

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Thiago Luiz Berzoini Machado

Malone e o Homem Imóvel:
sendo na imobilidade em narrativas de *Hostipitalidade*

Juiz de Fora
2025

Thiago Luiz Berzoini Machado

Malone e o Homem Imóvel:

sendo na imobilidade em narrativas de *Hostipitalidade*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, identidade e outras manifestações culturais.

Orientadora: Professora Doutora Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Machado, Thiago Luiz Berzoini.

Malone e o Homem Imóvel: : sendo na imobilidade em narrativas de Hostipitalidade / Thiago Luiz Berzoini Machado. -- 2025.
263 f. : il.

Orientador: Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2025.

1. Imobilidade. 2. Corporeidade. 3. Ser. 4. Intermidialidade. 5. Hostipitalidade. I. Rocha, Enilce do Carmo Albergaria , orient. II. Título.

Thiago Luiz Berzoini Machado

Malone e o homem imóvel: sendo na imobilidade em narrativas de *hostipitalidade*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 31 de outubro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elnice do Carmo Albergaria Rocha - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dr. Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Tania Maria de Araújo Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Juiz de Fora, 03/11/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Tania Maria de Araújo Lima, Usuário Externo**, em 04/11/2025, às 07:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Professor(a)**, em 04/11/2025, às 08:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ENILCE DO CARMO ALBERGARIA ROCHA, Usuário Externo**, em 04/11/2025, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Danielle Goncalves de Paula, Professor(a)**, em 07/11/2025, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Fernando Carvalho, Usuário Externo**, em 11/11/2025, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2718744** e o código CRC **11CC09D1**.

Dedico este trabalho a minha mãe, Marcia, ao meu pai, Fernando e a Nialah, minha gatinha que nem imagina o apoio que sempre me deu desde sua chegada e que não entenderá nunca essa dedicatória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a oportunidade de conclusão desta etapa a minha orientadora, Professora dr^a. Enilce do Carmo Albergaria Rocha, agradeço por toda empatia, comprometimento, apoio e compreensão em momentos difíceis que percorri até a conclusão da tese. Obrigado por apoiar a ideia desde o início, permitir que eu aprendesse tanto com sua partilha generosa de conhecimento e contribuir de maneira decisiva que minha formação estivesse completa.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFJF, que me possibilitaram conhecimento e desafios em minha trajetória, deixo meu agradecimento e carinho para os professores Anderson Bastos Martins e Luiz Fernando Medeiros, aos quais me proporcionaram uma experiência de grande aprendizado que levarei por toda a vida. E agradeço as coordenadoras prof^a dr^a Nícea Nogueira, prof^a dr^a. Silvina Carrizo, aos coordenadores prof. dr. Alexandre Faria e prof. dr. André Monteiro pelo apoio e compreensão ao longo do curso.

Agradeço a CAPES, pela bolsa, que permitiu que o presente trabalho fosse realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) e também a bolsa concedida pelo PBPG-UFJF. Ambas foram de grande ajuda.

Agradeço a banca, pelo aceite de participarem do momento final, a defesa da minha tese, dedicando tempo e atenção a leitura do trabalho desenvolvido por mim. Obrigado professora dr^a. Tania Araújo Lima, integrante suplente que aceitou substituir uma das professoras da banca e se mostrou fundamental para a finalização do trabalho através de suas contribuições no dia da defesa; obrigado professor dr. Luiz Fernando Medeiros, que me trouxe luz aos textos de Jacques Derrida e Jean Luc Nancy; obrigado professor dr. Edmon Neto, que contribuiu durante a disciplina que lecionava no doutorado que eu pudesse iniciar os textos sobre performance; obrigado Professora dr^a. Priscila de Paula, que durante minha graduação me trouxe oportunidade de experimentar mais ousadamente a pintura aliada a conceitos e textos diversos. Não posso deixar de agradecer também ao integrante suplente, prof. dr. André Monteiro. Agradeço também a prof^a. Dr^a. Thais Diniz (que infelizmente não teve

como estar presente na banca). Grato pela generosidade e encontro com todos e todas.

Agradeço a professora dra. Edna Rezende, ao professor dr. Afonso Rodrigues por sempre me incentivarem, desde a graduação, a seguir o caminho acadêmico, acreditarem em meus projetos e incentivarem o caminho que me permitiu chegar até aqui, sendo fundamentais em muitos momentos desde que iniciei minha graduação em 2002.

Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora, onde pude completar toda minha formação acadêmica, com orgulho de ser um de seus filhos, que admira e sempre defenderá o as instituições de ensino superior de caráter público, sinônimos de qualidade e inclusão.

Agradeço ao Centro Universitário Academia – UniAcademia, a rede Verbita, congregação do Verbo Divino, e ao excelentíssimo reitor, professor Giovannio Aguiar, por acreditarem no meu trabalho e me deixar responsável pela coordenação dos cursos tecnológicos em Design da Instituição. Meu obrigado pelo apoio e compreensão nos momentos difíceis.

Agradeço ao meu pai, Luiz Fernando, e minha mãe, Márcia, por permitirem que eu tivesse minha formação, incentivando a leitura desde quando eu era pequeno com histórias em quadrinhos até o custeamento – enquanto puderam - dos meus estudos da pré-escola até o mestrado, quando ajudaram em viagens a congressos e seminários. Assim, me tornei e continuo me tornando todos os dias, a pessoa que sou (sempre um Sendo). Obrigado, ainda que hoje tenhamos nossas divergências em relação as percepções do mundo. Agradeço a minha gata, Nialah, importante apoio emocional cujo afeto me permitiu e permite sempre estar pronto para o próximo dia.

Agradeço, por último, mas não menos importante, à minha mãe de santo e aos meus Orixás e demais entidades as quais sou fiel em minhas crenças, por me darem forças de chegar até a conclusão deste trabalho e de vencer as dificuldades que a vida sempre me impôs.

Acabo de escrever, acho que dormi de novo etc. Espero não distorcer demais meu pensamento. Acrescento agora algumas linhas, antes de me deixar de novo. Não me deixo mais com a avidez de há oito dias, por exemplo. Deve ter mais de oito dias que isso dura, mais de oito dias que disse. Estarei em breve apesar de tudo morto enfim. Mas atenção. Não foi isso que disse, não poria minha mão no fogo. Foi isso que escrevi. Essas duas últimas frases tenho a impressão de já tê-las escrito em algum lugar ou dito, palavra, por palavra. Sim, Estarei em breve apesar de tudo etc., aí está o que escrevi quando compreendi que não sabia mais o que tinha dito, no começo do meu dizer, e depois, e que em consequência do meu projeto de viver, e fazer viver, enfim, e de jogar enfim e de morrer vivo, tomava o caminho dos meus outros projetos (Beckett, 2014, p.57).

RESUMO

Esta tese investiga dois romances *Malone morre* (1951), de Samuel Beckett, e *Cães heróis* (2011), de Mario Bellatin. Ambos os romances apresentam protagonistas confinados em quartos, cujos corpos imóveis revelam modos de ser-no-mundo, nos quais os protagonistas enfrentam condições de imobilidade que se apresentam como uma categoria crítica e estética a partir da análise comparativa entre as duas obras. A pesquisa articula conceitos como “Ser” e “Sendo” (segundo Heidegger/Glissant), cuidado de si (a partir das percepções de Foucault), hospitalidade/hostipitalidade e relações de alteridade entre o Outro, seja humano ou animal (segundo Derrida) e análises que enviesam pelas estruturas rizomáticas da poética da Relação (Glissant), discutindo a construção de identidade, alteridade e corporeidade nas narrativas. A análise mostra que, mesmo em estado de paralisia física, os personagens elaboram estratégias de individuação e resistência simbólica, através de suas narrativas e obsessões. A investigação se expande na dimensão da intermedialidade, com obras plásticas que pretendem evidenciar que a literatura, longe de se encerrar no texto, abre-se à experimentação artística, reafirmando-a como fonte e como potência criativa, relacional e crítica.

Palavras-chave: Imobilidade, Corporeidade, Ser, Intermedialidade, Hostipitalidade.

