

A forma-carta como elemento agenciador entre anacrônicos planos de figuração

ALEXANDRE EMERICK NEVES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Recibido: 11 de marzo de 2020

Aceptado: 3 de abril de 2020

Resumo: O conceito de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman é o meu alibi para partir da análise do uso da carta como elemento constitutivo das narrativas no cinema contemporâneo de Walter Salles e Alexander Payne, retroceder até o romantismo inglês com a monstruosa criatura de Mary Shelley, retornar entre cartas e diários no fragmentário romance de Lúcio Cardoso, para então culminar na arte contemporânea com o peculiar uso de um correio eletrônico na exposição *Cuide de você*, de Sophie Calle. Em tais idas e vindas, proponho a extensão dos pressupostos intuídos por Deleuze e Guattari sobre os modos como um livro funciona. Neste intuito, considero as especificidades de funcionamento das formas de correspondências —cartas, diários, *e-mails*— adotadas em distintos planos de figuração: cinema, literatura, artes visuais. Esse sinuoso percurso é orientado pelo *método comparativo*, o qual estabelece as convergências e as divergências segundo as especificidades dos planos de figuração, assim como o escrutínio dos aspectos estruturais e das questões psicológicas relativas à *forma-carta* como um *elemento agenciador*, sobretudo ao assumir a função de *moldura da solidão*.

Palavras-chave: Forma-carta, cinema contemporâneo, romance epistolar, arte contemporânea, planos de figuração.

Abstract: Georges Didi-Huberman's concept of *anachronism* is my alibi for starting from the analysis of the use of the letter as a constituent element of Walter Salles and Alexander Payne's contemporary cinema narratives, going back to English romanticism with the monstrous creature of Mary Shelley, returning between letters and diaries in the fragmentary novel by Lúcio Cardoso, then culminating in contemporary art with the peculiar use of electronic mail in the exhibition *Cuide de você*, by Sophie Calle. In such comings and goings, I propose the extension of the assumptions intuitive by Deleuze and Guattari about the ways in which a book works. To this end, I consider the specificities of the functioning of the forms of correspondence —letters, diaries, e-mails— adopted in different planes of figuration: cinema, literature, visual arts. This meandering path is guided by the *comparative method*, which establishes the convergences and divergences according to the specificities of the plans of figuration, as well as the

scrutiny of structural aspects and psychological issues related to the *letter-form* as an *agent element*, especially when assuming the function of a *frame of loneliness*.

Keywords: Letter-form, contemporary cinema, epistolary novel, contemporary art, plans of figuration.

Resumen: El concepto de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman es mi coartada para partir del análisis del uso de la carta como elemento constitutivo de las narrativas cinematográficas contemporáneas de Walter Salles y Alexander Payne, volviendo al romanticismo inglés con la monstruosa criatura de Mary Shelley, regresando entre cartas y diarios en la novela fragmentaria de Lúcio Cardoso, para luego culminar en el arte contemporáneo con el peculiar uso del correo electrónico en la exposición *Cuide de você*, de Sophie Calle. En tales idas y venidas, propongo una extensión de los supuestos intuitivos de Deleuze y Guattari sobre las formas en que funciona un libro. Para ello, considero las especificidades del funcionamiento de las formas de correspondencia —cartas, diarios, e-mails— adoptadas en diferentes planos de figuración: cine, literatura, artes visuales. Este camino serpenteante está guiado por el *método comparativo*, que establece las convergencias y divergencias según las especificidades de los planos de figuración, así como el escrutinio de aspectos estructurales y aspectos psicológicos relacionados con la *forma-carta* como *elemento agente*, especialmente al asumir la función *marco de la soledad*.

Palabras clave: Forma-carta, cine contemporáneo, novela epistolar, arte contemporáneo, planos de figuración.

Início este sinuoso percurso com a figura de uma senhora de classe média baixa, brasileira, professora, solteira e aposentada, sentada em um canto resguardado do alvoreço da multidão apressada que, simultaneamente, acupa e deixa um referencial lugar de passagem no Rio de Janeiro. Ela segura decididamente uma caneta com a mão direita e tem uma folha de papel pousada sobre uma mesinha.¹ Trata-se de uma prestação de serviço, assim como um meio de sobrevivência. Apesar da discricção do trabalho e da singeleza da instalação, a expressiva demanda eleva a escrita à condição de uma atividade diferenciada, sobretudo para as centenas de pessoas incapacitadas para uma tarefa a princípio elementar: a escrita de uma carta. Assim tem início a trama em torno de Dora, personagem de Fernanda Montenegro no filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles em 1998.

