja para publicar por editoras pequenas, que têm propostas atraentes para um número não tão grande como 200 cópias, ou 2000 (FURTADO).

Pode-se considerar que, a partir do olhar da tradição literária, estes escritores não formariam um conjunto coeso, pois não assumem um papel coletivo mais ou menos conscientes. Apesar disso, entende-se que eles ativariam uma memória da coletividade, já que, em sentido involuntário, esses escritores constroem discursos que dialogam entre si e com as mais diferentes estéticas, desde a influência mais erudita até a mais popular. A experimentação é o que lhes agrupa.

Os locais de circulação mais procurados pelos fanzineiros em Manaus concentravam-se na região central da cidade, como em praças, bares, universidades, paradas de ônibus ou mesmo dentro do transporte coletivo. Segundo relatos de alguns fanzineiros, a predominância na área do centro da cidade se deu em razão da facilidade em obter cópias mais baratas nessa localidade. Havia ainda exposições em festas e eventos criados pelos próprios fanzineiros para a divulgação de seus trabalhos. Em Manaus, pode-se citar como exemplos de encontros de *fanzineiros* o “Arte na Praça”, evento realizado na Praça do Congresso, e o mais recente, “Estilhaços literários”, com os encontros sendo realizados no bar Caldeira, no Centro de Manaus.

Observou-se que os escritores de fanzines, assim como outros artistas, são frequentadores de lugares que podem ser associados à representação das cafeterias europeias do século XIX, frequentadas pelos boêmios, sendo reconfiguradas, atualmente, como os bares.

O café se acha na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. [...] Pois o artista é o perpétuo andarilho que acampa às margens da cidade (MAINGUENEAU, 2012, p. 97).

Esse lugar boêmio é marca representativa nos processos de produção desses escritores, já que impõem como necessidade a circulação e o diálogo nesses espaços. Tais escritores não pertencem a lugares estáveis, em razão desta mobilidade sempre instigada pela necessidade do novo e da experimentação. Porém, ainda pode-se entender que o não agrupamento assumido seja uma apropriação característica do movimento *fanzineiro*.

Assim, compreende-se que tanto é possível enxergar no uso deste suporte um movimento desprezioso, como também ver que se realizava apenas pela vontade de expandir gostos e preferências pelas histórias de ficção científica. Ademais, é igualmente aceitável lê-los como produto de resistência a uma produção cultural alienadora e massificante.

Diante do mercado livreiro dominante, os fanzines não representariam uma ameaça competitiva a ele – nem se entende ser esta a intenção do movimento –, mas se realizaria como uma expressão da contracultura, se apropriando de certos valores da cultura de massa para subvertê-los.

O movimento alternativo de fanzines em Manaus encontrou, por meio da Arte, uma forma desses escritores escoarem uma produção artística crítica e inovadora. Assim expressava Adriano Furtado esse intuito em alguns de seus fanzines:

Figura 8: Última página do fanzine *Filho da mãe*, de Adriano Furtado.



O filho da mãe...

É uma publicação autoral que aposta na fotocópia como instrumento de propagação de erudição e arte.

Fonte: Arquivo pessoal.

3.2.1 Um produtor de fanzines

Adriano Furtado, poeta e filósofo, nascido em Mococa, interior de São Paulo, viveu a maior parte de sua vida na cidade de Manaus e foi nesse lugar que sua produção se concretizou. Inicialmente mais voltado para as histórias em quadrinhos (HQ), Adriano participou do começo do movimento de quadrinheiros em Manaus, integrando o “Clube dos Quadrinheiros” na década de 1990. No mesmo período, na capital amazonense, também reverberou o movimento de fanzines, do qual o escritor participou ativamente, compondo tanto quadrinhos quanto outros gêneros textuais, tais como poesia, ensaios filosóficos, confissões e contos.

Aliado à formação em Filosofia com a Arte, observou-se na poética desse autor a presença significativa da temática existencialista, elemento que despertou a atenção da pesquisadora e que motivou a aprofundar sua leitura. Pode-se dizer que seria essa busca pela compreensão do ser humano e suas inquietantes dúvidas e experimentações que permeou todo este trabalho de pesquisa, encontrando na escrita de Furtado um diálogo pertinente.

3.3 DIÁLOGOS POÉTICOS: A POÉTICA EXISTENCIALISTA DE FURTADO

A poética de Adriano Furtado, a qual se fará a leitura neste tópico, apresentou procedimentos de composição bem distintos dos analisados na produção anterior. Apesar de seu suporte ser rotulado como artesanal, o que faz com que seja considerado por vezes distante dos padrões da erudição, esta poética surpreendeu exatamente por ter mantido uma estrutura mais clássica.

Tomou-se para a leitura inicial um poema extraído do fanzine intitulado *Por um fio*. Comumente, na produção fanzinesca, alguns poemas não são nomeados, como é o caso do poema a ser lido a seguir.

Quero as vezes secar ao sol:
No trabalho então ardo;
Assim, feito João Cabral –
Meu peito guardo!..

Gosto as vezes da mentira:
Me repasto e me basto,
Que nem Pessoa na gávea –
O mar em mastro!

Também só água e pão –
Por que me come, fome minha? –
Dá-me Bandeira à mão,
Que me advinha.

Guardo à trindade lírica
Os sábados, que enalteço
Com os Andrade no bolso –
Este de dentro

E não sou do partido
Da razão que me cerca:
O labirinto é infinito –
Borges acerta!

São tantos os meus amigos:
Livros vivos, vivos livros –
Que contar todos tento:
E não consigo...

Só sei que comigo levo
Este bolso incriado,
E dentro dele, bem dentro –
Um peito grato.

Imprime em mim seu caráter
Cada nova leitura:
Não tenho mais um caráter –
Tenho textura!... (FURTADO, 2009, s/ pag.)

Quanto à forma do poema, notou-se uma ocorrência expressiva do verso livre. Verificou-se que há uma aplicação mais regular de palavras em posição na estrofe, tais como na terceira, em que a rima acontece de forma alternada, como em “pão” e “mão”, e ainda “minha” e “advinha”. Em outras estrofes, empregou-se a rima misturada, conforme foi possível notar na posição das palavras da primeira estrofe.

Quanto à criação das imagens poéticas, identificou-se neste poema a composição de um ser poético formado por identidades distintas umas das outras, sendo que seu corpo, como o corpo do poema, foi sendo tecido a partir de diálogos.

Entendeu-se que cada estrofe no poema de Furtado apresentou um diálogo entre a voz do eu lírico com a de outro ser, sendo tanto o autor, como um elemento presente na poética do escritor citado.

Acredita-se, desta maneira, que o diálogo entre estas diferentes vozes foi mantido principalmente em razão do distanciamento existente entre a consciência lírica e os contextos apresentados pelas demais vozes. Isso levou o eu lírico a experimentar novas visões, buscando desenvolver uma maior consciência de suas limitações a partir da experiência de dialogar. Essas limitações humanas estariam relacionadas, principalmente, ao aspecto moralizante, em que a pessoa passa a naturalizar determinados padrões sociais transmitidos pelas instituições dominantes.

Lê-se que o diálogo estabelecido pelo eu lírico com vozes tão distintas seria um modo de romper com tais limitações, a fim de tecer uma corporeidade mais livre e consciente.

Ainda assim, é interessante notar que o eu lírico foi buscar suas referências no cânone literário. No poema de Furtado, o diálogo com as vozes de escritores consagrados seria uma forma de conhecer os valores tradicionais para se apropriar destes e com isso ser possível traçar o seu próprio caminho nas margens literárias.

O contato com essas diferentes perspectivas de mundo foi o que teceu o caminho poético, que, nesse caso, foi representado por meio da composição do corpo do poema.

Na primeira estrofe, o eu lírico começou a sua interação, de modo muito coerente, com a voz do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Coerente, pois este tratou

exatamente do ato de tecer no poema intitulado “Tecendo a manhã”¹⁶ (2008), o qual se acredita ser a referência feita nesta estrofe inicial. Assim, nos diz a voz do eu lírico: “Quero às vezes secar ao sol: / No trabalho então ardo/ assim, feito João Cabral / Meu peito guardo” (2009, s/ paginação).

Verificou-se que o eu poético encontrou uma dupla motivação no poema cabralino, visto se tratar da ação de tecer, já ensinada por João Cabral: “Um galo sozinho não tece uma manhã / ele precisará sempre de outros galos / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro” (MELO NETO, 2008, p. 219).

A primeira motivação estaria relacionada à ideia do próprio fazer poético como um trabalho de tecer a palavra, que não se constrói apenas a partir da individualidade do poeta, uma vez que, encontrando a segunda motivação, a escrita materializou (teceu) o diálogo contínuo entre diferentes vozes ou consciências que perpassaram o ser inquietante que é o poeta.

A tessitura da manhã, entendida como a construção da teia da vida em João Cabral, esteve carregada por ideias como a de coletividade e a de união, como se a voz cabralina buscasse ensinar como a vida se constitui a partir das relações entre as pessoas em sociedade e o sentimento de responsabilidade de uma para com as outras.

Haveria, neste diálogo com João Cabral, uma lição importante a ser apreendida: o questionamento pela conscientização dos seres sobre a ação de tecer a sua manhã, pois, ao realizá-la, tornam-se responsáveis pela tessitura das próprias vidas e do mundo ao seu redor.

Considerou-se, por isso, que o eu lírico propôs acima de tudo uma reflexão sobre a responsabilidade que cada pessoa deveria assumir diante do mundo em que vive, como se cada pessoa, ao construir diariamente a sua realidade, tecendo o sol coletivamente, precisasse estar consciente que também ajuda a construir a realidade do outro.

Pode-se dizer que, no diálogo com a voz cabralina, o eu lírico buscou aprender o sentido de palavras como “vida”, “trabalho” e “sociedade”.

¹⁶ João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra e outros poemas*, 2008.

A ideia de diálogo do eu lírico com vozes diferentes remeteu ao método dialógico de Mikhail Bakhtin¹⁷ (2010). No caso da análise bakhtiniana, esta se concentrou na interpretação da poética de Dostoiévski, autor de textos em prosa, principalmente de romances.

Já no caso do diálogo que se observou na poética de Adriano Furtado, ressalta-se que ele aconteceu no gênero poesia, por meio da voz do eu lírico. Aplicou-se, dessa forma, o método dialógico na criação lírica, buscando manter as peculiaridades tanto do método pensado para o estudo em prosa, quanto da voz do eu lírico pertinente ao gênero poesia.

Observou-se que o procedimento dialógico na lírica de Adriano Furtado não se limitou ao método do diálogo filosófico. Apesar de o escritor ser um filósofo, seu processo poético não estaria “reduzido a uma simples forma de exposição, a um procedimento pedagógico” (BAKHTIN, 2010, p. 17). Ou seja, o caso, na poética de Furtado, não se reduziu à explicação de determinada temática a fim de orientar como bem proceder sobre vida, trabalho e sociedade. Com isso, o diálogo serviu mais como uma construção pessoal para o eu lírico do que como um discurso com intuito moralizante, por exemplo.

No dialogismo desenvolvido pelo linguista Mikhail Bakhtin (2010), o diálogo aconteceria entre diferentes consciências expondo contextos particulares, sendo que não se encerrava na conversão de uma consciência objetificada definitivamente, mas sim entendendo que “a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. (...) Cada ideia da personagem é internamente dialógica” (BAKHTIN, 2010, p. 36).

Entende-se que cada estrofe do poema representou uma voz que reverberou um modo particular de ver o mundo. Cada consciência esteve em diálogo com o eu lírico, tendo este transformado a perspectiva dos interlocutores em experiência para a formação de seu caráter, que se tornou sua própria “textura” poética.

Sendo o dialogismo bakhtiniano compreendido como este diálogo incessante em que nenhuma consciência é tomada de forma definitiva, a textura em Furtado (2009) continuou a ser tecida na segunda estrofe, agora no diálogo com a voz de um lusitano. O eu lírico buscou, nas diferentes identidades do escritor português Fernando Pessoa, partes da experiência para compor seu corpo poético. Assim, disse o eu lírico nos seguintes versos: “Gosto às vezes da

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2010.

mentira: / Me repasto e me basto, / Que nem Pessoa na gávea – / O mar em mastro!” (FURTADO, 2009, s/ paginação).

O mar foi objeto de muita reflexão pela perspectiva lusitana, pois foi por meio dele que o homem europeu cantou grandes feitos e vitórias que orgulharam toda a nação. Pode-se dizer que há uma referência ao décimo canto pessoano, intitulado “Mar português”¹⁸, na obra *Mensagem* (2010). Nesta, a imagem do mar que gerou tantas dores aos lusitanos acabou sendo recompensada com o enobrecimento da alma, em uma perspectiva espiritual. O mar foi apresentado como um espelho do céu, sendo este a recompensa dos portugueses.

Porém, não se acredita ter Furtado compartilhado desta perspectiva enobrecedora sobre o mar, pois este elemento foi trazido pelo eu lírico como um gosto pela mentira que o alimentou. Ocorre que, quando o eu lírico dialogou com a voz pessoana, recolheu desta experiência um olhar mais reflexivo sobre o elemento mar, como o que pode ser encontrado em outro poema de Fernando Pessoa, intitulado “Olhando o mar, sonho sem ter de quê”.