RESUMÉ

Cette thèse examine deux romans : *Malone meurt* (1951), de Samuel Beckett, et *Perros héros* (2011), de Mario Bellatin. Ces deux romans mettent en scène des protagonistes, dont les corps immobiles révèlent des modes d'être-au-monde, confinés dans des chambres où ils confrontent des conditions d'immobilité qui émergent comme une catégorie critique et esthétique à partir d'une analyse comparative de ces deux œuvres. La recherche articule des concepts tels que l'« Être » et l'« Étant » (selon Heidegger/Glissant), le souci de soi (d'après les réflexions de Foucault), l'hospitalité/l'hostipitalité et les relations d'altérité avec l'Autre, qu'il soit humain ou animal (selon Derrida), et les analyses qui s'appuient sur les structures rhizomatiques de la poétique de la Relation (Glissant), en discutant la construction de l'identité, de l'altérité et de la corporéité dans les récits. L'analyse montre que, même en état de paralysie physique, les personnages développent des stratégies d'individuation et de résistance symbolique à travers leurs récits et leurs obsessions. L'investigation s'étend à la dimension de l'intermédialité, avec des œuvres visuelles qui visent à démontrer que la littérature, loin de se limiter au texte, s'ouvre à l'expérimentation artistique, en la réaffirmant comme source et comme pouvoir créatif, relationnel et critique.

Mots-clés : Immobilité, Corporéité, Être, Intermédialité, Hostipitalité.

Lista de Imagens

Imagem 1 - Edição brasileira de “Cães heróis”, de Mario Bellatin, pela Cosac Naify.	58
Imagem 2 - Projeto gráfico da edição brasileira de “Cães Heróis”, pela Cosac Naify.	59
Imagem 3- Imagens do “Dossier” publicadas na versão original de Cães Heróis e também na edição espanhola (incluindo versão kindle) da Obra Reunida, publicada pela editora Alfaguara.	60
Imagem 4- Mais imagens do “Dossier” publicadas na versão original de Cães Heróis e também na edição espanhola (incluindo versão kindle) da Obra Reunida, publicada pela editora Alfaguara.	61
Imagem 5 - Edição de Malone Morre, pela Biblioteca Azul.	69
Imagem 6 - Samuel Beckett.	74
Imagem 7 – Mario Bellatin Fonte: Disponível em https://el-anaquel.com/2014/04/29/disecado-mario-bellatin/ . Acesso em 10 de jul de 2019.	77
Imagem 8 - O caminhante sobre as nuvens, de Kaspar David Friederich Fonte: Disponível em https://artrianon.com/wp-content/uploads/2017/04/caspar_david_friedrich_-_wanderer_above_the_sea_of_fog-copia.jpg Acesso em 10 fev. 2025.	82
Imagem 9 - – “18 happenings in 6 parts”, Allan Kaprow (1968). Fonte: Disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/3/ . Acesso em: 02 fev 2020.	110
Imagem 10 - The artist is present (ABRAMOVIC, 2010) Fonte: Disponível em https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ . Acesso em 14 de jul. de 2019.	120
Imagem 11 - Performance “Encontrarou(t)ro, por 1nn0m1nab1l1z, persona performática de Thiago Berzoini, 2022. Fonte: autor.	124
Imagem 12 – - Performance “Encontrarou(t)ro, por 1nn0m1nab1l1z, persona performática de Thiago Berzoini, 2022. Fonte: autor.	126
Imagem 13 – Abertura da vídeoarte “I [IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020).	127
Imagem 14- Frame do short film “[IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020)	128
Imagem 15 - Frames do short film “[IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020)	129
Imagem 16 - Abertura da vídeoarte “II – Algo sobre Macmann & Moll. Elaborado pelo autor (2025)	130
Imagem 17- Frame da vídeoarte “II – Algo sobre Macmann & Moll. Elaborado pelo autor (2025)	132
Imagem 18 -Abertura da web performance “ A última gravação antes da Pandemia”. Elaborado pelo autor (2020)	132
Imagem 19 - Uma das trinta representações pictóricas dos pastores belgas malinois através da abstração. Elaborado pelo autor (2020).	136
Imagem 20 – Uma das trinta representações pictóricas dos pastores belgas malinois através da abstração. Elaborado pelo autor (2020).	136
Imagem 21 – sem título, gravura elaborada pelo autor, 2024.	138
Imagem 22 – Sem título, fotografia, 170x40cm, 2020.	139
Imagem 23 – Sacolas separadas, classificadas, fotografia, 170x40cm, 2020.	139
Imagem 24 – O sol do lockdow, fotografia, 170x40cm, 2020.	140
Imagem 25 - Light in August, 1946 – Obra de Willem DeKooning	143
Imagem 26 - Mark Rothko, vermelho, branco e marrom.,	143

Lista de Imagens (Apêndice)

Imagem 27: Annubis, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	174
Imagem 28: Shakura, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	174
Imagem 29: Pastor Belga Malinois n#3, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	175
Imagem 30: Pastor Belga Malinois n#4, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	175
Imagem 31: Pastor Belga Malinois n#5, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	176
Imagem 32: Pastor Belga Malinois n#6, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	176
Imagem 33: Pastor Belga Malinois n#7, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	177
Imagem 34: Pastor Belga Malinois n#8, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	177
Imagem 35: Pastor Belga Malinois n#9, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	178
Imagem 36: Pastor Belga Malinois n#10, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	178
Imagem 37: Pastor Belga Malinois n#11, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	179
Imagem 38: Pastor Belga Malinois n#12, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	179
Imagem 39: Pastor Belga Malinois n#13, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	180
Imagem 40: Pastor Belga Malinois n#14, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	180
Imagem 41: Pastor Belga Malinois n#15, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	181
Imagem 42: Pastor Belga Malinois n#16, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	181
Imagem 43: Pastor Belga Malinois n#17, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	182
Imagem 44: Pastor Belga Malinois n#18, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	182
Imagem 45: Pastor Belga Malinois n#19, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	183
Imagem 46: Pastor Belga Malinois n#20, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	183
Imagem 47: Pastor Belga Malinois n#21, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	184
Imagem 48: Pastor Belga Malinois n#22, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	184
Imagem 49: Pastor Belga Malinois n#23, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	185
Imagem 50: Pastor Belga Malinois n#24, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	185
Imagem 51: Pastor Belga Malinois n#25, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	186
Imagem 52: Pastor Belga Malinois n#26, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	186

Imagem 53: Pastor Belga Malinois n#27, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	187
Imagem 54: Pastor Belga Malinois n#28, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	187
Imagem 55: Pastor Belga Malinois n#29, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	188
Imagem 56: Pastor Belga Malinois n#30, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.	188
Imagem 57: Capa do Caderno I - Das Experimentações, Hahnemühle, 21x29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	190
Imagem 58: Jorrando ideias-palavras; técnica mista; jornal s/ papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	191
Imagem 59: Território de Malone; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	192
Imagem 60: Território do Homem Imóvel; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	193
Imagem 61: Malone Morrente; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	194
Imagem 62: Sacolas plásticas, Sacolas de plástico recortadas; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	195
Imagem 63: Sacolas plásticas (devidamente dobradas e classificadas) I; fotografia sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	196
Imagem 64: Bellatin; aquarela sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	197
Imagem 65: Beckett; aquarela sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	198
Imagem 66: O duplo (ou 1nn0m1nab1l1z), o ente performático; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	199
Imagem 67: 1nn0m1nab1l1z; fotografias sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	200
Imagem 68: Ave (de falcoaria?) e Gavião (?); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	201
Imagem 69: Saposcat em seu caminho; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	202
Imagem 70: janelas do quarto de Malone - esboço de abstração; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	203
Imagem 71: Onde criar Pastores Belga Malinois?; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	204
Imagem 72: Do homem imóvel, fotografias com técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	205
Imagem 73: Cão; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	206
Imagem 74: O pastor Belga malinois e a carnificina; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	207
Imagem 75: Estágios da Carnificina e Cão; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	208
Imagem 76: Matrizes; borrachas ; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	209
Imagem 77: Registro de produção; fotografia sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	210
Imagem 78: SHAKURA, Gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	211
Imagem 79: SHAKURA - Matriz em acrílico; Thiago Berzoini, 2024.....	212
Imagem 80: Bark at the moon; gravura em relevo seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	213
Imagem 81: Bark at the moon - Matriz em papel paraná, Thiago Berzoini, 2024.....	214