Em contrapartida, um senhor da classe média alta norte-americana, corretor de seguros, recém aposentado e que acabara de perder a sua esposa aparece em uma cena curtíssima, como um quadro, aparentemente desfalecido na banheira de sua entediante casa, vazia

¹ Cena do filme *Central do Brasil*, 1998, Walter Salles (Dir.), Brasil, 113 min.

e silenciosa. Com o seu braço direito pendente para fora da banheira, o homem conserva instintivamente uma caneta entre os dedos da mão, enquanto uma prancheta com algumas folhas de papel ainda se mantém apoiada na borda da banheira pela sua mão esquerda.² Trata-se de uma imagem antitética do herói revolucionário do final do século XVIII imortalizado pelo mestre do neoclassicismo francês, Jacques-Louis David, em sua célebre pintura *A morte de Marat*, de 1793. Trata-se também de uma figura negativa que serve para tipificar o drama de Schmidt, o personagem de Jack Nicholson vencido pelo esforço mental, psicológico e existencial de escrever uma carta no filme *About Schmidt*, dirigido por Alexander Payne em 2002.

Para indagar sobre as formas das coisas potencialmente agenciadoras, especialmente quanto ao aparecimento da carta em um anacrônico conjunto de obras como um *sintoma* tido como um certo “inconsciente das formas” (Didi-Huberman, 2013, 47) que perpassa uma diversidade de planos —artísticos, culturais, históricos, sociais, técnicos, materiais, midiáticos—, eu parti dos pressupostos de Deleuze e Guattari sobre as estruturas das relações dadas por um livro, segundo as quais “perguntar-se-á *com o que ele funciona*” (10). É exatamente essa funcionalidade indissociável da estrutura formal que nomeio de *forma-livro*, cujas especificidades configuram não somente sua estrutura interna, mas também sua exterioridade em uma forma de relação de correspondência mútua na construção de significados com outras obras, outros planos, outras coisas e outros sujeitos, o que, por derivação, estendo à *forma-carta* nas relações aqui apresentadas em diferentes planos de figuração.

De volta ao cinema contemporâneo e, por que não, à *forma-filme*, é notável como a decidida e desenvolvida escrita exercida pela protagonista no filme de Salles a princípio parece reduzi-la a uma prática meramente técnica. Logo percebemos, entretanto, como Dora vê-se obrigada a não somente corrigir o que lhe é ditado de forma coloquial por seus clientes iletrados, mas também interpretar os sentimentos dos espontâneos autores das narrativas, dar-lhes uma *forma literária*, *figurar* suas inquietações, o que pode ser caracterizado como uma *coautoria*. Nesse sentido, a relação entre forma e conteúdo é construída pela sinceridade e pela passionalidade dos clientes como principais autores dos temas e motivos das cartas, mas também pela habilidade da prestadora do serviço como autora dos aspectos formais e estruturais da narrativa. Assim, a escrita admite a função de *moldura da solidão*, sobretudo

² Cena do filme *About Schmidt*, 2002, Alexander Payne (Dir.), EUA, 125 min.

ao enquadrar a *distância* —geográfica, cultural, afetiva— entre os migrantes que formam a clientela de Dora no Rio de Janeiro e seus parentes em localidades longínquas, sobretudo nordestinas. Uma distância que aparece agenciada pela *forma-carta*.

Já a insegurança demonstrada pelo protagonista do filme de Payne, encorajado por uma instituição de ajuda humanitária a escrever uma carta para um menino desconhecido da Tanzânia, porém facilmente vencido pelo confronto de suas próprias afecções que despontaram no processo da escrita, demonstra o abalo emocional que pode ser causado pelo desafio de dar corpo aos seus próprios sentimentos em letras e palavras, de figurar seus mais profundos pensamentos e suas mais sinceras intenções em linhas e parágrafos. Um burocrata acostumado com um tipo de documentação técnica, Schmidt vê-se diante da sua própria solidão agenciada pela escrita pessoal e passional de uma carta, supostamente direcionada às fraquezas do pobre menino africano.

Dessa forma, patente no dramático —por vezes patético— isolamento de Schimdt, a árdua confecção de uma carta leva a intuir como tal atividade pode assumir a dimensão de uma *escrita solitária*. Pode-se dizer o mesmo no caso de Dora, ainda que se trate daquilo que foi, em outro contexto a ser abordado adiante, identificado como uma “solidão acompanhada” ou uma “*companhia solitária*” (Portella xx). Isso por tratar-se de uma atividade que inevitavelmente leva a uma profunda introspecção, que mergulha seu ator em uma *distância* que se manifesta como um *vazio*, como um lugar de aparição da *presença de uma ausência*, um espaço que se abre “diretamente na carne” (Didi-Huberman, 2010, 246); um elemento que incide sobre “todas as nossas experiências sensoriais e fantasmáticas” (Didi-Huberman, 2010, 246), a ponto de assemelhar-se a “algo como uma *moldura exangue* em torno de um *vazio*” (Didi-Huberman, 2010, 247); um lugar próprio para a aparição de uma imagem, ainda que seja a imagem de uma ausência. Ao que parece, a figura que Schmidt não consegue dar corpo não é a do menino distante, este com motivos admissíveis para a sua ausência, mas a sua própria, a mesma que, agora lhe vem a suspeição, sempre lhe escapara.