Olhando o mar, sonho sem ter de quê.
Nada no mar, salvo o ser mar, se vê.
Mas de se nada ver quanto a alma sonha!
De que me servem a verdade e a fé?

Ver claro! Quantos, que fatais erramos,
Em ruas ou em estradas ou sobramos,
Temos esta certeza e sempre e em tudo
Sonhamos e sonhamos e sonhamos (...) (PESSOA, 1973, p. 70).

Após a tensão na perspectiva de um mar enobrecido, o eu lírico encontraria outra imagem sobre este elemento, mais próxima de sua tessitura. Nesta nova perspectiva, nada lhe foi dado de material ou de prestígio, apenas aquilo que qualquer pessoa pode ter: a certeza de que o caminho, metaforizado pelo sonho, não finda.

Acredita-se que o eu lírico tenha compartilhado mais da compreensão de Pessoa quando este enxergou a verdade e a fé como crenças que não conduziram o ser humano a nenhum outro lugar, além da busca incessante de continuar a sonhar. Como se tudo o que viesse a ser conquistado, oferecesse apenas um conforto temporário, deixando de ter valor assim que possuísse. Por isso, o eu lírico parece romper com padrões e valores capitalistas, os

¹⁸ Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / (...) / Valeu a pena? / Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. / Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu. (PESSOA, 2010, ps. 75 e 76).

quais trariam sensações de satisfação passageira para, logo após, voltar a predominar a sensação de vazio apenas preenchido com mais consumo.

Essa possível ruptura com o pensamento capitalista foi representada de modo mais evidente no diálogo estabelecido com o escritor Manuel Bandeira. A terceira estrofe do poema apresentou um olhar mais crítico e realista sobre a consciência poética de Furtado, por meio da voz lírica:

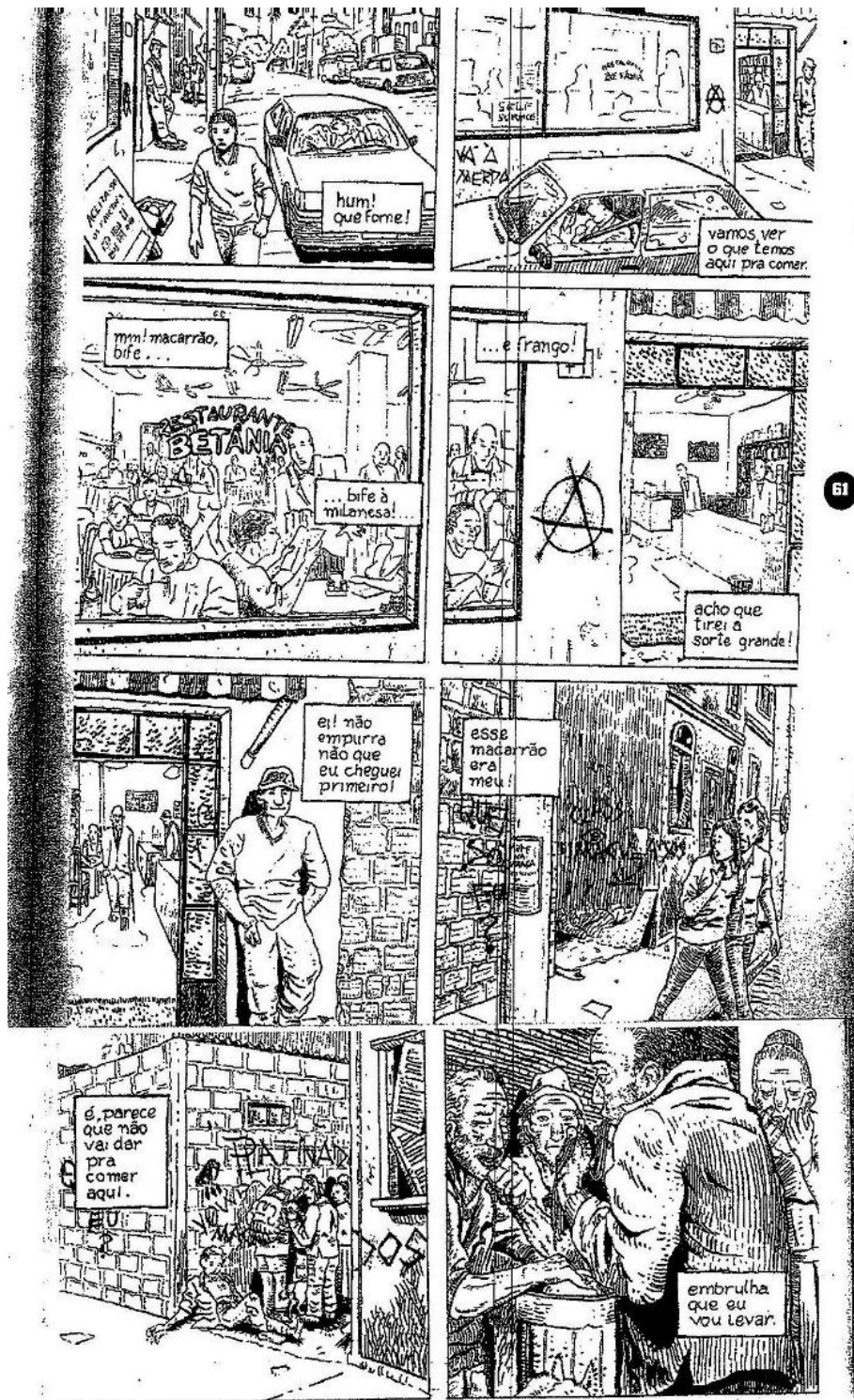
Também só água e pão –
 Por que me come, fome minha? –
 Dá-me Bandeira à mão,
 Que me advinha (FURTADO, 2009, sem paginação).

Pode-se dizer que, nessa estrofe, há uma referência ao poema “O Bicho”¹⁹, de Manuel Bandeira (1986), no qual se constrói a imagem de um homem animalizado pela miséria. Nessa parte da experimentação, tem-se uma das imagens que mais afloram nos poemas de Adriano Furtado, que seria o grito da dor, seja ela de fome, seja de indignação diante de uma sociedade tão desigual.

Entende-se que houve uma crítica severa ao sistema capitalista em que a miséria chega a ser naturalizada. Mais interessante ainda é associar esta estrofe a uma história em quadrinhos (HQ), de autoria de Adriano Furtado, na qual o escritor representou uma cena muito semelhante à imagem do poema de Bandeira (1986), assim como a referência na terceira estrofe de seu poema em análise.

¹⁹ “Vi ontem um bicho / Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos. / (...) O bicho, meu Deus, era um homem” (BANDEIRA, 1986).

Figura 9: Conto em HQ “O almoço” de Adriano Furtado.



Fonte: ORESTES (2006).

Figura 10: Continuação do conto em HQ “O almoço”, de Adriano Furtado



Fonte: ORESTES (2006).

Nota-se que o autor do conto, assim como Bandeira, empregou a literatura como meio para refletir sobre situações sociais como a da animalização do ser humano, que chega a ter menos consciência que um animal, já que, no conto, é o cachorro que tem voz na narrativa. Nesse diálogo, o eu lírico tratou de uma necessidade básica, que é uma demanda fisiológica do ser humano por alimento para o corpo, mas que ainda na sociedade contemporânea não é um direito garantido por todos.

Pode-se dizer que a consciência do eu lírico compartilhou de compreensão semelhante à de Bandeira, não havendo uma tensão tão expressiva entre as consciências em diálogo.

A quarta estrofe trouxe o diálogo com os mestres Andrade, nomeados como “trindade lírica”, isto é os escritores Mário de Andrade, Oswald Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A esses, o eu lírico afirmou guardar “os sábados, que enalteço”, como se estabelecesse uma relação de intimidade com os autores, consagrando-os como seus grandes mestres, com quem caminha e mantém um diálogo constante.

Os Andrade são referências importantes na tradição literária brasileira a partir do movimento modernista, que abrangeu as Artes de um modo geral, e que, no caso da

Literatura, teve nas posições ocupadas por esses escritores significativa representação. A antropofagia de Oswald, a pesquisa sobre a identidade nacional de Mário, e o lirismo denso e crítico de Drummond são algumas consciências com as quais o eu lírico trocou experiências em sua caminhada poética.

Apesar de o diálogo em Furtado ser estabelecido com essas vozes canônicas, Os Andrade estabeleceram rupturas relevantes com a tradição literária vigente na época, dentre elas a valorização de publicações em suportes públicos como revistas e a ressignificação de valores patrióticos. Oswald de Andrade reivindicou, por meio de **algumas** criações poéticas, uma linguagem mais livre e descontraída quando disse: “Dê-me um cigarro / Diz a gramática / [...] / Mas o bom negro e o bom branco / [...] / Dizem todos os dias / [...] / Me dá um cigarro” (OSWALD, 2003, p. 167).

A trindade lírica foi apresentada como um pilar, mestres com quem seria essencial estabelecer diálogos tensos e polifônicos para uma formação mais consciente, ainda nas margens literárias.

É consenso que Mário e Oswald lideraram a Semana de Arte Moderna, na capital paulista, na qual se reclamou nova postura sobre e para o sujeito brasileiro, questionando tanto as regras da tradição literária como o próprio pensamento brasileiro, considerado ainda dependente e colonial. Apesar disso, muitos artistas modernistas foram beber mais uma vez na fonte europeia como referência para repensar o cenário brasileiro. Por isso, a movimentação modernista não alcançou a grande massa, ficando restrita aos grupos privilegiados.

Os trechos a serem citados representariam um pouco da possível visão de mundo com a qual o eu lírico se deparou: “Tupi, or not tupi that is the question”²⁰ (ANDRADE, 1928) e

Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças! (ANDRADE, 1955, p. 285)²¹.

²⁰ Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico*, 1928.

Mário de Andrade foi, antes de tudo, um pesquisador, tendo buscado embasar sua consciência sobre a identidade nacional a partir de incursões que transitaram da pesquisa etnográfica até a Literatura.

Em Carlos Drummond de Andrade, a densidade poética e a criticidade sobre a consciência social se fazem constantemente presentes, como é possível notar no poema “Canto brasileiro”²², conforme diz o trecho a seguir:

(...) Meu país, essa parte de mim fora de mim
constantemente a procurar-me. Se o esqueço
(e esqueço tantas vezes)
volta
em cor, em paisagem
na polpa da goiaba na abertura
de vogais
no jogo divertido de esses e erres
e sinto
que sou mineiro carioca amazonense
coleção de mins entrelaçados. (...) (ANDRADE, 2012, p. 104).

A dúvida constante que movimentaria o eu lírico de Furtado a fim de compor seu ser poético está em diálogo com a problemática destacada no canto drummoniano. Essa indagação duradoura sobre a identidade do ser, que ora se olha de fora, ora se reconhece em função do meio, da fala, da pele, das diferenças que compõem os Brasis, no plural, torna-se parte da construção de sentido e reconhecimento sobre o sujeito e o mundo.

No entanto, a identificação deste eu lírico não se estabelece com o espírito nacionalista como uma identidade fixa, apesar de saber-se atravessado por esta. Pode-se dizer que o corpo deste ser poético expõe as fraturas que caracterizariam o sujeito contemporâneo, como um ser fragmentado quando observado em relação ao sujeito de identidade fixa e segura, mas que constrói sua corporeidade a partir do conjunto de suas experimentações, um corpo inacabado, ainda que inteiro.

Stuart Hall (2014) distinguiu três concepções de identidade sobre o sujeito em períodos distintos, são elas: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. Este foi caracterizado como não possuindo mais uma identidade fixa, essencial ou permanente, visto que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos

²¹ Mário de Andrade, *Poesias completas*, 1955.

²² Carlos Drummond de Andrade, *As impurezas do branco*, 2012.

em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2014, p. 12).

Rompeu-se com a concepção de identidade do sujeito do Iluminismo, que era baseada em um indivíduo centrado, unificado, com um “centro” no núcleo interior. A essência, antes compreendida como autônoma e autossuficiente, passou a ser considerada no contexto da modernidade tardia como uma fantasia. A concepção de sujeito sociológico orientou a formação da identidade pós-moderna quando passou a considerar que o sujeito é formado a partir da interação entre o “eu” e a “sociedade”. Com isso, o processo de identificação do “eu” com diferentes identidades existentes socialmente produz o sujeito pós-moderno.

Encontrou-se partes desta fragmentação identitária na poética de Furtado, ora quando seu eu lírico dialogou com consciências que lhe apresentaram experiências de afinidade e proximidade, ora quando a tensão prevaleceu no diálogo com pontos de vista afastados de seu contexto. Entende-se, desta forma, que todo contato estabelecido entre as diversas consciências são parte necessária e natural do processo de construção e desconstrução do eu lírico.

Deve-se entender que a ambivalência de identidades precisou tornar-se algo reconhecido pelo próprio sujeito como parte de si, assim como a aceitação de sua identidade fragmentária de sua nação, pois “tornamo-nos dolorosamente conscientes da justaposição ambivalente” (BHABHA, 2013, p. 55).