Imagem 82: Pastor Belga Malinois; gravura em relevo seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	215
Imagem 83: Pastor Belga Malinois – Matriz em papel paraná; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.....	216
Imagem 84: Porco; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	217
Imagem 85: Porco no abate; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	218
Imagem 86: Abate do Grande Louis; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	219
Imagem 87: Do Malone; fotografias sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	220
Imagem 88: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	221
Imagem 89: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 01 a 03, Thiago Berzoini, 2025.....	222
Imagem 90: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 04 a 06, Thiago Berzoini, 2025.....	223
Imagem 91: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 07 a 09, Thiago Berzoini, 2025.....	224
Imagem 92: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 10 a 12, Thiago Berzoini, 2025.....	225
Imagem 93: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 13 a 15, Thiago Berzoini, 2025.....	226
Imagem 94: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 16 a 18, Thiago Berzoini, 2025.....	227
Imagem 95: quarta capa do Caderno I - Das Experimentações, Hahnemühle, 21x29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	228
Imagem 96: Capa do Caderno II - Das Abstrações, Hahnemühle, x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	230
Imagem 97: Quarto de Malone; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	231
Imagem 98: Janela do quarto de Malone; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	232
Imagem 99: O lago; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	233
Imagem 100: Lago; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	234
Imagem 101: Caminhadas de Sapo; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	235
Imagem 102: Saposcat; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	236
Imagem 103: Não, assim não dá.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	237
Imagem 104: Macmann; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	238
Imagem 105: Lemuel; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	239
Imagem 106: Casa João de Deus; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	240
Imagem 107: Moll (ou o desejo de Macmann); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	241
Imagem 108: Moll (já não era mais a mesma); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	242

Imagem 109: Há sangue. Há finais. Ou não. Me perdi. devo contar outra história.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	243
Imagem 110: Malone e seu bastão; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	244
Imagem 111: Homem imóvel, Shakura e Annubis.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	245
Imagem 112: Annubis; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	246
Imagem 113: Outros pastores belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	247
Imagem 114: Mapa A.L.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	248
Imagem 115: Ave de Falcoaria; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	249
Imagem 116: Enfermeiro-treinador e um pastor belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	250
Imagem 117: Shakura e o Espaço sideral; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	251
Imagem 118: Mãe; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	252
Imagem 119: Irmã; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	253
Imagem 120: Translada-me para a poltrona; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	254
Imagem 121: Aprendiz de instrutor e pastores belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	255
Imagem 122: Máquina de Escrever Onírica; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	256
Imagem 123: Sacola a ser dobrada e classificada pela mãe ou irmã do homem imóvel ; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	257
Imagem 124: Annubis é quem vela teu sono; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.....	258
Imagem 125: Quarta Capa do Caderno II - Das Abstrações, Hahnemühle, x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.....	259
Imagem 126: M.L.S.M.; Acrílica e pastel oleoso sobre tela; 80x70cm; Thiago Berzoini, 2025...	261
Imagem 127: Ligue para a central: quantos cães cabem em uma nave espacial?; Acrílica sobre tela; 80x70cm, Thiago Berzoini, 2025.....	262
Imagem 128: Annubis & Shakura; Acrílica sobre tela, 80x70cm, Thiago Berzoini, 2025.....	263

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	24
PARTE I – DO <i>DASEIN</i>	
2 O CAOS-MUNDO E AS RELAÇÕES: Ser/Sendo, espacialidade, alteridade.....	28
2.1 Ser/Sendo e imobilidade: realidade, verdade e cuidado de si.....	28
2.1.1 O cuidado de si exige um “EU”	34
2.2 EU, Malone; EU, homem imóvel: Si-mesmo e identidade.....	36
2.3 O processo de individuação de Malone e do homem imóvel através do recurso simbólico.....	38
3 O CORPO IMÓVEL EXISTINDO NO SENDO DA LINGUAGEM FICCIONAL.....	41
3.1 Malone e o homem imóvel no caos-mundo.....	42
3.2 Identidade e alteridade em <i>Malone morre</i> e <i>Cães heróis</i>	46
3.2.1 O homem-imóvel e a alteridade: o visitante (o aprendiz de instrutor).....	54
3.3. O território do homem imóvel.....	62
3.4 O território De Malone.....	66
PARTE II – DA CORPOREIDADE	
4 SOBRE A DOCILIDADE DOS CORPOS.....	70
5 CORPOS PERFORMÁTICOS DOS AUTORES.....	73
6 ANÁLISE DOS PERSONAGENS: corporeidade e imobilidade.....	80
6.1 – Considerações sobre personagens em <i>Malone Morre</i>	80
6.2 – Considerações sobre personagens no romance <i>Cães Heróis</i>	89
7 CORPOS UTÓPICOS, HETEROPTOPIAS EM <i>MALONE MORRE</i> E <i>CÃES</i> <i>HERÓIS</i> : aspectos de protagonistas que são <i>flaneurs</i> do imaginário.....	93
7.1- <i>Flanerie</i> E Polarização.....	96
7.1.2 - Malone e o Corpo Utópico em Foucault.....	97
7.1.3 - Malone e o corpo como Heterotopia.....	99
7.1.4 - Saposcat, Grande Louis e Macmann: o corpo utópico nas narrativas de Malone	99
PARTE III – DA <i>POIESIS</i>	
8 INTERMIDIALIDADE.....	107
8.1 - 1º Movimento: Performance.....	109
8.1.1 - Considerações sobre a performance.....	109

8.1.2 - O pacto entre artista e fruidor: o artista e a obra, a verdade na obra e a construção de sentido da obra.....	111
8.1.3 - A documentação.....	115
8.1.4 - O processo criativo na performance.....	116
8.2 - A Criação De Ações Performáticas Inspiradas Em Conceitos De “Malone Morre” E “Cães Heróis”: A GestaçãO Do “Duplo”	119
8.2.1 - Considerações sobre Performance.....	119
8.2.2 - A Ação Performática: imobilidade na performance.....	119
8.2.3 - A AÇÃO PERFORMÁTICA: as “marcas” na performance.....	121
8.2.4 - A AÇÃO PERFORMÁTICA: vontade de potência na performance.....	122
8.2.5 – Web-performance	132
9 - 2º MOVIMENTO: Pintura e outras expressões visuais.....	133
9.1 – GRAVURAS.....	137
9.2 – FOTOGRAFIAS.....	138
10 - 3º MOVIMENTO: os livros de Artista ou “os Cadernos”.....	140
10.1 - CADERNO I – Das Experimentações.....	141
10.2 - CADERNO II – Das Abstrações.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	150
APÊNDICE.....	160
Encontrarou(t)ro.....	161
A última gravação de Innomina antes da pandemia.....	169
Abstrações de 30 pastores belga malinois.....	173
Caderno I	189
Caderno II.....	229
Pinturas.....	260

PREFÁCIO

Sou Thiago Luiz Berzoini Machado, ou Thiago Berzoini. Também já fui chamado de “Jesus”, “Thi”, “Thithi” – o que menos me agrada –, “Neno”, “Tups”, “Tcholopes”/“Sr Lopoless” (e variantes possíveis, frutos do clássico da MTV: “Hermes e Renato”) e “Kakaroto” – pelo pessoal da rua onde moro enquanto escrevo esta tese (gosto muito desse, depois de Thiago Berzoini). Também já devo ter sido – estou certo de que fui – chamado de palavras de baixo calão... E de outros nomes mais, os quais nem mesmo imagino.

Sim, há diferença entre o Thiago Luiz Berzoini Machado e o Thiago Berzoini, assim como há diferença entre o artista, o homem, o DJ, o ator, o diretor, o professor, o escritor. Na verdade, minha mãe poderia ter me chamado de “Legião”. Porque somos muitos.

Nasci no décimo primeiro dia de maio do ano de 1983. Cresci (na velocidade normal de um ser humano) filho único de família humilde. Cresci lendo, lendo livros ilustrados de contos – uma coleção completa de livros *pop up* foi publicada e meu pai trazia toda semana, comprando com dificuldade, um exemplar – e tive uma infância e adolescência modesta. Também trazia as histórias em quadrinhos, que lia sempre. Também cresci jogando *videogame* e desenhando (percebam: práticas solitárias), com a esperança de ser quadrinista, de preferência da Marvel. Meu avô materno jogava Super Nintendo comigo (*International Superstar Soccer*) e jogo de botão – e foi o primeiro a investir na minha produção artística, já que sempre comprava meus desenhos que eu expunha em um varal improvisado nos fundos da casa dele, onde era minha casa também.