Embora por um processo mais cadenciado, a tomada de consciência acometida ao solitário técnico aposentado norte-americano não é muito diferente do que acontece com a solitária professora aposentada brasileira. Durante o penoso percurso para atravessar o Brasil em busca do pai de Josué, o pequeno órfão representado por

Vinícius de Oliveira que Dora acolhera quase por constrangimento, a personagem de Fernanda Montenegro também é confrontada com a suspeição de que, na realidade, sua vida não seja menos solitária do que a vida narrada por seus clientes, e que talvez estes, tidos como desafortunados, sejam ainda mais esperançosos que ela própria. Eles podem, ao menos, contar com um longínquo destinatário para suas queixas, súplicas e confissões, mesmo que não soubessem da trapaça no serviço prestado, pois Dora não costumava cumprir a promessa de enviar as cartas aos seus destinatários. É justamente por isso que um momento significativo de *Central do Brasil* desponta quando Josué, o menino acolhido por Dora, descobre a gaveta na qual boa parte das cartas escritas pela professora, supostamente enviadas a seus interlocutores, permanecem ali, guardadas na sua casa. Eu destaco essa cena do filme para, a partir dela, propor mais um deslocamento entre planos distintos de figuração, desta vez para as artes visuais, a partir de uma estratégia estética recorrente na arte contemporânea —o deslocamento— incitada por um elemento estético divisor da narrativa do filme, também ele caro à contemporaneidade artística: o *achado*. Em relação aos percursos seguidos pelas cartas, é interessante notar como, nas mãos dos personagens do filme, o elemento carta deve deixar o ostracismo da gaveta para reassumir a sua destinação, para que a sua dimensão poética apareça junto às alegóricas relações afetivas e socioculturais que encerra, justamente pelo restabelecimento da mais essencial função utilitária da forma-carta. Isso porque, no filme de Salles, a estética da forma-carta, sobretudo em seu caráter afetivo, reassume sua potência ao ter a sua função utilitária plenamente restabelecida, ao ser tirada de seu confinamento na gaveta e levada pessoalmente para ser entregue em mãos ao seu destinatário.

Para cumprir a sua árdua destinação frente ao drama pessoal da personagem de Fernanda Montenegro e do drama familiar, do menino, o elemento carta conduz os dois protagonistas por caminhos tortuosos nos desdobramentos da trama de *Central do Brasil*. Ao chegar à cidadezinha no interior do nordeste brasileiro, Dora não encontra o pai de Josué, mas seus dois irmãos até então desconhecidos. Para enfim emoldurar a solidão da mulher madura sem família e da jovem família desmembrada, a carta é confrontada com uma outra carta, esta última já com o seu itinerário cumprido, das mãos do seu autor às mãos de seus destinatários, do pai para os filhos, mas ainda sem o cumprimento do seu propósito, por não haver quem a lesse. Também ela ficara guardada por anos dentro de uma gaveta, com seu conteúdo

indisponibilizado pela incapacidade de seus supostos interlocutores de acesso à leitura. Após o definitivo cumprimento de seu percurso como veículo de uma mensagem, ao ser lida para os rapazes pela velha professora, a carta da mãe de Josué volta a ser colocada em um móvel na cena da despedida solitária de Dora. Agora deixada *sobre* o móvel, ao lado da carta do pai do menino, e não encerrada em uma gaveta em meio a um convulsionado amontoado de cartas. Com essa densidade psicológica, carregada de certa afetividade despertada pela disposição expositiva adotada, as cartas por fim revelam, para além da sua dimensão de continente de guarda, sua característica memorativa e sua carga simbólica. Ao contrário da prosaica pintura pendurada logo acima do móvel e que retrata o casal de autores das cartas —o pai e a mãe dos rapazes—, as cartas apresentam-se individualizadas em suas formas e seus conteúdos. Envelopadas e cuidadosamente deixadas lado a lado, comportam-se como dois porta-retratos *opacos*, cuja percepção das imagens carece de uma atenção a mais do que um passar de olhos. Ali permanecerão até que um dia alguém as encontre, para então reabrir suas potenciais afetividades e reinventar as suas existências, nas quais a forma-carta reassuma a função da robusta peça de madeira que encerra o retrato do casal pendurado na parede, ao separar e guardar a leitura de uma carta como uma solidão emoldurada.