O corpo poético de Furtado revelou, de alguma maneira, esta experiência de negociação dialógica entre consciências tão antagônicas, mas que constroem o seu corpo poético na contemporaneidade. Abriu-se, com isso, um espaço constitutivamente híbrido para o diálogo. Bhabha (2013) explicou que o hibridismo seria um lugar onde a construção do novo juízo político, que perpassa pelo sujeito, não seria nem um nem outro, já que alienou as expectativas políticas, de gênero ou de classe, mudando as suas próprias formas de reconhecimento quando se inseriu a **negociação** sobre suas contradições.

Os questionamentos identitários advindos do diálogo com os Andrade não se encerraram ainda, pois a quinta estrofe trouxe a voz de mais um estrangeiro, desta vez o vizinho argentino Jorge Luís Borges, que também fez uso da interação para compor o corpo

poético. Assim, disse o eu lírico: “E não sou do partido / Da razão que me cerca: / O labirinto é infinito - / Borges acerta!” (FURTADO, 2009, s/ paginação).

A imagem do labirinto, muito recorrente na produção do escritor argentino, apresentaria a ideia de infinito e eternidade. A partir do labirinto, Borges (1999) construiu imagens representativas da infinidade, compondo indefinidas possibilidades de combinações para diversos conjuntos, dentre eles as letras, como no conto “A biblioteca de Babel”. Esses arranjos revelariam certas relações matemáticas de conjuntos desdobrados, que, por assim dizer, trouxeram a questão da infinidade do mundo diante do ser. Tais dimensões não calculáveis podem estar relacionadas à ideia de grandiosidade sobre a caminhada do ser humano em busca da compreensão de sua existência. Com apenas uma noção limitada dessa dimensão, partindo das experiências humanas, o homem sempre tentou alcançar e comprovar a substancialidade de sua existência por meio das ciências.

Apesar de o eu lírico ter afirmado não encontrar na racionalidade sua maior referência: “E não sou do partido / Da razão que me cerca” (FURTADO, 2009, s/ paginação), verificou-se que, no processo de sua caminhada existencialista, a problematização sobre a infinidade do ser foi recorrente na poética de Furtado, ainda que qualquer nova concepção não seja assumida como verdade absoluta. Talvez, o eu lírico tenha usado a expressão “razão que me cerca” para indicar uma racionalidade baseada no senso comum, sem um aprofundamento do saber, ou aquele tipo de razão que aceita qualquer nova certeza. Ainda assim, é válido afirmar que o eu lírico assumiu uma postura de racionalizar seus diálogos, compondo um corpo fluido e constantemente em construção.

Afirmar o labirinto como infinito, a partir de seu desdobramento contínuo, pode estar relacionado à busca do homem para conhecer melhor o universo que se encontra dentro dele e, conseqüentemente, compreender melhor a sua própria existência.

No entanto, Borges, em um de seus contos, não apresentou uma perspectiva otimista sobre essa busca, afirmando que: “o visível universo era uma ilusão ou (mais precisamente) um sofisma” (BORGES, 1998, p. 7).

Com isso, pode-se dizer que o eu lírico confirmou ser a sua busca dialógica um proceder incessante, pois a possibilidade de ver o universo em sua totalidade seria uma ilusão, pois sempre haverá um novo ponto de vista a se conhecer neste labirinto em desdobramento, o que seria uma metáfora da vida.

Nas três últimas estrofes, o eu lírico caminhou para um encerramento (ainda que sem a marcação de um ponto final). Fazendo uso das reticências, indicou que seu corpo poético não se encerraria ali. Reconheceu, com isso, que sua existência só se materializa devido ao seu contato com a linguagem literária e seus intermediários, “são tantos os meus amigos / livros vivos, vivos livros –” (FURTADO, 2009, sem paginação).

Reiterou ainda que não haveria mais sentido em se identificar apenas a partir de seu caráter, ou comportamento moral, pois o sentido verdadeiro seria aquele obtido no ato da experiência, do pensar e no fazer da escrita, ao reconhecer que: “Não tenho mais um caráter - / Tenho textura!...” (FURTADO, 2009, sem paginação).

Assim, o eu lírico compreendeu a vida acontecendo dentro, nas palavras impressas nos livros. Quando agradeceu por tê-lo compartilhado, entendeu estar seu corpo textual sempre em (re)construção por meio de um novo contato, agora com o leitor, após se tornar textura: “Imprime em mim seu caráter / Cada nova leitura” (FURTADO, 2009, sem paginação).

Esse ser fragmentado que se observou no poema dialogou ainda com o sujeito de identidade conflitante que tratou Bhabha (2013), já que ele não é nem Um (colonizador), como trouxe a voz de Fernando Pessoa na segunda estrofe, nem Outro (colonizado), expresso por meio de tantas vozes de autores brasileiros. Este **ser** pode ser compreendido como em construção infinita, enquanto caminhar na vida e poder dialogar em busca de compreendê-la.

3.3.1 Uma metáfora da consciência

Conforme mencionado anteriormente, a temática existencialista foi norteadora na seleção do *corpus* de pesquisa no que se refere à poética de Adriano Furtado. A busca pela compreensão da vida e da existência humana teria levado o poeta, nesta fase, a uma expressiva reflexão sobre a entidade metafísica da alma.

Devido à sua formação em Filosofia, é possível verificar como o pensamento filosófico se destacou nesta escrita, tendo feito uso do gênero lírico como meio de proceder a suas reflexões. Nesta poética, há uma voz lírica realizando associações entre a alma e outras entidades, sendo o *tempo* e o *espaço* as principais. O poema que se fará a leitura neste tópico é

intitulado “A alma” e foi extraído do fanzine *Risos, Soluções e Convulsões (canções me sobram)*. Assim diz a voz lírica:

A alma é o buraco de uma coisa
 Com outros buracos dentro.
 Como se essa coisa oca
 Tivesse uma broca de vento.
 Fazendo furos no furo
 Entrando se retorcendo.
 A alma é um grito no escuro
 Mesmo grito não tendo.
 A alma é em cada segundo
 Centenas de horas dentro.
 Passado, presente e futuro
 Perdidos num eco, no vento.
 A alma é um espaço curto
 Mas com tanto espaço dentro
 – E como há espaço em tudo,
 Até mesmo há espaço no tempo –
 Só cabe o espaço da alma
 No tempo do pensamento (FURTADO, 2009, s/ paginação).

Na leitura que se fez, entendeu-se que o eu lírico busca definir o que seria a alma, a fim de tentar visualizá-la por meio de imagens poéticas. A *alma* é compreendida, de acordo com algumas concepções filosóficas e religiosas, como a substância que ligaria a linha de mundo a sua dualidade: a vida e a morte. Partindo da compreensão de onde há vida, há também morte, a questão que se torna essencial dentre as indagações humanas seria: a alma resiste à morte do corpo físico? Como se deveria entender a essência da alma? Haveria uma essência nela?

Enquanto filósofo, Furtado buscou visualizar o que seria esta entidade e o fez por meio da criação poética. A primeira imagem relacionada à alma foi a de um buraco, conforme se pode ler nos dois primeiros versos: “A alma é o buraco de uma coisa / Com outros buracos dentro” (FURTADO, 2009, s/ paginação).

O buraco, enquanto marcação da ausência de alguma coisa, pode indicar o sentimento de vazio experimentado pelo sujeito contemporâneo, devido à dificuldade deste sujeito em identificar-se com características fixas. Após romper com a ideia de unidade e de estabilidade identitária, o sujeito passaria a carregar certa ausência, representada pela imagem do buraco em desdobramento, “com outros buracos dentro” (FURTADO, 2009, s/ paginação). Isto quer dizer que o eu lírico estaria aprofundando a caminhada de autoreconhecimento, o que o levaria a desdobrar-se quando se deparasse com novas estruturas e padrões culturais.

A imagem do buraco em desdobramento para dentro dele mesmo pode estar relacionada à tentativa incessantemente deste sujeito de encontrar meios para explicar (ou comprovar) certos mistérios sobre a vida. Pode-se dizer que a natureza da alma, ou essência, seria um desses.

A ideia de desdobramento para o interior de um ser poderia coincidir com o próprio ato de pensar o que seria a alma, com chances de ser encontrada em muitas poéticas como a representação de uma parte do ser humano. Autores como Fernando Pessoa, por exemplo, conceberam a alma como uma parte humana, trabalhando-a exatamente como uma essência que os permitiria identificar-se consigo mesmo.

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é (PESSOA, 1993, p. 48).

No trecho do poema de Pessoa, o emprego da palavra “alma” aproximou-se da ideia de identidade ou identificação com padrões de comportamento. Esse eu lírico reconhece suas constantes mudanças, por isso observar-se lhe é um ato de estranhamento, pois que não é possível se enxergar em completude e sentir-se é saber-se indefinido.

A delimitação de “alma humana”, pensada desde Aristóteles como um dispositivo que daria acesso ao intelecto, pode ser entendido como o ato de olhar para dentro de si ou voltar-se para sua interioridade, o que estaria relacionado a uma forma de buscar compreender a própria existência.

Para se destacar a abrangência que envolve a discussão sobre esse termo, pode-se dizer que existe uma “Filosofia da alma” e sua própria historiografia, de acordo com o *Dicionário de filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007).

Ao longo dos séculos, as correntes filosóficas apresentaram diferentes concepções para esse termo. Com base no pensamento iniciado por Platão e Aristóteles, a alma seria uma substância do corpo, detentora de uma realidade em si, o que lhe atribuía um caráter de imortalidade. De acordo com essa noção, a essência, por meio da alma, precederia a existência humana, o que levaria o homem a mantê-la com base em princípios divinos ou sobrenaturais.

Instituiu-se a partir desta concepção a divisão clássica entre forma e matéria, atribuindo maior peso às características da substância, que ultrapassaria a existência do corpo passageiro, pois não se findaria com a morte deste e seria a origem e o destino da raça humana.

Diferente do emprego da palavra “alma” no poema de Pessoa, notou-se que o uso da metáfora em Furtado estabeleceu relações com entidades de vaga visualização, o que se reconhece apresentar mais um trabalho com categorias conceituais de sentido múltiplo.

Tal compreensão está diretamente relacionada a conceitos como o “Tempo”. Pode-se dizer que o ser humano demarcou seus limites a partir de sua relação com o “tempo” e o “espaço”, delimitando a eles conceitos e importantes referências. No “tempo”, reconheceu suas fases: “nascer, crescer, envelhecer e morrer”. Já em relação ao “espaço”, reconheceu-se a partir do meio, da cultura, da língua. O “tempo” e o “espaço” marcaram as fronteiras do ser humano em sua caminhada terrena, tornando-se pontos referenciais para realizar suas ações.

Os versos a seguir demonstram como o eu lírico relacionou a alma à passagem do “Tempo”.

A alma é em cada segundo
Centenas de horas dentro.
 Passado, presente e futuro
 Perdidos num eco, no vento (FURTADO, 2009, s/ paginação).

A imagem conceitual criada pelo eu lírico representou uma entidade temporal se desdobrando constante e infinitamente, quando estabeleceu uma relação matemática neste trecho. O eu lírico faz uso de uma temporalidade indefinida, uma vez que, com a informação de “centenas de horas dentro” de cada segundo, expande infinitamente a alma enquanto metáfora para o tempo.

Quando Furtado definiu a alma em termos de temporalidade, ele trouxe a ideia de existência, que se opõe à de essência inata sobre a alma. Demarca-se a partir dessa concepção uma nova compreensão de essência na fase moderna dos estudos filosóficos. Nesta, a essência passa a ser entendida como uma construção do ser em busca de conquistar sua trajetória própria, e não apenas como algo pronto e acabado que devesse ser assumido sem questionamentos. A questão da imortalidade da alma acaba sendo superada pela

temporalidade da existência humana, que se tornaria definida a partir do seu processo intelectual.

Para Heidegger²³ (2005), o “Tempo” está vinculado à existência humana, e esta diz respeito ao homem. O conhecimento sobre o ser tem início no próprio homem. Ao ser considerado como “inacabado”, deve buscar a compreensão sobre si mesmo a partir do entendimento da existência humana.

O sentido para o termo “existência” significa “algo além do natural”, não tendo mais uma origem a priori, mas sim um *por-fazer*. Isso quer dizer que a existência se efetivaria quando o ser a assumisse como tarefa, tornando essencial a reflexão a partir de suas experiências. “Para o pensamento, não há lugar preenchido num tempo ocupado. Tudo está vazio de realizações. [...] Pensar o sentido do ser é escutar a realidade dos vórtices das realizações” (HEIDEGGER, 2005, p.15).

Pode-se dizer que esta compreensão de vazio trouxe certa angústia à humanidade diante da relação misteriosa entre o “ser” e o “tempo”, o que seria natural devido ao retraimento de como esta categoria se comporta diante do homem, por conta do seu conceito ambivalente.