Chega de infância. Vou pular à adolescência, que foi num colégio bairrista junto a um amigo com quem, no tédio da existência, construí um universo ficcional em quadrinhos compartilhado. Mas fica para outra hora o detalhamento dessa parte da história. Vou para o momento chave da formação: vestibular. Nesse momento, sempre lembro do meu avô paterno, com o qual tive pouco contato, morava numa comunidade (vulgo favela) de Petrópolis e, da última vez em que o vi, havia acabado de passar no vestibular. Ele conversava agachado e eu, de pé, o olhava. Ele me observou, com suas roupas muito simples e uma touca (melhor – ou pior – estilo Steve Zissou), e disse: “Pessoas como nós não podem ser boas, têm que ser as melhores”. Aprendi

isso. Ele estava certo e dói. Porque, para muitos, a vida corre sem o peso de sobreviver.

Voltemos um pouco, antes de ser aprovado no vestibular: em dúvida do que cursar, eu fiquei entre Comunicação e Artes. Havia preocupação por parte dos meus pais. Mas havia também incentivo. Lauro, amigo da família, que em tantas festas de aniversário se sentava comigo e conversava sobre teatro, quadrinhos e Heidegger, foi importante no processo de entender que existia um curso de artes na UFJF e que eu deveria cursar. Passei, então, no curso de Artes da UFJF. Ainda era um departamento, não era um instituto como atualmente. Descobri as artes cênicas. Descobri o *design*. Frustrei-me em alguns momentos, quis ir para o curso de Letras, não fui... Tive um grande professor que, com o passar do tempo, virou amigo, Afonso Rodrigues, e a quem muito me inspira até hoje. E uma professora, Edna Rezende, a quem devo muito ter escolhido a vida acadêmica. Não deixo de citar os professores Ricardo Cristófar e Valéria Faria, na importância de pensar a união entre ser artista e docente... Não, não... Preciso ser mais rápido nesta parte. Vou ocultar grandes momentos, que deixarei para uma biografia que espero seja vendida para *Netflix*, *Globoplay* ou *Amazon Prime*. Sigamos.

Pouco a pouco, os quadrinhos vão ficando em segundo plano e o teatro ganha seu protagonismo na minha formação. Apresentei-me em algumas peças no Grupo Divulgação, sob direção de José Luiz Ribeiro. Perdi minha saúde. Recuperando-me, quase bom, resolvi retornar aos palcos com a minha própria companhia, que foi montada junto a um amigo de infância, Jackson Leocádio, e a outros amigos que foram se chegando. Jackson e eu tivemos boas conversas sobre literatura, cinema e música. Um grande amigo.

Fizemos várias peças, de Máximo Gorki, Ibsen, do drama de Tchekhov, passamos pela comédia de Belmiro Braga – passeando pelo horror de Mary Shelley – e chegou o momento de nos despedirmos dos palcos no ano de 2013. Jackson foi embora primeiro, retornando para fechar esse capítulo comigo na montagem de *Frankenstein*. Ah, a Casa de Cultura, extinta anos depois para dar lugar à escola Pró-Música (nunca me conformei com isso) foi um ponto, um território, um lugar marcante em minha vida. Dei um salto em acontecimentos. Mas fico insatisfeito. Devo dizer que, em 2007/2008, fui realizar uma oficina de teatro em um ponto de cultura do Ministério da Cultura (MinC) em São José das Três Ilhas, trabalhando teatro com as crianças do vilarejo. Trata-se de um fio importante na minha formação – como pessoa.

Enquanto era aluno da graduação, ainda em meados de 2005, fui bolsista na Editora UFJF. Lá conheci a professora Enilce Albergaria, hoje minha orientadora do doutorado. Na época, eu editorava *Introdução a uma poética da diversidade*, escrito por Édouard Glissant e de tradução da professora Enilce. Foi meu primeiro trabalho na editora a que, anos depois, retornei para ser supervisor do Estúdio Gráfico. E em 2008 passei em um concurso para professor substituto no Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora. Agora, aquele departamento em que estudei ganhava um prédio só para ele – prédio de que acompanhei o nascimento (inclusive com filmagens para um documentário que nunca foi finalizado) e para o qual eu retornava para ministrar aulas no lugar que tanto apreciava. Foram dois anos vivendo um sonho. Conseguimos, a Caravela das Artes e o Cead (Centro de ensino a distância) - UFJF, fazer uma parceria enquanto eu era professor substituto e levamos a Caravela para Barroso e São João da Ponte, com as peças *O mendigo ou o Cachorro morto*, de Bertolt Brecht e *O urso*, de Tchékov. Estava já morando sozinho, a esta altura do campeonato, num quarto e sala na rua Oswaldo Aranha, num apartamento cuja varanda dava de frente para a janela de uma pessoa com quem conversava frequentemente na internet, a Fernanda. Esta tem sido uma grande amiga, uma amizade que começou (de fato) na época. Nesse intervalo de tempo, passei no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Neste ponto, por conta do orientador, o sonho de estar lecionando no IAD da UFJF era entrecortado por um pesadelo, a orientação do meu mestrado.

Mas, com a ajuda de um coorientador, venci, ou vencemos todos. Finalizado o contrato de professor substituto, vieram quatro anos de desemprego seguidos de alguns bicos. Dei aula de teatro na escola Waldorf, no bairro Paineiras, em Juiz de Fora. Agradeço a oportunidade de montar *A tempestade*, de Shakespeare, com alunos jovens que me deram muito orgulho. Foi uma inesquecível experiência, mas meu diálogo na docência não é com crianças ou pré-adolescentes... É com os (jovens) adultos. Tempos difíceis. Lembro de tentar concorrer a uma vaga em um concurso e ser convidado a me retirar por ser muito qualificado. Nem vou dizer onde isso ocorreu. Mudei-me e meus pais vieram morar comigo, meu pai ajudando a segurar a barra de eu estar sem emprego. Até que as coisas começaram a melhorar com um convite para integrar a equipe do Museu de Arte Murilo Mendes.

E lá fiquei, sendo que o professor Afonso Rodrigues era meu chefe imediato e, acima, a professora Nícea Nogueira, que dirigia na época o Museu. Foram oito meses

de belas exposições, entendendo, aprendendo o ofício de expografista e, ocasionalmente, pensando a curadoria. Neste ponto tenho muito a agradecer ao professor Afonso por me permitir fazer a mostra *Transmuriliana*, uma tradução dos poemas de Murilo Mendes para a linguagem dos quadrinhos, com diversos convidados locais e nacionais, para comemorar os dez anos de Museu. Foi aí que a troca de gestão ocorreu e fui mandado embora. Felizmente, fui contratado alguns dias depois pela professora Valéria Faria para compor a equipe da Pró-reitoria de Cultura da UFJF. Agradeço muito pela oportunidade. Cuidando, então, do saguão da reitoria e pró-música, de maio até novembro daquele ano, a vida acontecia calma. E, então, o dia 27 de novembro de 2015 acontece. O horror. Um “*turning point*” impensável da minha história.

Meu pai, aos sessenta e dois anos sofre um (múltiplos) AVC (acidente vascular cerebral) e isso muda toda a rotina e curso da vida. O diagnóstico é grave: ele nunca mais recuperará o movimento do lado esquerdo do corpo. Apesar de lúcido, com capacidade de fala, perdeu o controle do tronco e a capacidade de deglutir. Agora, ele precisa de todos os cuidados e somente duas pessoas podem ajudar: minha mãe e eu.

O susto vai além da saúde, afetando as contas e surpresas desagradáveis relacionadas ao dinheiro (ou à falta dele). Um período triste e tenebroso veio. É difícil retomar esses momentos e, por isso, passo brevemente por eles. Mas me foi necessário conseguir dois empregos, entrei no Centro de Ensino Superior (CES) e fazia jornada dupla na Pró Reitoria de Cultura, conseguindo levar as coisas assim, cansado, por algum tempo, até que em 2018 decidi sair, numa difícil decisão, da Pró-Reitoria para me dedicar ao ensino no CES.

Foi naquele ano também que fui selecionado a participar de uma mostra internacional, com algumas obras publicadas em um livro e sendo o único brasileiro dentre os escolhidos. A mostra se chamou *Désillusions*, ocorrendo na França, e foi um dos grandes momentos de alegria e retomada de esperança pessoal frente à noite negra que vivenciava.