Na intensidade desse processo imersivo, percebe-se como a relação de aproximação e distanciamento nessa imensurável trama sensível estabelece uma distância, a qual se abre não somente *entre* os corpos, mas *nos* corpos figurados. É assim que o menino Josué, por exemplo, quanto mais perto chega dos elementos que o aproximam de suas origens, de sua família, de sua terra, mais a figura de seu pai dele se afasta. Entretanto, é nessa distância que se opera a abertura de uma autoconsciência capaz de lhe aproximar de referências que lhe garantam alguma percepção identitária.

A *distância*, que aparece como um elemento conceitual no filme *Central do Brasil*, incorpora a dimensão geográfica e suas implicações políticas, econômicas e culturais que permeiam as conflituosas relações interpessoais referentes ao histórico embate entre *capital* e *interior*, *centro urbano* e *periferia* na cultura brasileira. Com uma guinada da região nordeste para o sudeste brasileiro, essa tensão sociocultural me leva à figuração literária com o romance *Crônica da casa assassinada*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso. Neste carregado drama, a distância se dá entre a então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, e a fictícia cidade de Vila Velha, onde fica a *Chácara dos Menezes*, a casa que

morre aos poucos junto com a progressiva decomposição de uma aristocrata família provinciana. Porém, mais que uma tensão criada para animar uma obra de ficção, a trama do romance testemunha a própria relação conflituosa de Cardoso com certa cultura mineira, tida como a decadência de um “velho e gasto interior fluminense-mineiro” (Bosi xxiii),³ ou mesmo contra uma certa Minas Gerais, para a qual o próprio autor aponta a sua caneta carregada de tinta ácida ao declarar sua inflamada intenção de “*incendiar* pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão” (Carelli 641).⁴ Neste caso eu também poderia recorrer ao cinema como plano de figuração, bastaria analisar aqui o filme *A casa assassinada*, de 1971, dirigido e produzido por Paulo César Saraceni, com música de Tom Jobim e com Norma Bengell no papel da exuberante protagonista, Nina. A minha escolha pela original versão literária, contudo, dá-se pela estrutura do livro. Para cumprir a sua intenção de criar uma visão *incendiária*, Cardoso usou como seu principal instrumento o elemento primordial a este debate: a carta.

Antes de me ater aos elementos do romance cardosiano, devo lembrar que o uso da carta como elemento estruturante da fragmentária narrativa literária me remete a um caso longínquo, de grande notoriedade, sobretudo quanto a essas funções específicas da forma-carta, aqui brevemente delineadas como *escrita solitária* e como *moldura da solidão*. Refiro-me ao caso do comandante do navio que socorre o Doutor Frankenstein, quando este consegue escapar da sua monstruosa criatura no romance de Mary Shelley, de 1823. Também aqui eu poderia, como no caso do romance de Cardoso, referir-me às produções cinematográficas que popularizaram a obra de Shelley, contudo me parece pertinente recorrer a essa figuração literária pelo fato de que, a partir desse encontro fortuito, passa a ser ele, o Capitão Walton, o encarregado de dar forma literária à narrativa de seu inesperado convidado. É preciso lembrar que, para essa tarefa, o Capitão lançou mão das rotineiras cartas que escrevia à sua irmã para compor a narrativa em torno da monstruosa criatura. E cabe lembrar também que, já em uma de suas primeiras cartas, admite literalmente sua solidão, ao afirmar: “eu não tenho nenhum amigo, Margaret” (Shelley, 1869, 18).⁵ E, mais que isso, declara que este é um mal que

³ Fluminense é o nome dado ao povo natural do Rio de Janeiro; mineiro é o nome dado ao povo natural de Minas Gerais.

⁴ Grifo meu.

⁵ “I have no friend, Margaret.”

lhe acomete de longa data, que passou toda “a juventude em solidão” (Shelley, 2011, 19).⁶ Tudo leva a crer que a sua *escrita solitária* acontecia como uma *solidão acompanhada*, pois o comandante chega a dirigir-se com elogios a alguns de seus tripulantes, como o seu *imediatos* e o seu *mestre* (Shelley, 1869, 19). Isso não o impedira de confessar categoricamente: “eu desejo a companhia de um homem que possa simpatizar comigo; cujos olhos responderiam aos meus” (Shelley, 1869, 18).⁷ Sabemos que seu desejo foi atendido, mas sabemos também que isso se deu de um modo absolutamente incomum.