O “Tempo”, quando conceitualmente compreendido como movimento ou sucessão de movimentos, acabou por confundir-se, no poema, com a dimensão espacial, que também foi representada em expansão ininterrupta:

A alma é um espaço curto
Mas com tanto espaço dentro
- E como há espaço em tudo,
Até mesmo há espaço no tempo. (FURTADO, 2009, s/ paginação)

A humanidade construiu sua história com base na ocupação dos territórios, tendo nesses marcos espaciais a causa de relações contraditórias, das maiores guerras humanas aos maiores avanços. Todo esse processo pode ser contado dentro da perspectiva do Tempo histórico, por isso, o eu lírico afirmou haver espaço no tempo.

A ideia de alma, metaforicamente definida a partir desses dois conceitos, poderia ser entendida como uma forma de dizer que a história humana foi construída através do “espaço”

²³ Martin Heidegger, *Ser e tempo: parte I*, 2005.

e do “tempo”, levando-se em consideração ainda que a alma se encontraria neste movimento incessante sempre a partir de novas coexistências.

A **máxima** do percurso conceitual trilhado pelo eu lírico para definir a alma foi revelada nos dois últimos versos do poema. Nestes, a voz lírica desenvolveu a seguinte conclusão: “Só cabe o espaço da alma / No tempo do pensamento” (FURTADO, 2009, s/ paginação).

Entende-se que a lógica apresentada teve como palavra-chave o termo “pensamento” para a caracterização da alma.

Na modernidade, a Filosofia caminhou para uma interpretação deste termo a partir da via de acesso pela mente, isto é, pela consciência. Na concepção aristotélica, a alma era a via de acesso ao intelecto. Com Descartes, essa lógica se inverteu, atribuindo à realidade da alma os atos pela experiência, principalmente a ação de refletir o meio e as relações. A nova concepção encontrou em Kant seu expressivo desenvolvimento, tendo como base a proposição empírica de Descartes: “Penso logo existo”.

Pode-se dizer que, quando o eu lírico afirmou que tudo caberia no pensamento, ele estaria orientando sua reflexão para o entendimento de que a existência inicia com o ato de pensar, ou seja, a existência humana enquanto produto da faculdade de pensar seria a tarefa da humanidade, um estágio mais avançado da raça humana. Nessa concepção, o humano só se tornaria consciente de sua existência quando passasse a refletir sobre a vida e as relações que estabelece, buscando compreendê-la em cada experiência obtida dentro do tempo e do espaço.

A partir da ideia de ser autoconsciência, a razão ou o pensamento, superou o conceito de alma enquanto essência ou substância natural. Assumindo a consciência como o atributo caracterizador da alma para o eu lírico, revelou-se uma visão de alma existencialista, que prioriza a racionalização das próprias movimentações, como fator determinante da existência humana.

A alma sendo definida como pensamento demonstraria que, ao final desse tempo de reflexão, ela não seria algo transcendente e cessaria assim que o ser encerrasse seu ato de pensar, de escrever, ou de viver. Retomando a imagem inicial de vazio, a alma seria definida como a busca pelo desenvolvimento do intelecto. Logo, assim que encerrasse a fase de

reflexão humana, ela findaria também a sua existência. A compreensão é de que a alma só existe enquanto houver na caminhada humana o processo de reflexão.

Tal perspectiva ratificou em partes algumas ideias expressas por Furtado nos poemas lidos ao longo deste trabalho, que reivindicaram o conhecimento acerca da própria linguagem, partindo da experiência dialógica como processo de maturação intelectual.

O desenvolvimento desta faculdade seria fundamental para o ser tornar-se humano, de acordo com a concepção existencialista. Por isso, entendeu-se que a consciência seria um processo que solicita a busca pelo conhecimento do próprio sujeito a partir da reflexão sobre a existência humana.

O procedimento realizado neste poema representou um pouco sobre o ato de refletir, prática essencial para um artista que também é filósofo. A poesia de Adriano Furtado representaria exatamente essa procura incessante e inquietante pelos sentidos da vida, aquela força que movimenta o ser humano não apenas para frente, mas para dentro de si, a fim de tornar-se mais consciente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este poderia ser um último capítulo, no entanto, optou-se por proceder ao entrecruzamento entre os dois suportes analisados nas considerações, que, pode-se afirmar, em nada encerram o pensamento até aqui discutido. Pelo contrário, ampliam ainda mais as possibilidades de discussão.

A breve análise dos suportes *fanzine* e *e-book* confirmou que ambos veiculam textos literários, apresentando além disso atualizações acerca da comunicação inter-humana. Os processos híbridos têm sido identificados nas mais diferentes áreas, orientando, no caso da Literatura, ao surgimento de novos gêneros textuais, bem como de novos suportes. Assim, com essas experimentações, novas categorias vão surgindo e novos agentes vão se apropriando de antigos modelos a fim de ressignificá-los.

No caso do *fanzine*, pode-se notar como este suporte foi apropriado por escritores que ressignificaram valores como o da questão lucrativa, que inicialmente definia o *fanzine* e o diferenciava de outros usos. Já na utilização do *e-book*, também se observou novas caracterizações, como a difusão desta poética de modo gratuito, o que se pode considerar uma ruptura com a lógica do mercado editorial.

No percurso trilhado, confirmou-se que os meios públicos, tais como jornal e revista, foram essenciais para a circulação da produção literária até a consolidação de um sistema literário no Brasil, que permitiu instaurar a continuidade desta atividade.

Verificou-se que no caso dos suportes analisados nessa pesquisa, o *fanzine* e o *e-book* sendo considerados suportes alternativos ao livro, também apresentaram cisões com as propostas dos meios públicos de difusão, configurando mercados nas margens destes, como forma de escoar um tipo de produção mais autônoma e independente, mesmo que dispersa.

Os novos mercados nas margens e seus suportes configuraram processos mais híbridos, nos quais a utilização de técnicas e procedimentos das diferentes faixas culturais foi ressignificada, dependendo da intencionalidade do autor. Essa apropriação de outras práticas culturais, que pode ser lida como o entrecruzamento entre as culturas brasileiras, chegou a compor produtos sem uma categoria bem delimitada. O processo de apropriação por parte dos

agentes culturais seria o que Homi Bhabha (2013) chamou de negociação e tradução, quando certos valores são adaptados à prática de outro grupo, em outro contexto.

A dispersão foi então uma característica presente nestes outros mercados culturais, pois a movimentação dos artistas contemporâneos analisados, tanto Priscila Lira como Adriano Furtado, não estabeleceu vínculos fixos com os suportes utilizados. Pelo contrário, ambos se mostraram abertos à experimentação de sua poética em suportes diversos, o que demonstrou como intuito principal a divulgação das produções, a intenção de livre circulação da Arte, bem como a liberdade de experimentação. A movimentação dos escritores revelou a valorização destes valores de liberdade para a criação poética como parte de uma construção pessoal deles enquanto artistas.

Quando esses agentes atualizaram padrões como os de “unidade”, “regularidade” e “coletividade” a partir de sua postura e movimentação no campo cultural manauara, ainda que este não seja independente do campo econômico, renovaram concepções da tradição literária apresentada por Antonio Candido.

Pode-se dizer que a questão da legitimidade de um texto literário na contemporaneidade passou a não depender exclusivamente dos valores consolidados pela tradição da cultura erudita, impondo o seu critério nos bens simbólicos das demais culturas. E principalmente porque os agentes pertencentes aos mercados nas margens se apropriaram e ressignificaram os valores das culturas hegemônicas em novos círculos.

A validação das criações poéticas configuradas nestes mercados nas margens não precisou mais ser realizada pelos agentes da cultura erudita, ou seja, pela crítica especializada, pois os próprios autores dentro de seus movimentos passaram a realizar esta atualização do círculo cultural que estes integram.

Talvez, seja esta uma das principais considerações a ser feita neste trabalho. Como a cultura erudita ou as palavras escritas, patrimônio da civilização europeia, passou a ser apropriada por novos agentes dentro do campo cultural brasileiro desde a modernidade, estes escritores não necessitam mais do aval da crítica consagrada. Conforme a própria crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda propôs, são estes novos escritores que precisam ter sua voz reconhecida, assim como a estes deve ser repassada a legitimação de seus pares.

Assim, por exemplo, entre os fanzineiros, ainda que o movimento se caracterize por sua dinâmica dispersa, pode-se notar que estes se apropriaram do aspecto da “coletividade”, quando um escritor de fanzine compõe uma obra em parceria com outro fanzineiro ou quando faz a venda da revista de outro escritor do movimento. Em conversas informais, Adriano Furtado ao ser questionado sobre quem seriam os escritores contemporâneos, além dos já consagrados pela crítica erudita, mencionou autores que produzem fanzines.

Do mesmo modo ocorreu no caso do suporte digital. Priscila Lira explicou que a parceria com a editora da revista *Ellenismos*, Nina Rizzi, foi o que impulsionou a produção do *e-book Manual de feitiçaria*. As duas se conheceram publicando em sites e blogs de produção coletiva, levando-as à interação e à colaboração em novas criações poéticas. Foi com as escritoras compartilhando suas publicações em plataformas digitais que o círculo literário foi renovado graças à confecção do *e-book* no ciberespaço.

A afirmação da escritora reforçou o caráter de “apropriação” feito por estes agentes, que mantiveram a dinâmica de legitimação da Arte literária entre seus pares dentro de seus mercados próprios.

Como os suportes apresentaram características que não se enquadram plenamente em uma categoria cultural preestabelecida, pode-se dizer que ainda que exista uma movimentação de coletividade é a experimentação e liberdade de expressão que conduz estes escritores em seus processos criativos. Não se reconhece uma filiação rígida por partes deles em nenhuma das categorias culturais existentes, mas sim um constante trânsito entre essas faixas e, com isso, a apropriação e a atualização de diferentes padrões nas manifestações poéticas.

Por essa razão, as criações poéticas apresentaram uma atitude lírica própria, o que exigiu uma leitura específica a partir da necessidade dos poemas apresentados. Nas criações dos dois autores, foram identificados procedimentos distintos para a problematização da temática que envolveu o fazer poético.

Como os dois suportes analisados apresentaram criações líricas, fez-se necessário uma adaptação das teorias adotadas para a análise dos objetos. A seleção de teorias desenvolvidas para textos em prosa sendo utilizadas na leitura de textos líricos demonstrou mais uma atualização possibilitada a partir das criações analisadas.

A experimentação entre Arte e Novas Tecnologias também foi observada em ambas as criações poéticas. No caso da produção digital, foi possível verificar que ela manteve procedimentos de leitura muito semelhantes ao do meio impresso, no entanto, exigindo do leitor um conhecimento mínimo da linguagem digital, como para localizar o *e-book* no ciberespaço, bem como para manusear suas páginas. Ainda foi necessária a aplicação de novos saberes para a confecção deste livro digital, a saber, técnicas próprias de áreas como Informática e Design.

Assim como no *e-book*, o fanzine também exigiu de seu escritor, que também é o editor nesta produção, saberes diversos, por exemplo, o conhecimento de códigos digitais, editoração, desenho, pintura, entre outros.

Uma comparação quantitativa sobre a produção entre os dois suportes seria um equívoco, pois, como se pode notar, cada suporte apresentou condições específicas de produção, ainda que ambos materializassem textos literários.

No fanzine, a disposição dos elementos visuais e verbais apresentou-se de modo mais disperso, em certos casos com ambos se fundindo, sendo este adjetivo lido como uma característica própria do suporte. Já a composição destes elementos no livro digital foi organizada de modo mais coeso. Leu-se que esta disposição estética coesa também seria uma característica do suporte, por este ser a transposição do livro impresso para o meio digital.

As criações poéticas analisadas ofereceram uma leitura potencialmente literária, confirmando o valor da linguagem empregada no fanzine e no *e-book*. Com isso, pode-se dizer que o cenário cultural de Manaus, especificamente o literário, não está limitado ao suporte livro, e poderá ganhar mais força conforme estes outros mercados recebam a devida visibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPECÍFICA

FURTADO, Adriano. *O almoço*. In.: ORESTES, Mário (org). Clube dos Quadrinheiros: as melhores histórias. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus/Edua, 2006.

_____. *Por um fio*. Manaus: publicação independente, 2009.

_____. *Risos, Soluços e Convulsões (canções me sobram)*. Manaus: publicação independente, 2009.

_____. *Filho da mãe*. Manaus: publicação independente, 2011.

LIRA, Priscila. *Manual de feitiçaria*. 2013. Disponível em: <<https://pt.calameo.com/read/002318534d1ff54c02a44>>. Acesso em: jan. 2018.

GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bossi – 5 ed – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In.: Textos escolhidos. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ANDRIETTA, Gabriela. *Um breve balanço de uma revisão de literatura sobre políticas culturais no Brasil*. In.: Escalas Amazonas: artes visuais e políticas públicas. Organizado por Ricardo Agum Ribeiro, Orlando Franco Maneschy e Sávio Luís Stoco. Manaus: Valer, 2017.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In.: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v.1).

BHABHA, Homi K. *O lugar da cultura*. Trad. Myriam Ávila. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Remate de Males, Campinas, SP, dez. 2012. ISSN 2316-5758. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Rila Arruda da. *Política cultural e museus no Amazonas (1997 – 2010)*. Dissertação [Mestrado em Sociologia] apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras. Manaus: UFAM, 2011.