Seis meses depois da escolha, fui convidado para integrar o Núcleo Docente Estruturante (NDE) do Curso Tecnológico em Design de Interiores do CES. Tornei-me conselheiro de pesquisa e extensão deste curso e fui indicado a assumir a coordenação do Comitê de Ética em Pesquisa da Instituição. Seis anos depois, tornei-me coordenador dos cursos tecnológicos em *Design* da instituição (Moda e Interiores),

além de ter me tornado responsável por três disciplinas. Atualmente, leciono mais de oito disciplinas e sou líder também de dois grupos de pesquisa reconhecidos pela instituição há cinco anos. É realmente muito trabalho.

Neste meio tempo, muito aconteceu.

Aprendendo a lidar com o meu pai na nova condição dele, aprendendo a ter uma vida que inclui trabalho, cuidador do outro, cuidador de si (entretendo-me nas madrugadas e inclusive fazendo amigos no Café Muzik, Rocket Pub, Danke, Wings, Krismara) e vivendo minha vida na medida do possível. Em sete de janeiro de 2018, o resultado final da seleção de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF foi publicado e passei, em segundo lugar, com um projeto de pesquisa que dialogava com os temas da intermedialidade (que me cercou toda a vida) e da imobilidade, fruto de dois livros que comecei a ler logo quando meu pai havia se tornado acamado: *Malone morre*, de Samuel Beckett, e *Cães heróis*, de Mario Bellatin.

Conhecia já ambos os autores, respectivamente, Beckett, desde o início do meu trabalho com o teatro, e Bellatin, em um congresso no qual estive em 2013 na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), onde tive oportunidade de participar de um grupo de trabalho que pesquisava intermedialidade e com o qual, em 2021, tive oportunidade de estar lado a lado como palestrante no I Encontro de Pesquisadores em Intermedialidade. O evento foi promovido pelo Grupo de Pesquisa Intermídia (CNPq), coordenado pela profa. Thaïs Diniz, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e pelo Grupo de Trabalho “Intermedialidade: Literaturas, Artes e Mídias” (Anpoll), em parceria com os Programas de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Universidade Federal de São João Del Rei. Dentre tantos nomes importantes que estiveram presentes, destaco as professoras Thaïs Flores, Brunilda Reinchman e Irina Rajewski, pesquisadoras que me inspiraram nas questões relacionadas a transmedialidade e trabalhos interartes.

Esse evento ocorreu exatamente no meio de um período que jamais imaginei viver: um horror, desta vez coletivo, que foi a pandemia de covid-19 devido ao novo coronavírus. Uma nova experiência passou a tomar conta do meu ser – além de um familiar acamado, em uma outra esfera de restrição, a imobilidade me atingia pela necessidade de me manter em *lockdown*.

Ao passar tanto tempo saindo apenas para compras e pagar contas, trabalhando e passando as demais horas dentro de casa, mais especificamente num quarto (onde dormia e trabalhava), a pandemia me deu outra percepção para as

questões de imobilidade, de inércia e de ponto zero em relação ao espaço da realidade vigente. Algumas doses de vacinas depois, e com a retomada da vivência presencialmente, sem necessidade de quarentena – meu isolamento foi radical, evitando que meus pais, com saúde frágil, contraíssem covid-19. Enfim, a vida voltou. Muito mudou. E a percepção de que não há mais tempo a perder aumentou. A vida deve ser vivida sem medo em seu nível máximo de prazer (e aceitando as doses de dor, porque isso é inevitável. No ano de 2023, chegou o momento de entregar o trabalho da qualificação da tese de doutorado. O trabalho de pesquisa e processos criativos iniciariam a seguir. Após a qualificação, momento importante e esclarecedor para o trabalho, muitas dificuldades pessoais ocorreram, e pela delicadeza dos temas que envolvem a vida afetiva e, depois também a profissional, omitirei a narrativa.

Os semestres seguintes foram complicados devido a necessidade de atenção – muita atenção – as minhas coordenações e os cursos, tentando reergue-los de coordenações anteriores que deixaram os cursos em situações fragilizadas. Entre uma tensão e outra, sorrisos no São Bartolomeu, Rise Together, Patanisca.... Cansei. Vou dar um salto na narrativa.

Em maio de dois mil e vinte e cinco, lancei – em diversas plataformas digitais - um álbum de música experimental para comemorar meus 20 anos de carreira nas artes intermediáticas, ele será parte de uma trilogia, que pretendo finalizar após a defesa do doutorado. Também comemoraremos, em dezembro de 2025, os 20 anos da Caravela das Artes, com a adaptação da peça “Ralé”, de Máximo Gorki, adaptada e dirigida por mim e terá no elenco grandes amigos de peças passadas que retornam para esse momento especial, fazendo com que o teatro e a Caravela das Artes estejam presentes também no meu doutorado, mesmo que tangencialmente. Um recomeço ou só uma reunião de comemoração? O tempo dirá.

O importante é que agora, em outubro de 2025, ocorre a defesa da tese e em breve, o título de doutor será concedido a mim (assim espero) e um ciclo de aprendizado e formação se encerra. Os passos a seguir são uma incógnita, e com isso, resumem a vida: uma série de conquistas e incontáveis incertezas. Chega de memórias e historietas.

Não.

Não terá posfácio.

Acaba quando encerra.

Leiam logo a tese. Vivamos.

1 INTRODUÇÃO

A proposta do trabalho é elaborar uma investigação acerca das obras *Malone morre* (2014), de Samuel Beckett e *Cães heróis: Tratado sobre o futuro da América Latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois* (2011) de Mário Bellatin. Ambas apresentam narrativas nas quais os protagonistas encontram-se imóveis e, perante sua condição, só podem aguardar o fim que lhes é inevitável, acabando por conceber mecanismos (cada protagonista a seu modo) de esquecimento de sua condição, de existir e de nada mais poder experimentar exceto a imobilidade. Seu lugar no mundo é um não-lugar; não é informada a localização e apenas sabemos que os dois protagonistas estão em um quarto.

No caso do romance *Malone morre* (2014), a trama se desenvolve através de uma narrativa do personagem Malone, que busca contar algumas histórias mescladas com pensamentos e relatos de desconforto que sente enquanto aguarda o seu fim. O leitor encontra um caminho dúbio entre o que é memória e o que é ficção (em alguns pontos parece haver relatos autobiográficos que estão incluídos como algo meramente fantasioso), o que dá ao romance uma forma densa. Na obra de Bellatin (2011), por sua vez, há uma linha que mostra de maneira geral a rotina do protagonista, com breves descrições sobre seu passado, apresentando uma narrativa mais objetiva em sua forma, porém não menos densa e subjetiva nas aberturas de suas interpretações.

Assim, dividiremos a tese em três partes. A primeira parte, tratando das questões “Do Dasein” (Heidegger, 2012), tem, em seu segundo capítulo, intitulado “O caos-mundo e as relações: ser/sendo, espacialidade e alteridade”, a abordagem da alteridade e identidade nos romances *Malone morre* (2014), de Samuel Beckett, e *Cães heróis* (2011), de Mario Bellatin. Estruturamos o trabalho através da perspectiva teórica de Édouard Glissant, em seus livros *Introdução a uma poética da diversidade* (2005) e *Poética da relação* (2022), nos quais desenvolve, entre outros assuntos, dois conceitos que serão trabalhados: o “caos-mundo” e a “poética da relação”. Com a obra “A Hermenêutica do Sujeito” (2019), de Michel Foucault serão feitas reflexões acerca do Eu e do Cuidado de Si, sua importância, uma vez que a obra trata de protagonistas que necessitam de cuidados.

A partir dessas percepções, o texto se estende para outras abordagens sobre identidade e alteridade, passando por autores como Mauro Maldonato e Jaques

Derrida e iniciando investigações espaciais através do conceito de território, bem como da percepção do ser frente a sua imobilidade e a construção da identidade e aspectos autoritários presentes na personagem, reflexões que compõem o terceiro capítulo.

Sabendo que a imobilidade dos protagonistas é elemento crucial nas narrativas de *Malone morre* (2014) e *Cães heróis: Tratado sobre o futuro da América Latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois* (2011), abordamos, na segunda parte desta tese, intitulada “Da Corporeidade”, as questões do corpo e do sujeito. A corporeidade é parte da linguagem e tem um importante papel a ser pensado, assim como a relação dos autores (suas vivências) e seus corpos-autores como um reflexo/imagem dos (e nos) protagonistas a serem estudados. Beckett parece absorver características de Malone, enquanto o escreve, e Mario Bellatin possui uma deficiência em sua mão esquerda, fazendo com que sempre apareça em público com uma prótese que se torna um adorno, um outro, um objeto performático e carregado de signos. A ausência de sua mão e a presença da prótese como adorno demonstra um jogo de presença/ausência, traz à tona uma reflexão sobre sua própria imagem (como autor) e a importância do corpo em sua obra.