Consequentemente, a sequência de cartas que o principal narrador do romance de Shelley costumeiramente escrevia para a sua irmã repentinamente muda de tom, e se transforma em uma narrativa nada convencional de uma história dramática, difícil de acreditar, sobretudo por aqueles que, como o próprio narrador, não testemunharam os fatos. Com ares de um inusitado enredo de uma ficção de terror, o conjunto das cartas do entusiasmado comandante assume uma estranha configuração de um romance fragmentado entre as curtas, intimistas e acaloradas escritas das cartas, o que confere à estrutura do livro certa semelhança com o aspecto fragmentário da monstruosa criação do Doutor Frankenstein.

O acidental narrador encarregado de figurar a *criatura* já aceitara, em uma de suas primeiras cartas, tanto a sua necessidade de “cometer meus pensamentos para o papel” (Shelley, 1869, 18)⁸ quanto a sua dificuldade com esse ofício, que ele considera ser “um *meio pobre* para a comunicação do sentimento” (Shelley, 1869, 18).⁹ Com isso ele reconhece a sua dupla dificuldade com a escrita, primeiro porque, mais que registrar os acontecimentos e descrever os personagens, a escrita de uma carta deve figurar os sentimentos que os envolvem, e também por admitir ser tal tarefa “um mal ainda maior para mim que sou autodidata; durante os primeiros catorze anos da minha vida, corri livremente e não li nada além dos livros de viagens de nosso tio Thomas” (Shelley, 1869, 18).¹⁰ Neste caso ocorre uma significativa inversão em relação aos dois personagens anteriores, dos filmes de Salles e de Payne, pois Dora e

⁶ Esta passagem não aparece na edição de 1869 usada neste trabalho.

⁷ “I desire the company of a man who could sympathize with me; whose eyes would reply to mine.”

⁸ “I shall commit my thoughts to paper.”

⁹ “... but that is a poor medium for the communication of feeling.”

¹⁰ “... it is a still greater evil to me that I am self-educated; for the first fourteen years of my life I ran wild on a common, and read nothing but our Uncle Thomas’s books of voyages.”

Schmidt não tinham quaisquer dificuldades com o domínio da escrita, sobretudo para confeccionar uma carta. Isso situa a figura do Capitão Walton a meio termo da confiante postura da professora de *Central do Brasil* e da hesitante atitude do burocrata de *About Schmidt*. Entre a tarefa de transmitir os pensamentos e as aflições de seu culto confidente —o Doutor Frankenstein, leitor fervoroso de Paracelsus e Abertus Magnus (Shelley, 1869, 31)— e a demanda de lidar com suas próprias afecções, o comandante do navio, por sua assumida e lamentada falta de erudição, de certa maneira pode ser também aproximado dos inúmeros clientes de Dora e do menino assistido por Schmidt, embora estes sejam dependentes de intermediadores para as suas necessidades de correspondência, o que, uma vez mais, situa a figura do narrador do romance britânico a meio termo dos demais. O importante, entretanto, é notar como a figuração de tais posturas e aptidões nos vêm à tona pelos característicos agenciamentos fomentados pelas especificidades da forma-carta.

Com intimidades ardentes, paixões e memórias incendiárias, amores e ódios inflamados, medos e aflições fulminantes, Cardoso também construiu uma narrativa fragmentada, esta composta por cinquenta e seis documentos entre cartas, diários, narrativas e confissões. Como no romance de Shelley, no qual a estrutura do livro nos remete à criatura composta de pedaços mal agregados de corpos, em *Crônica da casa assassinada* o aspecto fragmentário do texto está associado à fragmentação dos corpos —o social e o individual— sob a égide da casa em ruína —a Chácara dos Menezes— como representação da falência de um sistema aristocrata. Uma série de fragmentações regida pela degradação da beleza da protagonista, Nina, que tem a carne consumida por um câncer e o espírito exaurido pela culpa. A suspeição da dificuldade de aceitação da estranha história narrada no romantismo inglês é partilhada pelos próprios personagens, motivo pelo qual procuram reunir “evidências da veracidade dos fatos que a compõem” (Shelley, 1869, 31).¹¹ Já no dilacerante romance brasileiro, ainda que nos deparemos com a *bizarrice* de um personagem *gordo e suado* (Cardoso 39), ou com uma “estátua do pecado” (Cardoso 271), e que tenhamos que passar por cenas de violência e imoralidade —do suicídio ao incesto—, os fragmentos de narrativas emoldurados a cada carta parecem situações críveis. Por mais estranha que seja a composição de suas figuras, de alguma maneira esses solitários monstros cardosianos nos são familiares.