FILHO, Sebastião Alves de Oliveira. *Fanzine e Rock'n'roll: análise histórica dos fanzines produzidos em Manaus no período de 1987 a 1996 (Monografia - Graduação em Comunicação Social)*. Manaus: UFAM, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPURS, 2003.

FABRIS, Ana Tereza; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Os intelectuais e o poder. In.: *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GOVERNO do Estado do Amazonas. *Políticas setoriais: Livro, leitura, literatura e biblioteca*. In.: *Cultura e Arte no Amazonas – 1997 - 2016*. Edição digital, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/bibliovirtualesec/docs/cultura_ano_20_-_08_politicas_setor>. Acesso em: fev. 2018.

GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine*. Brasópolis, MG: edição do autor, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*: parte I. 15ª. ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. São Paulo: Editora Vozes, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais. Anísio Teixeira (INEP). Ministério da Educação (MEC). *Mapa do Analfabetismo no Brasil*. Disponível em: < <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2011.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOURENÇO, Denise. *Fanzine: Procedimentos construtivos em mídia tátil impressa*. (Dissertação - Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC/SP, 2006. Disponível em: < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp031382.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

MAGALHÃES, Henrique. A mutação radical dos fanzines. In: *Anais eletrônicos do Núcleo de História em Quadrinhos*. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte: UFPB, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/23855420395572684142017768791080460345.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradutor Adail Sobral. – 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MARCUSCHI, Luís Antônio. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. (Orgs.) *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

MESGRAVIS, Laima. *História do Brasil colônia*. São Paulo: Contexto, 2015.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

PISANI, Francis. et al. *Como a web transforma o mundo: a alquimia das multidões*. Tradução de Gian Bruno Grosso. São Paulo: Editora Senac, 2010.

RIMBAUD, Artur. *Carta a Paul Demeny*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes [UFRJ]. Revista ALEA: estudos neoclássicos, vol.8, no.1. Rio de Janeiro, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOCHA, Eduardo. *Pequeno glossário da teoria de Bourdieu*. Revista CULT. São Paulo, n.128, ano 11, p.46, set.2008.

TORRES, Rui. Criação Poética e meio digital. In: VILAROUCA, Cláudia Grijó (Org.). *Criação digital: prática e reflexão*. Florianópolis: Ed. Copiart, 2014.

VIANNA, Beto; VIANNA, Arthur (Orgs.). *Manaus 20 autores*. Belo Horizonte: Quixote, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.

OBRAS LITERÁRIAS CONSULTADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora S.A., 1955.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

_____. *Pau Brasil – Obras completas de Oswald de Andrade*. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol.1. São Paulo: Globo, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

FERNANDO, Pessoa. *Mensagem: obra poética*. Trad. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&M, 2010.

_____. *Novas poesias inéditas*. Trad. Maria do Rosário Marques Sabino, Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática, 1973.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

ANEXO I – *E-BOOK MANUAL DE FEITIÇARIA*

E-BOOK MANUAL DE FEITIÇARIA



MANUAL DE FEITIÇARIA

Por Priscila Lira

APRESENTAÇÃO

Caro leitor, esse manual tem como objetivo explicar acerca de uma série de feitiços conhecidos por bruxos (e muitas vezes sofridos por esses bruxos) que usam palavras como fonte primária de suas bruxarias. Cabe ressaltar que não temos o intento de transformá-lo em um feiticeiro, visto que quando se trabalha com palavras, é menos uma questão de escolha sua que de escolha delas. Escrevi esse manual, pois as protagonistas dos textos a seguir me atormentaram por noites a fio, revoltadas com a indiferença com a qual vinham sendo tratadas nos últimos tempos. Essas palavras, pasme, caro leitor, são geniosas e poderosas demais da conta, não queiras tu sofrer o que sofri.

Dei ouvidos aos pedidos delas também para poder te alertar sobre a capacidade sobrenatural que algumas palavras que usamos corriqueiramente tem de mudar nossas vidas, para melhor ou pior, muitas vezes, sem mesmo que percebamos. Essas mudanças podem ocorrer por intermédio de bruxos, que as conhecem e usam com mais destreza que não-bruxos, ou mesmo por intermédio do além, pois muitas dessas coisas são inexplicáveis e eu apenas descrevi. Também incluí algumas sugestões, caso tu queiras te aventurar vez ou outra num feitiço.

Tu podes reclamar do disparate cometido nesse livro de não haver uma unidade de gênero, peço desculpas e peço que entendam que isso não é minha culpa. Foram elas quem escolheram o formato que melhor as expressava.

Espero que o manual te sirva, boa leitura.

-Lição 1

Oco faz eco quando tu pronuncias,
 que nem as coisas vazias por dentro.
 Começa e termina sempre a mesma coisa
 OcoOcoOcoOcoOcoOco
 É um apanhador de vazios,
 gira ao redor do nada e se perde.

Repita dez vezes que todo o sentido se desfaz
 tudo vira música
 e ganha ainda mais sentido

O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O
O	c	O

A mente esvazia e assim tu podes pensar melhor nos outros feitiços.



Voyage

-Lição 2 (Escapular)

Algumas formas de uso:

Es-ca-pu-lir e ninguém mais te vê,
es-ca-pu-lir e o nó da garganta se desmancha.

Escapuliu e sumiu no mundo.

escapuli e fugi de mim.

Escapulia, no pretérito imperfeito, é coisa de quem se perdeu no meio do caminho e esqueceu ou nunca aprendeu a mágica, já como substantivo é para quem sabe das coisas e desde que se enfeitiçou vive de escapulias.

O jeito certo é para todo o sempre, sem antídotos.

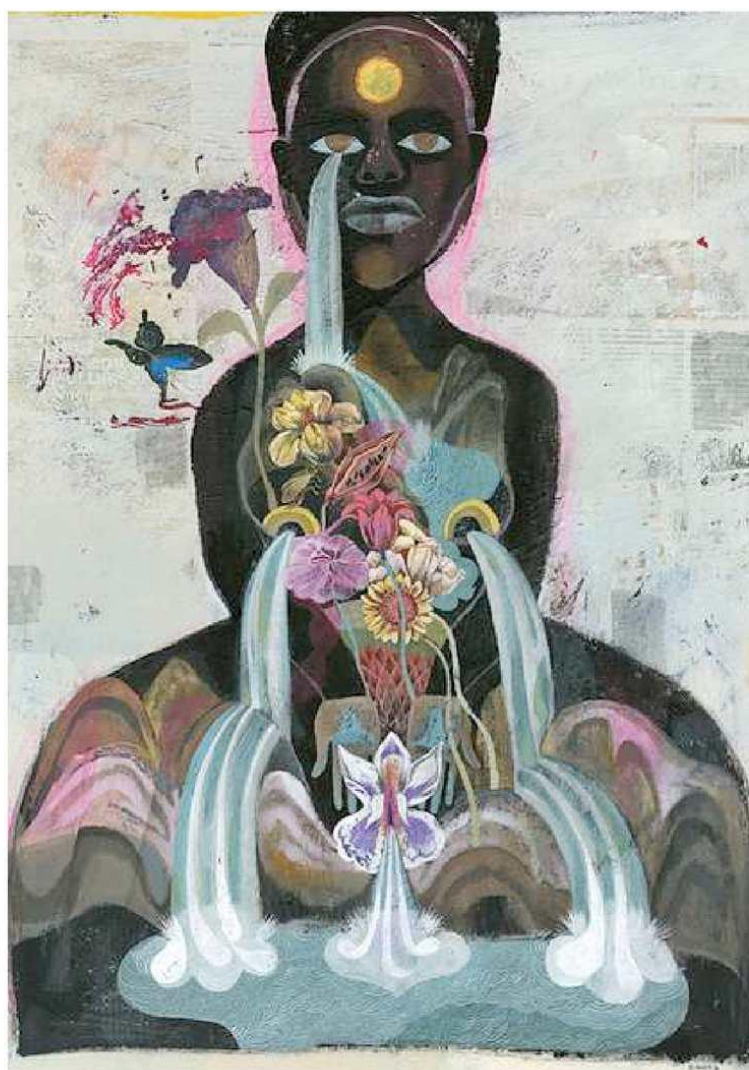


Paradise, Ia

-Lição 3 (sobre reações inesperadas)

Todas as vezes que falares biscoito
alguém no mundo achará graça de algo que não sabe o que é.

Assim como quando disseres translúcido
uma lágrima escorrerá dos olhos de um qualquer desconhecido.



Mother Nature, 2

-Lição 4

GRIS é uma palavra
(que ao entrar em ouvidos desavisados
a respeito das lesmas da vida)
capaz de deixar o mundo inteiro melancólico,
suspirando.

Os suspiros podem facilmente se acabar quando dos pulmões de alguém
explodem secamente essas duas sílabas:

O-CRE

* Benjamin Sanches fez uma aplicação perfeita da segunda palavra na seguinte frase:

“O ocre odor da pausa.”

*Para aprender mais sobre a aplicação de Gris, ler García Lorca e Manuel Bandeira.



Still Life, I

-Lição 5

Tentativa de descrição resumida de hidromúrias:

Instante muito específico em que se perde a linguagem das palavras, para dar voz a sons somente compreensíveis por quem está enfeitado.

Origem das hidromúrias:

As hidromúrias existem no mundo desde que as palavras, vindas do além, chegaram às línguas dos homens, porque só assim tornamo-nos capazes de perdê-las.

Tentativa de descrição detalhada das hidromúrias:

Para que as hidromúrias aconteçam, é necessário que haja duas pessoas, sozinhas, peladas. Duas pessoas porque o procedimento requer uma boca que fale a outro ouvido, sozinhas porque pessoa alguma que não faça parte do ritual pode presenciar o momento (caso contrário, nada acontece), peladas porque isso não é teatro, logo, não carece de figurino (alguém poderá contestar que nudez também é figurino, mas, nesse caso, nudez é nudez).

Há, no meio disso tudo, algo de inexplicável que acomete a boca despida, e a criatura dona da boca entra num estado de transe em que adivinha e recita todas as palavras necessárias para que o ouvido nu e a criatura dona do ouvido também percam a consciência desse mundo, a linguagem se esvai junto: esse é o momento em que as hidromúrias acontecem.

O que resulta como resposta do ouvido são sons caracterizados como gemidos ou murmúrios. Durante as hidromúrias, as duas pessoas peladas não se largam, por estarem em um ciclo que parece não ter fim entre a combinação perfeita de palavras e a combinação perfeita de murmúrios.

As hidromúrias são entendidas como perda de linguagem porque, no rito, as palavras ali usadas não pertencem a ninguém, vieram do nada e voltarão ao nada. Os corpos, naquele instante, tem apenas um vazio de hidromúrias na cabeça e na garganta. O que resta na memória de ambos é apenas o efeito que essa combinação de palavras vindas do além gerou em seus corpos. Os sons, tudo o que saiu das bocas e entrou nos ouvidos são esquecidos assim que o período, que não dura mais que alguns minutos, termina.

*Outra explicação pode ser encontrada no capítulo 68 de Rayuela, escrito pelo bruxo que descobriu a palavra, logo, o feitiço. **Descobrir não é inventar, como já disse: as hidromúrias são do mesmo tempo desconhecido em que nasceram as palavras em nossa língua.



Picknick

-Lição 6

A bruxaria da ferida é não ter mais que um sentido:
aquele que todos nós sabemos
e do qual não se pode fugir.

Ferida é um pedaço teu que morre, e só.

O fracasso te rasga,
o amor te rasga,
uma queda no asfalto te rasga,
o mundo te rasga

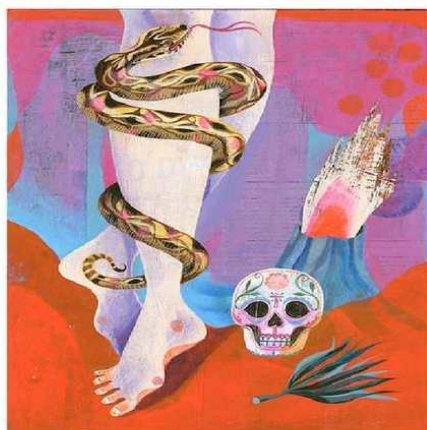
e é lá onde essa palavra se instala: no rasgo.

FE-RI-DA

Sem duplos sentidos, nem incompreensões.

Não há para onde sumir,
ela só dói, ela vai doer

até que o teu pedaço apodreça
e vire casca.



-Lição 7 (para machucar com as mãos no papel)

Deves primeiramente escolher como tu queres o corte.

Caso seja sutil, preciso, quase como um carinho que depois de alguns segundos começa a sangrar, sugiro que utilizes navalha. A letra *v* se estende no espaço, nos ouvidos e dança na pele de quem lê, já o *lha* (três pontos no final são opcionais) deixa o corte ainda mais discreto. O sangue escorre e a dor se esconde até que reste apenas uma tristeza sem fundamento...

Mas se quiseres um machucado raivoso, daqueles que gritam na pele! Sugiro o punhal. Começa com um golpe seco desferido no leitor: **PU!** Arregalam-se os olhares e a boca se abre muda. A última sílaba faz o sangue jorrar no papel. A tua raiva se transporta para o interlocutor (que chega mesmo a pensar na morte) e segundos depois desaparece. A dor é intensa e rápida, mas o corte é fundo e a cicatriz pode durar a eternidade.