Elaboramos, dessa forma, um capítulo intitulado voltado para pensar o corpo em sua incapacidade e, ainda assim, sua significância para a linguagem, possibilitando um elo com o pensamento de Antonin Artaud (2004), que deseja uma renovação do ator no teatro através do corpo (dentre outros elementos). Muito embora suas palavras estejam voltadas às artes cênicas, podemos deslocar as reflexões para que sejam enriquecidas as conjecturas sobre os corpos de Malone e do homem imóvel. Sabendo que o corpo é, para Artaud, um espaço energético que movimenta paixões, movimenta as ações por intermédio da respiração, haveria, então, um corpo afetivo e um corpo orgânico. E a linguagem seria realizada pelo espaço e pelo movimento, materializando-se e auxiliando um estado de “acuidade do espírito”.

“O que pode um corpo?” Ele pode produzir conflito, expandi-lo, levá-lo às últimas consequências” (Arantes, 1988, p. 51). Contudo, para a proposta desta tese, a pergunta se altera: o que pode um corpo imóvel? Ou, ainda, o que resta a um corpo imóvel? Qual sua relação com a linguagem? Se há a voz, há a respiração (outro elemento de fundamental importância nos estudos artaudianos sobre os corpos), se há o elemento do “sopro”, que para ele não provém do corpo, mas, ao contrário, tem-se o corpo provindo do sopro (Artaud, 2004), logo, há um movimento de espírito, um

movimento de afeto, que só pode ser construído em relação ao outro, e há na imobilidade ainda os micromovimentos, esse pensamento está presente na materialidade das performances que serão abordadas na terceira parte da tese mais do que evidenciado teoricamente.

Em seguida, elaboramos reflexões acerca do corpo e do espaço na literatura, entendendo o espaço não somente como um lugar, mas como tudo aquilo que potencializa a realidade vigente dentro da narrativa, como condição de possibilidade da totalidade do mundo, entendendo esta desde as coisas mundanas, como os objetos (uma cama, um avião) até mesmo como as coisas derradeiras (a morte, a solidão etc.), conduzindo a discussões acerca do *Dasein* (o ser-aí-no-mundo) dos protagonistas e suas relações de alteridade, hospitalidade e hostilidade que moldam vozes autoritárias ainda que em corpos frágeis, incapazes, que percebem (e fogem, cada um a seu modo) da consciência (ou percepção) de sua finitude.

O trabalho de análise das duas obras deverá resultar na terceira parte, “Da Poiesis”, em que trazemos o capítulo que apresenta questões sobre intermedialidade. Será uma experimentação sobre intermedialidade, que não deverá ser entendida como uma tradução intersemiótica, mas sim como a materialização dos conceitos estudados e identificados nas duas obras e apresentados visualmente pela pintura ou por vídeos experimentais (transitando entre vídeoarte ou vídeo-performance).

Essa parte, que tratará da “materialização” dos conceitos, será exercida através da elaboração de uma série de performances (1º movimento) por nós protagonizadas, adotando como persona um ente chamado “O Duplo”. Este desenvolverá, em algumas performances, pinturas de ação, na tentativa de transportar, através do campo estendido da cor, os significados dos conceitos e das performances, que deverão ser encenadas com público, gravadas em vídeo e fotografadas para que seu registro seja passível de fruição e posteriores estudos. Esse momento da tese também deverá gerar dois cadernos (Livros de Artista) nos quais descreveremos o processo criativo, apreendendo a concepção dos atos performáticos e seus desdobramentos.

Por fim, apresentamos as referências utilizadas para o desenvolvimento da tese e anexos e apêndices que porventura serão utilizados.

Há uma quantidade de estudos incontáveis sobre a obra de Samuel Beckett, porém, uma escassez em materiais relacionados a seus personagens imóveis e as possíveis relações com outros autores que exploram a impossibilidade de existir fora de determinado espaço, como Mario Bellatin.

Outro ponto considerado para a importância da pesquisa é o caráter prático e de criação de conteúdo, através da intermedialidade. Pretendemos pensar a relação que pode ser (des)construída entre as obras literárias, a performance e a pintura, apresentando uma concepção que foge da estrutura da tradução intersemiótica, mas que tenta apreender os conceitos estudados para fazer a análise comparativa entre as duas obras e, em seguida, desmaterializar tais conceitos a partir da experimentação pictórica no campo estendido da cor e da pintura de ação.

Assim, a pesquisa tem como objetivos elaborar reflexões e analisar questões referentes à alteridade, sobre si mesmo e o outro nas obras *Malone morre* (2014) e *Cães heróis* (2011), bem como discutir o papel do discurso hierárquico autoritário (e os papéis políticos agregados às narrativas) e suas repercussões no quesito hospitalidade/*hostipitalidade* (Derrida, 2003, p.41).

A tese busca também analisar o papel do corpo na literatura, em especial o corpo “incapaz”, e as suas pertinências referentes à linguagem e à narrativa; elaborar reflexões em paralelo aos escritos de Artaud sobre o corpo; analisar o papel do afeto para com o outro e suas relações com a hospitalidade/*hostipitalidade*. Procura, ainda, teorizar e registrar as possibilidades do processo criativo em *action paintings* e performances, tendo como base as narrativas que são objetos de estudo e utilizando o corpo e a ação como elo da intermedialidade. O material intermediário produzido após a defesa irá compor uma exposição de artes visuais, visa popularizar o acesso para que o público tenha contato com a produção científica (resultado final da tese). Importante dizer que a terceira parte da tese esclarece algumas questões do processo criativo e das obras apresentadas, mas apenas o suficiente para a materialidade da tese, deixando elementos para que o fruidor possa através de suas relações cognitivas e experiências de vida, fazer com que as obras estejam sempre vivas através de interpretações das mais variadas. A Obra aberta. Sempre. E assim o artista perde o controle de sua produção que passa a pertencer e resistir no mundo.

PARTE I – DO DASEIN

*As culturas e os homens “estão” sempre em movimento
e em mutação contínua na “Relação”.
Enilce do Carmo Albergaria Rocha, 2021.*

2 O CAOS-MUNDO E AS RELAÇÕES: Ser/Sendo, espacialidade, alteridade

2.1 Ser/Sendo e imobilidade: realidade, verdade e cuidado de si

Malone, personagem título do romance de Samuel Beckett, *Malone morre* (2014), publicado pela primeira vez em 1951, apresenta a história desse homem, acamado, contando histórias para si mesmo no intuito de se distrair enquanto seus últimos momentos passam. Essas histórias que Malone conta trazem personagens – que têm nomes –, ao passo que, quando o leitor está acompanhando sua vida “no agora”, sabe que existem outras pessoas ao redor do cômodo do protagonista, mas que não são nomeados. Seu fim está próximo, mas o quão próximo é algo que o leitor não imagina. Toda a narrativa gira em torno de sua condição e as histórias que ele conta não dão indícios de ser ficção, biografia ou um misto dos dois.

Alguns elementos dão abertura para que haja algo de biográfico em suas histórias “inventadas” quando o leitor faz relação com *Molloy* (2014), romance considerado a primeira parte da “trilogia pós-guerra” de Samuel Beckett, a qual não deixa clara sua “ligação” entre uma obra e outra, mas dá pistas – às vezes convincentes – para que, em outros momentos, faça o leitor questionar se é realmente uma narrativa sequencial que ocorre nesses três volumes. É do autor, Samuel Beckett, a característica da dúvida, da incerteza, dos questionamentos sobre os limites.

Assim, para a tese que se inicia, iremos considerar apenas o segundo livro da trilogia. Não quer dizer que em alguns momentos não sejam necessárias pequenas observações sobre *Molloy* (2014) ou *O inominável* (2009) - a terceira parte da trilogia -, mas o recorte ficará centrado em Malone, pela sua condição que possibilita um estudo sobre outro personagem acamado, porém de um autor contemporâneo, Mario Bellatin. Trata-se de *Cães heróis: Tratado sobre o futuro da América Latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois* (2011), que tomaremos a liberdade de nomear apenas como *Cães heróis*, citando seu subtítulo apenas em momentos em que se fizerem oportunas as considerações sobre o mesmo.