¹¹ “... evidence of the truth of the events of which it is composed.”

A solidão emoldurada, sobretudo pelas cartas, também carrega a atmosfera da escrita cardosiana, mas com uma maior complexidade na convergência dos elementos textuais, pois todos os personagens são ao mesmo tempo escritores e narradores dos seus dramas, e, nesse caso, sem que alguma voz se sobreponha às outras. Temos que ouvir a todos, ou melhor, temos que abrir todos os envelopes, desdobrar todas as cartas, bisbilhotar todas as páginas dos diários, atermo-nos até mesmo àquilo que está “escrito à margem do Diário, com letra diferente” (Cardoso 171). Dessa forma, os personagens constroem-se mutuamente, figuram-se conjuntamente, confessam seus medos e suas culpas, declaram suas paixões e seus ódios, reclamam seus amores e seus lugares, mas também descrevem seus parceiros e seus desafetos, seus estranhamentos e suas afinidades com os demais personagens, constituem um conflituoso embate de identidades e alteridades. Temos, portanto, a tarefa de reunir os cacos dos personagens, de delinear suas sempre incompletas figuras, Tateá-las de carta em carta, como se as encontrássemos embaralhadas em uma gaveta esquecida na velha chácara.

Com o uso do “elemento carta como índice de uma atividade intensa e subjetiva que se inscreve em circuitos comunicativos, expressivos, simbólicos e sociais” (Neves 93), mesmo que seja pelo fervoroso repúdio de Cardoso a um decadentismo moribundo com uma cultura interiorana desgastada pelo êxodo rural, o que se abre diante dos leitores, espectadores ou intérpretes é um diálogo poético agenciado pelas cartas, entre sistemas socioculturais e tramas afetivas de uma realidade mais ampla. Isso excede as demandas regionalistas e nos remete para as transformações de um país em demorado processo de modernização, com reflexos expressivos na geografia e nos costumes, os quais revelam ao mesmo tempo a rica *descentralização* da multiforme cultura brasileira e a crescente *concentração* urbana nas capitais, que aparecem uma vez mais agenciadas pelas cartas nas cenas do filme de Salles, sob a égide da vertiginosa agitação da estação de trem sugestivamente denominada *Central do Brasil*.

Em relação à especificidade das formas das coisas e suas relativas funções, assim como a carta, o livro é um objeto essencialmente agenciador, de tal modo que se pode afirmar que ele se define pelo agenciamento (Deleuze; Guattari 10). Em certas obras literárias —os romances epistolares— as potenciais funções dessas duas formas eminentemente agenciadoras são somadas, como no romantismo inglês de Shelley e no romance contemporâneo de Cardoso. Diante

do texto cardosiano somos nós, os leitores do livro, que nos vemos ao mesmo tempo como os leitores e os intérpretes das cartas. Uma a uma, seus conteúdos são abertos junto aos também intimistas fragmentos de diários, testemunhos e confissões. Já vimos que, ao abrirmos o livro de Cardoso, de certa forma nos comportamos como quem abre uma gaveta cheia de envelopes misturados, pois somos nós os encarregados de abrir os envelopes, os papéis das cartas a cada página virada do livro. Sentimo-nos impelidos a uma leitura aparentemente aleatória, mas que, por fim, acaba estabelecendo sua coerência pela reunião dos fragmentos de corpos, lugares, paixões, pensamentos e narrativas colhidos em uma série de cartas com autores, datas, assuntos, circunstâncias, ritmos e intenções diversas. É por isso que, no meu entender, dificilmente uma obra revelará com tanta veemência o quanto um livro “é feito de materiais diversamente formados, datas e velocidades muito diferentes” (Deleuze; Guattari 9). Na convergência das duas formas eminentemente agenciadoras, portanto, a leitura do *livro-cartas* aos saltos e quedas, gozos e aflições na *Crônica da casa assassinada* nos habilita, de fato, a não “negligenciamos esse trabalho de sujeitos e a externalidade de suas *relações*” (Deleuze; Guattari 9).¹²

Avulsas, desconectadas do agenciamento da *forma-livro* ou da *forma-filme*, as cartas nas mãos de artistas contemporâneos recorrentemente têm outros caminhos a trilhar, não menos abertos às interioridades da forma-carta e das formas plásticas, da escrita e das narrativas, tampouco menos afeitos às exterioridades das redes socioculturais e históricas, conceituais e políticas, psicológicas e afetivas, pessoais e coletivas. Por vezes prefere-se individualizar as diferentes cartas como elementos estéticos, para intensificar as características que as identificam como objetos únicos em função de intervenções plásticas e conceituais. Ao retirar as cartas de um amontoado em um gaveta, uma a uma, é como se o artista arrancasse as páginas de um *livro-cartas* como o de Cardoso, por exemplo, e pegasse o *Diário de André (conclusão)*, que abre o texto cardosiano pelo seu fim, ou a *Segunda carta de Nina ao Coronel*, que compõe o capítulo 35 da obra, e as retirasse do contexto funcional da *forma-livro* que as mantém conectadas, para tratá-las como peças de uma série de obras individuais.