Flower head, 2

-Lição 8 (palavras mal cozidas)

Cru não percorre apenas o entorno da tua boca:
Se infiltra na goela como uma faca, sem tempero
nem cozimento.

Teu paladar renega
e cospe ela fora.

Garganta também:

Te sufoca nas três sílabas
para estapear na tua cara o gosto que ela tem.
Gosto de coisa crua, coisa que tem gosto de sangue,
que te arranha três vezes
até tua língua vomitar, no último

A



Naturamorte

-Lição 9

Escafandro não deixa pistas. Escafandro quer ser música, não palavra.

Durante muito tempo me neguei a abrir o dicionário e procurá-lo, porque sempre que pensava nessa hipótese o Escafandro batia a porta da minha cabeça e perguntava: - Tu precisas mesmo disso? Eu baixava os olhos e respondia que não.

Era verdade, eu não precisava.

O Escafandro nasceu para viver no oceano, em sua eterna busca pelo mundo abissal, onde poderá ser infinito e livrar-se das garras dos significado. O Escafandro nasceu para ser um som bravo e cheio de conchas. Eu não sabia disso, e enquanto não sabia, ele permanecia a ser uma beleza misteriosa.

O Escafandro brincava com a minha ignorância, disso eu sabia.

Um dia ele bateu novamente a porta da minha cabeça, eu abri e ele finalmente se mostrou:

-Toma, é isso que sou. Feliz agora? E lá estava o Escafandro, com sua aparência ridícula, quase assustadora e sua figura anônima.

O que ele ainda não sabe é que *escafandro* é bonito o suficiente para ocultar a feiura do objeto e trazer a tona toda a beleza da sua razão de existir: fazer-nos voar para baixo.

*Jamais fale dos aqualungs perto dele, pois é capaz que o escafandro cometa suicídio na sua frente.



Playground

-Lição 10

Não tentes modernismos com oxigênio.

Nada, eu repito:

Nada é mais aéreo do que o ar no papel

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar

ar.



Paradise, 3a

-Lição 11

Tu és um tolo em achar que bailarinas buscam magreza por pura imposição totalitária da arte.

Elas querem outra coisa,

querem ouvir um som que não está na música, que acaricia seus ouvidos mais que

Tchaikovsky

querem que o amante susurre todos os dias

algo que só pode ser dito quando o objeto em questão está aparente.

Elas querem que o ar se componha todas as manhãs pela combinação dessas nove letras:

Clavícula.

A clavícula refletida no espelho se transforma em palavra,

entranha no pensamento,

monta um labirinto lá dentro

e a partir desse momento

a única coisa que a bailarina consegue fazer

é dançar.



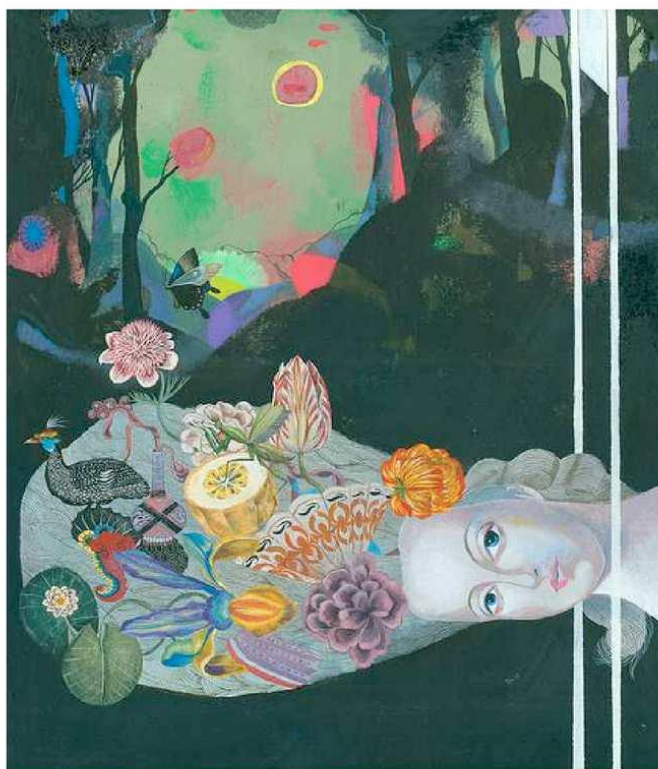
Íris

-Lição 12

Esdrúxulo e Estapafúrdia são umas das palavras mais rebeldes da linguagem. Na verdade, elas se consideram onomatopéias anômalas. Há histórias de que, certa vez, alguns bruxos uniram-se às duas para proibirem seu uso no dicionário. O argumento era que nenhuma combinação de palavras poderia expressar melhor o significado de esdrúxulo e estapafúrdia que os próprios esdrúxulo e estapafúrdia, o pedido não foi aceito. Desde então, se tu usares esdrúxula para um acontecimento que não é verdadeiramente esdrúxulo, ou estapafúrdia para uma coisa que não é verdadeiramente estapafúrdia, algo acontecerá em tua vida, que fará tu entenderes o verdadeiro significado de ambas.

Como acordar com uma cabeça de pássaro no lugar da tua, por exemplo.

Por isso, muito cuidado.



Hair Antoinette

-Lição 13 (peço que suspire antes de começar a ler esse poema)

Tenho a teoria de que o inventor do suspiro (o doce) só pode ter sido um feiticeiro da linguagem. Se tu suspiraste antes de começar a ler sobre essa palavra, sabes bem do esvaziamento que um suspiro é capaz de fazer contigo. O pulmão se enche de ar, como em qualquer respiração, mas quando expiramos ao mesmo tempo em que produzimos um aai.. sentimos que o peso do corpo desaparece por alguns segundos.

Pois que quando comemos o doce não acontece exatamente a mesma coisa? Um bruxo deve ter jogado um s, um u, um s, um p, um i, um r e um o na receita, pois não há outra explicação. Primeiro vem a solidez, em menos de um segundo ela se esfarela, depois disso resta apenas um doce nada seguido do esvaziamento da boca.

Só pode ser bruxaria.



Still Life

-Lição 14

Se quiseres um poema pantanoso
esverdeado, com gosto de musgo
que te deixa sujo pelo resto do dia

Se quiseres falar sobre sujeira,
indignação, morte, sangue
luto

Se quiseres deixar teu leitor envolto
numa massa gelatinosa por dias e dias

Nenhuma das palavras citadas acima são necessárias,
basta que uses Lama e Lesma.

Ou pensas que elas tem o início, o meio e o fim iguais por coincidência?
É uma repetição gosmenta, feita para isso que eu te disse.



Whatif Unknown ungle

-Lição 15

Não há instrução. Deves ser sensível demais para o feitiço pegar em ti, caso não seja, conforme-se com a existência. Caso tenhas dúvidas, persista infinitas vezes, pois o feitiço somente irá funcionar quando pronunciares a palavra com todo o sentimento do universo. Caso tenhas certeza, desista, pois não és sensível o suficiente.

E va po rar

Primeiro virá uma linha de arrepio, depois formigamentos pelo corpo inteiro, depois começarás a tremer como uma xícara em terremoto. Depois tu te verás desintegrando por completo.

Quando a magia terminar, já não serás desse mundo.



Paradise, 2a

Um exemplo de aplicação de algumas feitiçarias expostas neste manual (Antônia escapuliu)

Antônia tinha nome de vó, mas era filha. Filha de Verônica, que por sua vez era mãe e filha, mas também não era vó.

Verônica tinha duas palavras preferidas: esdrúxulo e estapafúrdia, e vivia a discutir com Antônia, porque não entendia como a filha podia amar palavras como translúcido e suspiro. As duas concordavam na beleza de gris e gostavam de ir ao circo, porque Antônia convencera sua mãe de que o circo era a coisa irreal mais palpável que existia no mundo, além dos retratos antigos.

Aliás, Verônica odiava fotografias. Um dos motivos para sempre levar Antônia ao circo era porque odiava fotografias. Isso Verônica aprendeu com sua mãe: a mãe de Verônica e vó (essa sim era vó, mãe e filha) de Antônia tinha pavor de retratos, pois sentia no fundo do peito que aquelas máquinas levavam um pedaço da sua alma embora e a deixavam com menos vida a cada clique em sua direção. Por isso fugia dessas lentes amaldiçoadas e nunca permitiu que Verônica tivesse alguma foto. O costume permaneceria se dependesse da vontade de Verônica, que herdou o pavor da mãe. Porém, qual foi seu espanto quando descobriu que Antônia adquirira verdadeira obsessão por fotografia, especialmente por aquelas que já tivessem algum tempo ou aparentassem velhice, logo os tipos de retratos que Verônica e sua mãe consideravam verdadeiras almas penadas. Então, quando Antônia explicou a sua mãe que retratos, assim como o circo, eram as coisas irrealis mais palpáveis desse mundo, Verônica tratou de levar a filha quantas vezes pudesse ao circo, para ver se assim ela esquecia aquela bruxaria.

A mãe de Antônia acabou se apegando ao circo também, só não gostava quando algum palhaço aparecia na sua frente com uma câmera fotográfica, por isso guardava uma pistola de brinquedo na bolsa. Assim, sempre que aparecia um desses, Verônica sacava a arma da bolsa, apontava para o palhaço, pedia a câmera, mirava a câmera na alma assustada à sua frente e tirava uma foto, depois jogava a câmera no chão, pisava em cima e disparava o **BANG!** na fuça do palhaço. Pegava Antônia pelo braço e saía correndo antes que a confusão se armasse.

As duas até viajaram pelo mundo para conhecer outros circos e sempre que algum palhaço ou fotógrafo aparecia oferecendo uma foto-chaveiro de lembrança era o

mesmo caso. Antônia se divertia com as idas a inúmeros circos e com as aventuras de sua mãe e a arma de brinquedo, em verdade gostava da vida que levavam e algumas vezes até experimentou o gosto de atirar em palhaços assustados, que ficavam ainda mais assustados ao verem o **BANG!**

Mas ao chegarem em casa sentiam um desconforto muito grande. Verônica sabia o que Antônia queria dizer, mas fingia que não. Relembrava com uma gargalhada amarela a cara de indignação do fotógrafo tentando explicar o ocorrido enquanto as duas já corriam para bem longe. Antônia dava um sorriso, baixava a cabeça e ia dormir. Verônica sabia que a filha ainda não havia esquecido aqueles fantasmas e que ainda estava muito triste com seu pedido negado pela mãe.

Acontece que um dia em que andavam a toa pela cidade, Verônica se distraiu em uma loja de aquários (Verônica adorava aquários, mas não os tinha em casa por saber que era um gosto cruel aquele) e Antônia, que só via crueldade naquilo, saiu e foi olhar a rua. Ao ver que do outro lado havia uma loja com algumas câmeras fotográficas na vitrine, Antônia se aproveitou da distração da mãe, atravessou a rua e entrou na loja. Quando o vendedor contou à moça que havia um tipo nada novo de câmera, chamada Polaroid (ela adorou essa palavra), que tirava fotos e revelava na mesma hora, Antônia ficou maravilhada e sem saber o que fazer. Não tinha dinheiro suficiente para comprá-la, chegou a pensar em roubar, mas era a única pessoa dentro da loja e o objeto estava nas mãos do vendedor. Voltou à loja de aquários e comentou com Verônica sobre o quanto Polaroid era uma palavra bonita, a mãe arregalou os olhos e perguntou onde Antônia tinha ouvido aquilo. Antônia, que não era acostumada com histórias prolongadas, disse que viu uma Polaroid na loja em frente e que precisava daquela câmera fotográfica mais do que qualquer outra coisa na vida. Aproveitou e contou a Verônica que retratos antigos, assim como o circo, eram as coisas irreais mais palpáveis desse mundo. Verônica respondeu: - Então vamos ao circo.

Desde então iam ao circo. Mas Antônia só parecia contente quanto estavam na tenda, Verônica achava que quanto mais passava o tempo, mais Antônia lembrava da maldita Polaroid (que no fundo era mesmo uma palavra bonita). A mãe sentia uma azia cada vez mais forte no peito sempre que via o riso amarelo de Antônia antes de ir dormir. Um dia a azia no peito não passou durante a noite e Verônica acordou com uma agonia insuportável. Respirou fundo, vestiu-se e foi até a loja comprar a Polaroid para Antônia.

Chegou em casa e Antônia ainda dormia, acordou a filha, entregou o presente e disse: - Só não aponte essa macumba para mim. Antônia sorriu como se estivesse no circo, pulou da cama, apanhou a Polaroid e tirou fotos da casa inteira. Verônica sentiu-se mais tranquila, afinal de contas Antônia só tirava fotos de coisas sem vida, então não haveria perigo. Até quando saía na rua, Antônia não fotografava pessoas. Gostava basicamente de fotos de pedras, nuvens, calçadas e bicicletas.