Na obra de Bellatin, há um homem imóvel, que é treinador de seus pastores belga malinois (trinta cães, sendo que dois deles se destacam na narrativa). Ele tem uma mãe e uma irmã que vivem no andar de baixo, um enfermeiro-treinador, com quem tem uma relação peculiar e recebe algumas visitas para quem gosta de demonstrar seu controle como treinador. O homem imóvel não é chamado na trama em nenhum momento pelo seu nome próprio – apenas dois cães o são, Shakura e Annubis). Os demais personagens não são chamados pelos seus nomes, elemento curioso para a questão identitária.

A obra é o segundo romance de Bellatin a ser publicado e traz uma narrativa curta, mais fragmentada que a escrita de Beckett, mas nem por isso menos densa ou com aberturas para questões subjetivas. Ambos os protagonistas sendo figuras imóveis, é interessante pensar que demandam cuidados, de modo que não demora, em cada um dos livros, para que o leitor observe que existem “outras pessoas” que ajudam nos cuidados desses personagens. Estes estão em seus universos, suas realidades vigentes e, se não se movem, mas permanecem vivos, o cuidado de si é uma questão aparente. Assim, começemos a desenvolver um raciocínio acerca desses temas.

Para o caminho inicial deste trabalho, parece motivador que os pensamentos se desenvolvam a partir da consciência do *Dasein* – o “ser-aí-no-mundo” na visão *heideggeriana*, concebida em seu livro *Ser e Tempo* (2016) – desses personagens imóveis, que resulta em um diálogo com a percepção da realidade, do eu, da identidade (por consequência) e do cuidado de si, que, de alguma maneira, relacionam-se com a imobilidade e a reclusão (geralmente, voluntárias, segundo percebe-se em leituras de textos clássicos de filósofos gregos citados por Foucault, em seu livro “Hermenêutica do Sujeito”).

Não se esquecer de si mesmo, em outras palavras, é o cuidado de si. É preciso, nesse sentido, estar junto ao pensamento de Foucault. O autor fala da prudência – nada demasiada – que demanda nenhum excesso na maneira de conduzir as ações, como apresenta em algumas passagens de seu livro *A hermenêutica do sujeito* (2019). Ainda segundo o autor, Sócrates é aquele que incita, que promove nos outros a noção de se ocuparem consigo mesmos, conforme pode ser percebido nos trechos que constam em *A Apologia de Sócrates*, por Platão (Foucault, 2019).

Malone, ao contar histórias para se distrair de sua condição e de seu destino inevitável, ocupa-se consigo mesmo. O homem imóvel também o faz, quando parece

se ater à sua profissão de treinador e quando busca um elemento que desejava em sua infância (e ainda o deseja, como adulto), a máquina de escrever.

O cuidado de si é o momento de um certo despertar, são “olhos abrindo para terem contato com a luz” (Foucault, 2019, p. 09) – logo, o cuidado de si é o princípio de “movimento”, inquietude no curso da existência.

Esse movimento de cuidado pode aparecer sob a forma da meditação e da memorização do passado, como vemos o homem imóvel (Bellatin, 2011) fazendo ao se lembrar de sua infância e da máquina de escrever que deseja por conta das memórias de sua infância. Em relação a esse cuidado, de certa forma, também podemos seguir a hipótese de que as histórias de Malone (Beckett, 2014) carregam em si traços autobiográficos mesclados com ficcionalização; nesses traços está contida a memória do autor.

Ambos os personagens, em suas questões narrativas, apresentam um exame de consciência e verificações de representações de acordo com a forma como elas se representam ao espírito. Nessa anamnese há o recolhimento, que é o elemento necessário para o cuidado de si, nos textos clássicos de Platão.

Ainda segundo Foucault (2019), tais elementos de reclusão e recolhimento são aspectos positivos e não negativos ou melancólicos. Assim, parece-nos importante evidenciar alguns pontos teóricos que, mais adiante, serão aplicados em determinadas passagens dos romances e apontar que, como os dois personagens são muito solitários, a prática de estar consigo mesmo e de se ocuparem com suas questões é circundante às narrativas.

Há um processo cartesiano de pensar o “conhece-te a ti mesmo” de uma maneira que leva o sujeito a não ter dúvidas sobre a sua existência enquanto sujeito propriamente dito, ou seja, de ter acesso primordial à verdade. Todavia, sem adentrarmos em detalhes, faz-se importante saber que a palavra “verdade”, filosoficamente falando, pode gerar várias camadas de discussões, o que nos leva a entendê-la, nesta tese, como a realidade vigente e verificável, dentro da espacialidade da matéria. Para definição da verdade que Foucault emprega em seu livro “A Hermenêutica do Sujeito”, será utilizada a citação da pesquisadora Daniele Lorenzini, que visa esclarecer a utilização do termo verdade e espiritualidade na obra mencionada, tratando-se da primeira aula:

Vale a pena notar aqui que, durante a primeira aula de A Hermenêutica do Sujeito, falando precisamente do problema do acesso do sujeito à verdade, Foucault traça sua famosa distinção entre “filosofia” (ou, para usar a linguagem de O poder psiquiátrico, o “ponto de vista filosófico-científico da verdade”) e a “espiritualidade” com base na necessidade de o sujeito, no último caso, operar uma série de transformações em si mesmo. De fato, a espiritualidade postula que “a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito” e que, portanto, ele deve mudar, se transformar, tornar-se um outro em relação a si mesmo a fim de ter o direito de acessar a verdade (Foucault, 2005, p. 15)⁸. Foucault argumenta que, na contramão do saber espiritual, “a história da verdade entra em seu período moderno” quando se assume que “as condições segundo às quais o sujeito pode ter acesso à verdade é o conhecimento e tão somente o conhecimento” (Foucault, 2005, p. 17)⁹ – em outras palavras, quando o problema do acesso do sujeito à verdade passa a ser associado a “uma tecnologia de demonstração” (Foucault, 2006, p. 236 *apud* Lorenzini, 2020, p. 194).

Ademais, a “espiritualidade postula que o sujeito enquanto tal não tem o direito, não possui capacidade de acessar a verdade, pois esta não é dada pelo simples ato de conhecimento, mas através da necessidade do sujeito se transformar, se modificar, se deslocar, tornar-se (em certa medida, até certo ponto) um outro para que nessa ascese tenha acesso à verdade” (Foucault, 2019).

Logo, nesse sentido, a verdade está vinculada a algo muito mais estrutural do que somente ao espaço matérico. Trata-se da verdade que é dada ao sujeito “através de um preço” que coloca em jogo o “ser mesmo” do sujeito, pois, tal como ele é, ele não é capaz de ter acesso à verdade.

Partimos, na tese, de um pressuposto de que, para a “real”, ou melhor dizendo, para a “intrínseca” percepção da realidade vigente é necessário o entendimento do sujeito enquanto sendo no mundo. Entender o “Sendo” a partir da reflexão Glissantiana, onde “tudo está em movimento, e todo concreto das culturas está em permanente movimento” (Rocha, 2001, p.12). Ainda, a saber: “A impermanência do Ser vem hoje confirmar ao sendo em movimento e transformação contínua, que caracteriza as culturas opositoras” (Rocha, 2001, p. 29). Essa percepção do mundo é apresentada na posição de imobilidade física dos personagens protagonistas de ambos os romances, ou seja, são indivíduos dotados de necessidades que só são realizáveis a partir da “Relação”, através do entrelaçamento social e de ações entre um “sendo” e um “outro”. Quando a palavra Relação surge, ela é utilizada a partir dos conceitos de Glissant, “Relação é a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades (...) nos discursos dos povos” (Rocha, 2001, p.33).

A espiritualidade (ainda em uma reflexão Foucaultiana) postula que, quando realmente ocorre o acesso à verdade, e a verdade produz efeitos que seguramente são consequências do procedimento espiritual realizado para atingi-la. Há na verdade alguma coisa que completa o próprio sujeito, que completa o “ser mesmo” do sujeito e o transfigura. Então, Foucault nos diz que um ato de conhecimento por si só não conduz ao acesso à verdade. É necessário algo que o acompanhe, que prepare, consuma, promova certa “transformação” do sujeito, no ser do sujeito.