Vimos a particular aflição de um experiente senhor, Schmidt, que após ser provado e aprovado nas várias instâncias de sua vida, vê-se

¹² Grifos meus.

atônito frente à necessidade de escrever uma carta pessoal. Este é o ponto oportuno para inserirmos o vasto e significativo conjunto de obras que a artista contemporânea francesa Sophie Calle desenvolveu a partir de uma ocorrência particular, de sua intimidade, justamente quando a artista se viu diante do impasse de responder a uma correspondência.

Na mesma direção, mas em sentido oposto àquele revelado por Cardoso, Calle sujeitou uma única carta que recebera, referente a um drama íntimo seu, ao escrutínio de uma vasta audiência. A artista propôs um generoso conjunto de intervenções performáticas ofertado às *outras*, ao tratar a forma-carta não como suporte material, mas ao privilegiar sua função agenciadora. Ela promoveu toda uma série de interpretações —técnicas, poéticas, plásticas, formais, conceituais — através de uma disparidade de meios— textos, fotos, gráficos, impressos, vídeos, objetos, performances —que foram suscitadas pelo agenciamento *desta* forma-carta, justamente para '*privilegiar* esse trabalho de *sujeitos* e a externalidade de suas *relações*'. Na exposição *Cuide de você*, apresentada no Brasil em 2009,¹³ a artista usou o conteúdo da carta como elemento constitutivo de suas obras. Na verdade trata-se de um correio eletrônico enviado por Grégoire Bouillier, parceiro da artista à época, com o qual ele rompeu friamente o seu relacionamento com a artista. Calle solicitou a um vasto elenco de mulheres que se apropriassem e interpretassem a *sua* carta, no uso de suas mais diversificadas possibilidades estéticas.

Aparentemente sem saber como respondê-la, Calle preparou uma série de vídeos ao convidar cento e sete mulheres para interpretarem a leitura da carta em diversas situações, a partir das quais “há todo um universo de discursos femininos, filtrados por óticas profissionais específicas —ora em análises extenuantes, ora em interpretações artísticas livres—, que se somam para esgotar, até a última minúcia, os significados por trás das palavras que compõem uma carta de rompimento” (Calle 2). Esse esforço exigiu das mulheres mais que uma leitura direta, particular ou solitária. São *performances* mediadas pela construção da imagem videográfica, a partir da qual elas “interpretaram a carta nos dois sentidos da palavra: ora analisando seu significado, ora atuando, de forma teatral, sobre ela” (Calle 12). Não se trata, portanto, de uma substituição da artista, mas da proposição de

¹³ *Cuide de você*, exposição de Sophie Calle, de 10/07 a 07/09 de 2009 no SESC Pompeia, São Paulo; de 22/09 a 22/12 de 2009 no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

uma rede de desdobramentos da *leitura* como derivação *performática* desse potencial elemento agenciador: a forma-carta.

Vencido pela solitária tarefa de escrever uma carta em resposta ao seu desconhecido interlocutor —o pequeno Ndugu—, a cena de Schmidt me fez lembrar da dificuldade de Calle de responder à carta de rompimento que recebera, o que resultou na significativa série de vídeos de *interpretações performáticas*. Agora estas imagens me lembram que o filme de Payne termina com a conhecida cena na qual Jack Nicholson interpreta dramaticamente —para uns de um modo comovente, para outros beirando a pieguice— a reação de um homem maduro e solitário durante a leitura de uma carta de agradecimento de Ndugu, seu mais novo e distante amigo. Certamente o ator poderia realizar uma infinidade de representações performáticas do mesmo gesto de leitura, pois, “como se sabe, muitos trechos são filmados em múltiplas variantes” (Benjamin, A, 178), como na série de performances individuais promovida por Calle. Entretanto, segundo a característica autoria coletiva comentada por Benjamin (B, 104), o diretor do filme poderia escolher uma performance diferente para finalizar sua obra. Cada uma das distintas performances acrescentaria algum valor diferenciado à cena, implicando em uma transformação substancial no sentido dado ao conjunto de cenas que compõem o filme. Isso porque, assim como nos livros de Shelley e Cardoso, nos quais as cartas estão inseridas em uma forma agenciadora maior —a forma-livro— trata-se da forma-carta inserida na *forma-filme*, esta também eminentemente fragmentária (Benjamin, A, 187) e agenciadora.