Não queria confessar, mas apesar de seu fascínio também morria de medo de fotografar coisas vivas, achava que aquilo era coisa de bruxos e ela não era uma bruxa, algo de muito errado poderia acontecer caso se atrevesse a fazer aquilo. Se contentava com suas pedras, nuvens, calçadas e bicicletas irreais, envelhecidas e envelhecendo no papel.

Um dia Verônica teve que viajar para visitar sua mãe e avó de Antônia, que não quis ir e ficou em casa. Antônia passou o dia deitada na cama, encarando a Polaroid, com uma ideia estapafúrdia na cabeça: fazer um autorretrato. Dois dias depois de encarar intermitentemente a Polaroid, encorajou-se e saiu da cama, tomou banho, passou maquiagem e ajeitou o cabelo.

Fez um sinal da cruz, fechou os olhos, apontou a Polaroid para si e...!

Quando Verônica voltou de viagem, Antônia estava grudada no teto de seu quarto, com a Polaroid na mão e incontáveis autorretratos espalhados pelo chão. Verônica desmaiou. Quando acordou e viu a cena de novo, desmaiou novamente. Quando acordou do segundo desmaio, não abriu os olhos até que virasse as costas para o quarto de Antônia. Pegou uma escada, barbante e uma pedra de seixo. Fechou os olhos novamente e entrou no quarto, guiou-se pela voz de Antônia, posicionou a escada, subiu, amarrou o barbante na perna de Antônia e na outra ponta a pedra de seixo. Antônia se espatifou no chão.

Quando se acalmaram, a filha de Verônica explicou que depois de tirar seu primeiro autorretrato sentiu uma coisa inexplicável e gastou todos os seus filmes a tirar autorretratos, porque a cada fotografia sentia uma coisa inexplicável mais forte. Quando começou a flutuar e chegou ao teto, percebeu que essa coisa inexplicável era leveza.

Verônica entrou em estado de choque e passou três dias sem sair de seu quarto. Já Antônia ficou tranquila, foi ao circo sozinha, repôs seu estoque de filmes e voltou para casa.

A filha de Verônica continuou a tirar seus autorretratos. Quando a mãe de Antônia saiu do quarto, procurou-a pela casa inteira e não encontrou. Mas viu que as

novas fotos espalhadas pelo quarto de sua filha tinham tamanhos variados e algumas eram quase invisíveis de tão pequenas. Pisou em alguma coisa que machucou seu pé, abaixou-se para ver o que era e encontrou uma minúscula Polaroid quebrada pelo peso da sua perna. Entrou em desespero e desatou a chorar, gritando o nome de sua filha pelo quarto. Ao conseguir fazer um segundo de silêncio, ouviu a voz de Antônia no teto. O tamanho não passava de um dedo mindinho.

Quando se acalmaram, a filha de Verônica explicou que depois de tirar o primeiro da sua segunda sessão de autorretratos sentiu outra coisa inexplicável e gastou todos os seus filmes (que se adaptavam ao tamanho da câmera) a tirar autorretratos, porque a cada fotografia sentia a segunda coisa inexplicável mais forte. Quando o barbante começou a afrouxar de sua perna e chegou novamente ao teto, descobriu que essa coisa inexplicável era imensidão.

Verônica pegou a escada, uma tesoura e um pote de vidro de maionese vazio. Subiu na escada e tirou Antônia do teto, diminuiu o tamanho do barbante e amarrou à perna da filha, na outra ponta continuou o seixo. Fez buraquinhos na tampa do pote e colocou Antônia lá dentro. A filha pediu que a mãe organizasse uma exposição com todas as fotos que tinha feito na sua falecida Polaroid, o nome seria: “Suspiro translúcido: um estudo gris sobre as coisas esdrúxulas e estapafúrdias dessa vida”.

Verônica organizou a exposição, que foi sucesso de crítica. Depois as duas foram ao circo, que pediu que Antônia os acompanhasse pelo mundo.



Welcome

FEITIÇARIA, MANUAL: FONTE DE ÁGUA PURA

“Aquilo que a imaginação acrescenta é mais do que aquilo que a natureza impõe” – ensina Sêneca em suas *Cartas consolatórias*.

Porque a natureza tem suas medidas ou desmedidas nela mesma. A imaginação é o acréscimo do sonho ao real. Até o real absorver totalmente o sonho. E se, às vezes, tem as mesmas asas, o voo é diverso.

Guimarães Rosa dizia que escrever é fugir do lugar-comum. E isso, a maioria das vezes, é a arte do avesso. Ou seja, a capacidade de contemplar o outro lado. E ver pelo avesso é ver duas vezes. Ou mais. Ver mais fundo sempre. Por debaixo da pele dos silêncios e das palavras.

Lemos muitos escritos contemporâneos, por ofício e prazer, e em raros se encontram a invenção fabulatória e pensamento. Se abarrotam em si mesmos, sem achados verbais, visão do mundo. Um vazio.

Mas há escritores que, sem a pretensão de um panfleto, libertam os sem-rostro e sem-voz. Assim, são educadores através da palavra. Não apenas educadores da gente para a gente, para a linguagem. Os verdadeiros educadores educam até – às vezes tão mais – quando apresentam a fábula, sem o exame moral. Porque a ética se manifesta na experiência e no ser de cada leitor. E tudo o que não se inventa, vai-se desinventando por si. Vai-se desmontando como dente-de-leão ao vento.

Aquilo que Priscila Lira - moça com canção no nome - acrescenta é o que enriquece a realidade. De mais, sempre mais realidade.

“Quando as coisas são simples, pode-se ouvir Deus pensando” – escreveu Einstein. E essa sede de água pura é a mesma dessa inventividade contemporânea, num retorno às fontes primevas da invenção.

E a realidade só se desvenda poeticamente, mesmo que tal fato seja ainda mais desconhecido das correntes genéricas tradicionais. Cortázar, o brilhante ficcionista argentino (que de adolescente tem a imaginação, tal como os leitores que assim o chamam têm a pressa dos que lêem orelhas e últimos parágrafos de romances, talvez um

poema completo, um poema, não um livro), adverte que “o poético irrompe na novela porque agora a novela será uma instância do poético”.

Mas não basta. Saint-John Perse dizia que “o que tem mil anos é contemporâneo; o que tem cem anos é antigo”. Na medida em que a poética tradicional assume um caráter de sofisticação com a solidão das personagens e da linguagem, a volta dos *aedos* gregos é de impressionante atualidade. Isso se percebe, além da Lira de Priscila, na literatura africana, onde o oral se perfaz, magicamente, sem perder a idade da inocência do mistério e do povo, dois agentes da metamorfose criadora.

O texto se nutre das estruturas verbais que afluem na correnteza de sua contação. E é preciso coragem de tornar ao início. Ao silêncio do silêncio. Onde as palavras se encantam e são encantadas. E com vigor e febre do barro se plasam.

Homero não é mais cego. Pois se descobriu jovem e vivo, traspassado pelo vento do deserto na passagem da fala para a linguagem, terra conquistada e reconquistada neste Manual de Feitiçaria.

Nina Rizzi, nos azuis das flores renascidas de maio, 2013



Hidden girls

MANUAL DE FEITIÇARIA

Priscila Lira

Priscila Lira (Pitinga/ AM, 1991), formada em Letras Língua Portuguesa. Trabalha na Prefeitura de Manaus. Tem textos publicados no Escritoras Suicidas [<http://www.escritorassuicidas.com.br/>], e escreve em blogs que deleta com constância, o atual é <http://sonambuloesquilo.blogspot.com>.

“... se se alguém quer de verdade mais além de sua obra, primeiro deve ir mais além de sua vida e desaparecer, o que é, antes de tudo, muito poético, mas também muito arriscado, que é o que deve ser no fundo a poesia ou qualquer desapareção total e verdadeira: puro risco.”

- Enrique Vila-Matas

Editora Responsável: Nina Rizzi

Iconografia/ Capa: Nina Rizzi, sobre “*Under Water Lillies*”, pintura do alemão Olaf Hajek [<http://www.olafhajek.de/>], bem como todas as demais ilustrações.

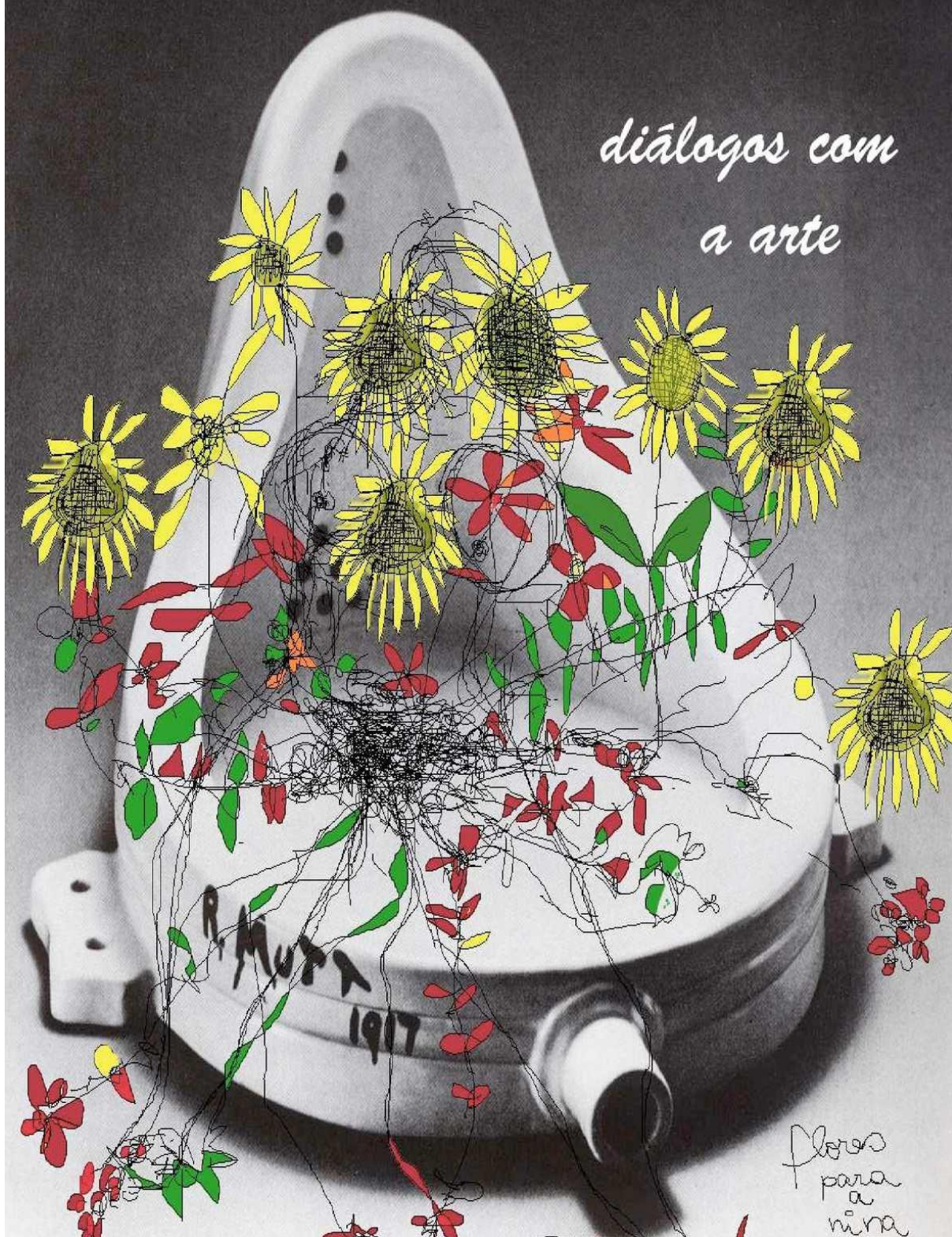
Página Oficial:
www.ellenismos.com

Endereço eletrônico:
ellenismosrevista@gmail.com

© 2013 Ellenismos - Diálogos com a Arte.
ISSN: 2316-1779.

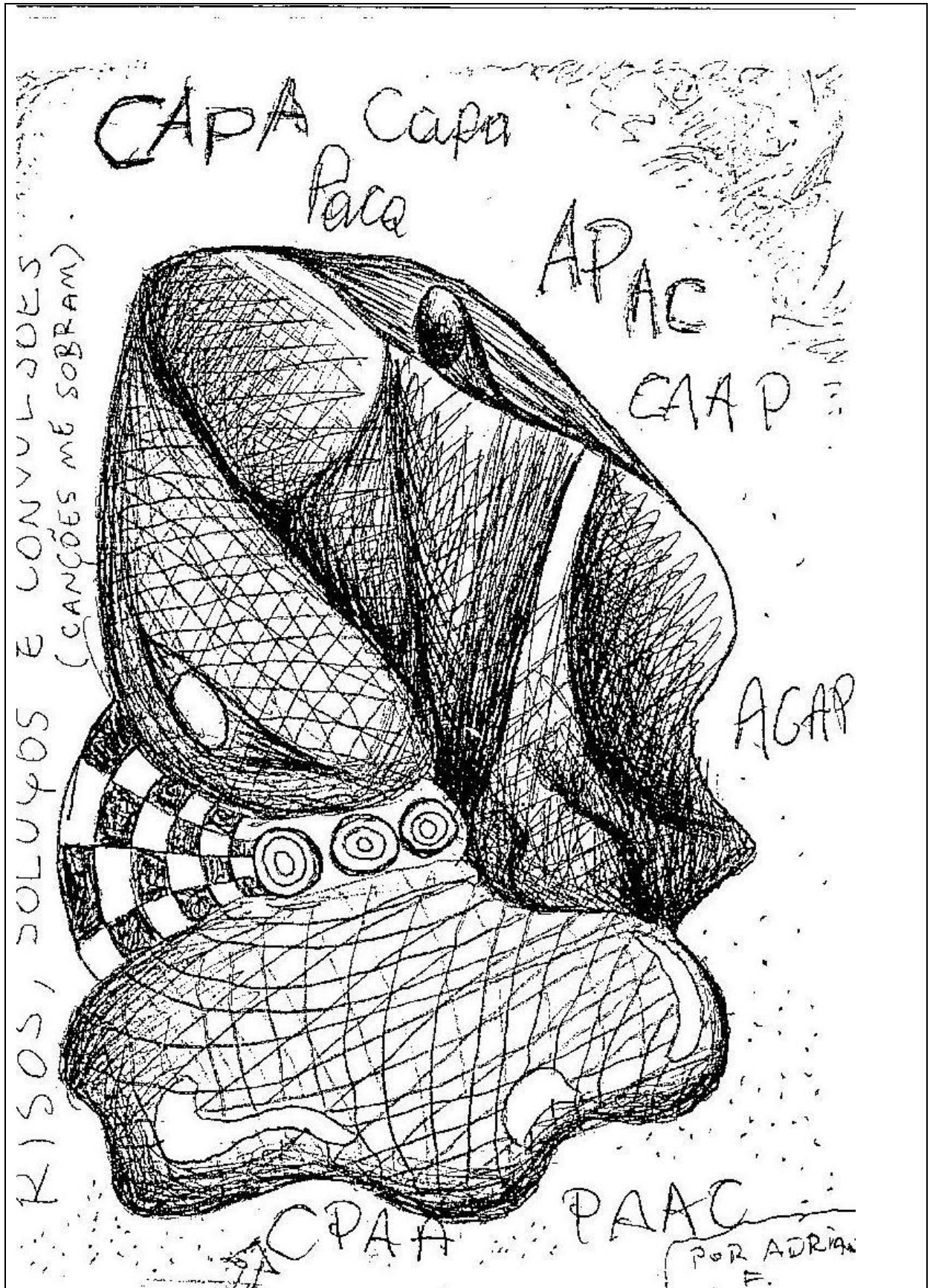
revista ellenismos

diálogos com
a arte



ANEXO II – FANZINES ANALISADOS DE AUTORIA DE ADRIANO FURTADO

FANZINE RISOS, SOLUÇOS E CONVULSÕES



Madurinhas.

Poesia, olha! Frutifica, madura,
Vermelhas e odoríficas acerolas!
Regala o olhar, adeja, cheira,
Espera – sejam doces, sejam tuas!

Inteiramente tuas sua doçura!
Sente cadentes na garganta suas bolotas!
Servir-te delas há, aqui e agora?
Mítigar-te-ão a criatura apetite?

Ou não! Serás paciente, serás discreto!
Esperarás que seja dado a ti o convite!
Que o convite, se vier, te livre o arbítrio
Pra dar-te em propriedade do apetite!

Mas e se o que parece a ti direito
Mostrar-te que o direito é teu engodo?
Mas e se te passar que tudo isso
Não passa de uma farsa – e de mau gosto?...

A alma.

A alma é o buraco de uma coisa
Com outros buracos dentro.
Como se essa coisa oca
Tivesse uma broca de vento.
Fazendo furos no furo
Entrando se retorcendo.

A alma é um grito no escuro
Mesmo grito não tendo.
A alma é em cada segundo
Centenas de horas dentro.
Passado, presente e futuro
Perdidos num eco, no vento.

A alma é um espaço curto
Mas com tanto espaço dentro
– E como há espaço em tudo,
Até mesmo há espaço no tempo –
Só cabe o espaço da alma
No tempo do pensamento.

O poema testemunha ansiedade
Como a música testemunha ansiedade.
O quadrinho testemunha ansiedade
Como o jornal, que testemunha ansiedade.
As cores do letreiro de néon
E as raparigas desvestidas nas boates
Dão testemunhos. efusivos de ansiedade.
Como as ruas da noite que morde. espreita. late.

A moral! qualquer moral
É testemunho de ansiedade.
O Verbo, pois fez-se carne.
É testemunho de ansiedade.
Todo inverno tem nata!
Todo calor tem carnaval.
As línguas que se beijam
Triôpegas, sôfregas, por fim deixam
Um gosto: o roço da ansiedade.

Somos zumbis perdidos e ansiosos.
Sonâmbulos na noite que cresce e se adia e encrua
Vênia data meu coração:
Passa o ano, não passa a ilusão.

Aqui

As criaturas que trafegam
No centro da cidade
No bojo carregam sangue.

As ruas que se atropelam
No centro da cidade
São tubos de cardumes.

As líras das ambulâncias
No centro da cidade
Perdem a rima dos corações.

Que os tabefes e os empurrões
No centro da cidade
Não há eloquência maior.

As calçadas calçam as rodas
No centro da cidade
Pseudópodes atropelados.

Estou só entre eles.
No centro da cidade
Esmoleiro os vultos me negam.

Não há ninguém pra matar
No centro da cidade
Estou ninguém pra morrer.

FANZINE POR UM FIO

POESIAS

Viver queda.
 Queda infinita – tu nunca acabas?
 Tu quedas em vida. Tu!
 A casa é um pára-queadas.
 O trabalho é um pára-queadas.
 O filho que te tem ou te falta ter
 E a paz, e os teus pais:
 Nascestes bem servido de pára-queadas.

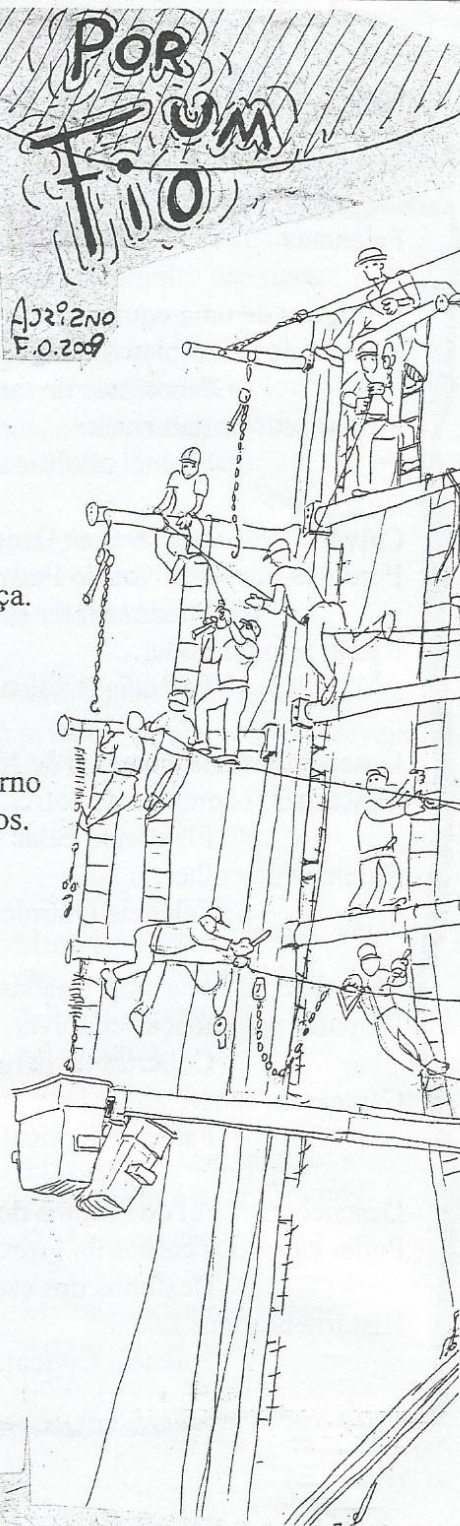
Eu nasci.
 Quase morro já nessa hora.
 E outras vezes tais
 Que acho que no meu veio faltando peça.
 Experimentei o que é cair no chão
 Do cangote do meu pai.
 Experimentei o retorno de cristo
 E a ida embora de novo de cristo!
 Experimentei as especialidades do inferno
 E encontrei demônios dentro dos amigos.

Viver, ó, viver! Ah!
 Viver é uma queda.
 Ah!
 E viver tem atrito...
 Tu vives; viver é sob pressão.

Eu quero gritar!
 Eu quero torcer!
 Eu quero tomar um sorvete holandês!

Um poema é parte da vida,
 Dádiva pequena, cru, esquisita.

Se um dia o céu parasse
 E levantasse a saia, eu via:
 - Mas não saia!...



Quero as vezes secar ao sol:
 Nô trabalho então ardo;
 Assim, feito João Cabral –
 Meu peito guardo!...

Gosto as vezes da mentira:
 Me repasto e me basto,
 Que nem Pessoa na gávea –
 O mar no mastro!

Também só água e pão –
 Por que me come, fome minha? –
 Dá-me Bandeira à mão,
 Que me advinha.

Guardo à trindade lírica
 Os sábados, que enalteço
 Com os Andrade no bolso –
 Este de dentro.

E não sou do partido
 Da razão que me cerca:
 O labirinto é infinito –
 Borges acerta!

São tantos os meus amigos:
 Livros vivos, vivos livros –
 Que contar todos tento:
 E não consigo...

Só sei que comigo levo
 Este bolso incriado,
 E dentro dele, bem dentro –
 Um peito grato.

Imprime em mim seu caráter
 Cada nova leitura:
 Não tenho mais um caráter –
 Tenho *textura!*...

Do meu quintal vi as árvores
 Se desnudarem das suas copas
 E heterogêneas sem disfarce
 Encenar o tumulto das ruas.

Foi um instante luminoso
 Como só conhecem os loucos
 E nós, que nos desnudamos
 Do tumulto das ruas.

“Como brotará um sábio,
 Como brotará um poeta,
 Como brotará um deus?”

Brotamos, não morreremos.
 Um brinde – nosso corpo é cerveja.
 Adeus.

Minha alegria é o meu invento
 Que acento em meu val.
 Tal estilo é meu siso –
 Não natural.

Natural é aos vícios
 Entregar-se sem qual.
 Qual estilo é o do abismo?
 É cheio ou vazio?

Minha alegria me arma –
 Armas várias as há –
 Entre todas, eu esta:
 - *Se for eu fá!*

FANZINE *FILHO DA MÃE*

Como ser poeta?

Como ser poeta
quando ser não presta
pra fazer poemas?
E pra ser poeta
mais que ser atleta
de letras e temas,
fonemas e rimas
e ferina língua
e sutis dilemas,
ser atleta em estrema
errância e distância,
não para a platéia
e para a multidão,
mas para o espírito
ou o que for isso
que se diz que seja.
Não do indivíduo
mas do indiviso.
Não da sociedade
mas todo o planeta.
Poema em histórias
Não de flores mortas
nem de epitáfios.
Poemas de amores
Não pornô-sadismo
de supermercados.
Para a namorada
não para o mais nada
além do meu delírio.
Poemas pra vida
não pra vida limpa
mas também pro horrível.
Poemas de luta.
Não de vigilância
Do rebanho aos berros.
Poema engajado
Não para o controle
social do gado.

Poema inventivo
Não pra anestesia
Quando dói ser vivo.
Poema verdade
não pela metade
que convém covarde.
Poema desejo
não para o domínio
da desejo alheio.
Poema só belo.
Não para o tirano
Exibir castelos.
Poemas vividos
não de etiquetas
cortesão de livros.
Poemas rasgados
Não somente o vel.
O próprio velho achado.
Como ser poeta
quando ser não basta
pra fundar mais nada.
E se a própria idéia
não guardasse a idéia
pois tirasse a farda?
Como atrair versos
se o sutil invento
da intenção bastarda
Fosse um riso e um aceno,
um chorou e um espasmo
e uma mancha amarga?
Dar a própria alma
Se está vazia
Esta couraça náufraga?
Como ver tragédia
Se pra além da regra
mais ninguém se salva?
Quando nós só temos
Aquilo a que trouxemos
Apesar de nós.

Mãos quem tu são
Tantos dedos patéticos.
Alienígena, medonha mão.
Eu te tenho ou tens-me?
Mão que no embalo eu joga.
Que no jogo eu siga.
Que segura o remo.
Que assim mesmo eu firo.
Talvez tu responda
Para mim que leio
O que seus dedos ferem
Na mente e no peito.
O que seus gestos querem
E o que quero eu mesmo.
Saberei em breve.
Escreves, espero.
* * *

**O FILHO DA
MÃE...**
É UMA PUBLICAÇÃO
AUTORAL BUE
APOSTA NA FOTO-
CÓPIA COM INS-
TRUMENTO DE
PROPAGAÇÃO DE
ERUDIÇÃO E
ARTE.

E-MAIL:
Adriano
apriari
@yahoo.
br