Nas cenas finais de *Central do Brasil*, após deixar as cartas em cima de um móvel, como um gesto de despedida, Dora aparece dentro de um ônibus, no caminho de volta para a sua vida. Não mais como a coautora do início do filme —ou como a Irmã Nabine que faz a intermediação entre Schmidt e Ndugu no filme de Payne—, a personagem de Fernanda Montenegro escreve e simultaneamente narra/interpreta uma carta pessoal para o seu novo e pequeno amigo Josué, agora distante.

Diante do exposto, nos diversos planos de figuração pelos quais passamos, e junto às experiências propostas por Calle, fiquei curioso para saber como seria se fossem expostas as interpretações que nós fazemos dos mais íntimos segredos e das mais perturbadoras confissões contidas nas cartas dos habitantes da *Chácara dos Menezes*. Faço uso dessa provocação final para asseverar como, das mulheres nos vídeos de Calle, passando pela professora brasileira e pelo burocrata norte-americano, ambos aposentados e solitários, e ainda pela literatura

romântica inglesa e pelo romance contemporâneo mineiro, as artes souberam cultivar o potencial eminentemente agenciador da forma-carta e o caráter essencialmente performático das atividades de escrita e de leitura de uma carta. Por vezes figurado de um modo mais discreto como uma escrita solitária, em outras como um elemento determinante da estrutura da obra ao emoldurar os fragmentos de narrativas, certamente foi ela, a forma-carta, o elemento que me propiciou a anacrônica e diversificada transposição dos planos de figuração neste incipiente, jamais solitário, agenciamento.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Walter Benjamin — *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 (A).
- Benjamin, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Walter Benjamin — *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 (B).
- Bosi, Alfredo. *Um grande folhetim tumultuosamente filosófico*. In: Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada; edición crítica*. Mário Carelli (Coordenação). Madrid: Colección Archivos, nº 19; CSIC, 1991.
- Calle, Sophie. *Cuide de você*. Catálogo da exposição, de 10/07 a 07/09 de 2009 SESC Pompeia, São Paulo; de 22/09 a 22/12 de 2009 Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.
- Carelli, Mário. *A recepção crítica*. In: Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada; edición crítica*. Mário Carelli (Coordenação). Madrid: Colección Archivos, nº 19; CSIC, 1991.
- Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, s.d.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Neves, Alexandre Emerick. “Da matéria e da alma: a construção de sistemas sensíveis na obra de José Rufino”. *Revista Farol*, ano 9,

- n. 8, Vitória, fev. 2008, p. 91-94. ISSN 1517-7858. Disponível em:
<http://www.publicacoes.ufes.br/farol/article/view/11433/7996>
- Portella, Eduardo. *A linguagem prometida*. In: Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada; edición crítica*. Mário Carelli (Coordenação). Madrid: Colección Archivos, nº 19; CSIC, 1991.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Boston and Cambridge: Sever, Francis & Co., 1869.

El papel de la magia en el *Delphinus* de Francisco Satorres

DELIA MACÍAS FUENTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Recibido: 7 de noviembre de 2020

Aceptado: 18 de noviembre de 2020

Abstract: The habitual practice of magic in Renaissance society makes the literature of this time reflect this same aspect, taking the mythical and literary Greco-Latin past as a model. This work focuses on studying the influence of Ericto's story, inserted in Book VI of *Farsalia* by Lucan, on *Tragoedia Delphinus* by Francisco Satorres, published in 1543. The witchcraft ceremony described in Book VI of Lucan's poem becomes the ancient necromancy manual par excellence for all later literature, and the main source of many of the 16th century authors when they wanted to recreate certain magical rituals in their works.

Key words: Ericto, necromancy, *Delphinus*, Francisco Satorres, Neo-latin drama.

Resumen: La práctica habitual de la magia en la sociedad renacentista hace que la literatura de su tiempo refleje este mismo aspecto tomando como modelo el pasado mítico y literario grecolatino. Este artículo se centra en el estudio de la influencia del relato de Ericto, inserto en el libro VI de la *Farsalia* de Lucano, en la *Tragoedia Delphinus* de Francisco Satorres, publicada en 1543. El ritual de hechicería descrito en el libro VI del poema de Lucano se convierte en el manual de nigromancia antiguo por excelencia para toda la literatura posterior, siendo la fuente principal de muchos de los autores del siglo XVI cuando querían recrear ciertos rituales mágicos en sus obras.

Palabras clave: Ericto, nigromancia, *Delphinus*, Francisco Satorres, teatro neolatino.