Através dessa abordagem, gostaríamos de propor que o *Dasein* se dá conta de seu “ser mesmo” do sujeito através do conhecimento ou de uma parcela de conhecimento, o qual transforma esse sujeito em sua essência – o aproxima de sua essência – e, assim, esse sujeito é modificado em algo, torna-se outro.

A questão é que, para a antiguidade clássica, à qual Foucault remonta nas aulas iniciais de *A hermenêutica do sujeito* (2019), essa transformação é uma ascese. Aqui, propomos que a modificação também se dá em seu oposto: a modificação em um sujeito mau é também um acesso à verdade, pois ela justifica sua forma de estar-aí-no-mundo através de “sua verdade”, que, por sua vez, representa seu conhecimento e sua percepção da realidade vigente – que ele extrai e ressignifica.

Voltando ao que o autor nos explica sobre pensamento cartesiano e a verdade, deparamo-nos com o acesso à verdade pelo conhecimento – e tão somente pelo conhecimento –, uma reflexão que é endossada a partir da Idade Moderna, e que torna até mesmo mais pertinente para entendimento de uma percepção da realidade vigente nesta tese, o fato de pensarmos que o próprio conhecimento é que traz a modificação para o sujeito.

Assim, “a verdade não será capaz de salvar o sujeito” (Foucault, 2019, p.19). O sujeito é capaz de acessar, via conhecimento, a verdade, mas a verdade não é capaz de, tal qual é, como ela é, salvar o sujeito, conforme conclui, assim, Foucault (2019). Propomos que a verdade sempre transfigura o sujeito; quando este está em movimento de acesso à verdade, logo, está no entendimento de sua realidade vigente. Malone (Beckett, 2014) e o homem imóvel (Bellatin, 2011) estão cientes de suas respectivas realidades vigentes, estão em movimento de acesso à realidade, mas esta não os salvará ainda que seja possível que esteja transformando esses dois protagonistas.

Assim, o contato com a realidade vigente que, fisicamente e perceptivamente, só pode ocorrer em contato com a verdade, modifica o sujeito por um aspecto positivo

ou conduz a modificação através de aspectos negativos. Para os dois protagonistas, há uma condução ao negativo: aspectos desprezíveis, mas que estão em sua essência e fazem parte do seu “ser-aí-no-mundo”, seu *Dasein*.

Esclarecidas as passagens até o momento, sobre cuidado de si e a realidade vigente, é possível chegar à parte da reflexão foucaultiana em que todo cuidado de si é reduzido à forma do conhecimento e do conhecimento de si: “A fórmula, ou a ‘técnica’ da concentração da alma, a alma que se recolhe” (Foucault, 2019, p.46).

Em *Fédon*, diz-se “para se habituar a alma, a partir de os pontos do corpo, a se reunir em si mesma tanto quanto possível” (Platão *apud* Foucault, 2019, p.46). Também Foucault, sobre *Fédon* de Platão, na mesma obra, entende que a prática do isolamento se faz presente do retiro em si mesmo, que se manifesta “essencialmente na imobilidade” e essa “imobilidade”, segundo o autor, trata não somente da alma, da quietude dos pensamentos para se reconhecer, mas também da imobilidade do corpo, sendo este corpo imóvel um corpo que resiste (Foucault, 2019).

Chegamos no ponto em que é necessário perceber que é possível fazer uma relação daquilo que Foucault explana, e que já discutimos acima, com esses corpos imóveis, em particular com os protagonistas Malone (Beckett, 2014) e o homem imóvel (Bellatin, 2011), imóveis não porque assim o decidiram, mas por questões de saúde que os impedem de ter mobilidade por si mesmos. Por consequência, já estão imóveis, com seus corpos resistindo às dificuldades de estarem presos em seu “ponto zero” referencial – a menos que, com ajuda de terceiros, dali se desloquem – e essa condição já os coloca numa posição de contato com o cuidado de si. E não se trata do cuidado médico, não se trata de cuidado religioso ou afetivo, amoroso, mas do cuidado de se reconhecer e entender suas questões em essência, tendo acesso à verdade e ao seu sendo (Glissantiano) como sujeito, e se transformando através dos outros, tornando-se assim um sendo, impermanente e em movimento constante conforme a poética da relação elaborada por Édouard Glissant.

Através da imobilidade e da resistência, encontra que é necessário para o cuidado de si, que é o movimento via “inquietação no curso da existência”, de um princípio de movimento que é o ato do cuidado de si dentro da perspectiva filosófica que está sendo discutida. Ambos os personagens parecem ter o reconhecimento para entenderem as questões de suas essências.

O tema da imobilidade (do pensamento) surge na página 47 de *A hermenêutica do sujeito* (Foucault, 2019). Segundo Foucault, nenhuma agitação consegue perturbar

o indivíduo, nem internamente – *tranquillitar* –, nem externamente – *securitas*. Ainda é discutida a questão conhecida como *anakhoresis*, pelos estoicistas romanos, que vai ao encontro do ato do indivíduo retirando-se de si mesmo, como que se cortando do mundo exterior. É possível relacionarmos esse tipo de ação com o movimento de fuga de Malone, distraíndo-se de sua condição com histórias, e do homem imóvel, ligando diariamente para uma telefonista para investigar as possibilidades de enviar cães ao espaço.

Na sequência de suas elocubrações, Foucault também ressalta que se corre “um grande risco ao ocupar-se consigo mesmo” (2019, p. 48), que é o risco de se enganar. Conforme o apontamento do autor, “Fornecer de si e do cuidado de si uma definição tal que dela se deriva o saber necessário para governar ‘o outro’” (Foucault, 2019, p. 48), tal qual, no nosso entendimento, se dá com o homem imóvel que consegue ter o total controle de sua casa, governando e intimidando os outros através de suas ameaças. Para que tenha esse controle, ele sabe de si e do que é capaz para demonstrar ser, de fato, uma ameaça ao outro. Malone, por sua vez, controla seu ambiente; não necessariamente controla o outro de maneira direta, mas, ao se perceber capaz de ser auto suficiente, determina limites para aqueles que estão fora de seu quarto.

Os protagonistas dos romances *Malone morre* (Beckett, 2014) e *Cães heróis* (Bellatin, 2011) não se isolam por vontade própria, mas por condições que estão além de suas vontades e desejos, o que pode ser um fator que contribui para uma transformação que não é uma ascese, mas seu oposto, numa transformação de um (possível) sujeito bom para a revelação de um sujeito mau, desprezível em suas atitudes, pensamentos e ações, conforme a narrativa demonstra e que alguns trechos que se encontram adiante na tese poderão tentar confirmar tal assertiva.

2.1.1 O cuidado de si exige um “EU”

Surge, então, uma reflexão necessária sobre qual é o “EU” com o qual devemos nos ocupar. Esse “eu” é sujeito e objeto do cuidado. Quando olhamos se alguma coisa se serve dos olhos, logo, há um sujeito. Um elemento que se serve dos olhos, é, assim, também quando o corpo faz algo; existe um elemento que se serve do corpo (Foucault, 2019). A questão que surge para reflexão acerca dessas questões é a seguinte: que elemento é esse que se serve do corpo, que se serve de nossas ações?

Como evidencia o próprio Michel Foucault (2019), o elemento em questão não é o próprio corpo, é a alma (anima). Mas está posto que não se trata de uma relação instrumental com todo o resto do corpo, mas da posição única, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, logo, em relação com os objetos que dispõe e também com os outros com os quais se relaciona, com seu próprio corpo e, enfim, com ele mesmo.

Em Platão, não é a “alma-substância” que é foco das reflexões, é a “alma-sujeito” e, em nossa tese, é também esse anima que nos interessa, que foge de aspectos espiritualistas, mas que está diretamente relacionado com a condição do sujeito, aquilo que o anima, que lhe permite, que instrumentaliza suas ações e seu corpo (Foucault, 2019). Ocupar-se de si, enquanto se é “sujeito de”, ou seja, ocupar-se do sujeito de relações e instrumentos, sujeito de relações com o outro, com comportamentos e atitudes, é relacionar-se consigo mesmo. Isso pode levar, por consequência, a reflexões acerca dos processos de individuação que podem ocorrer quando o sujeito se ocupa de si mesmo e relaciona-se consigo mesmo. Um exemplo pode observado com a personagem Malone (Beckett, 2014). Quando este conta suas histórias para si mesmo, ou explora suas formas de suprir necessidades básicas, Malone reflete sobre sua condição:

Minha situação é delicada de verdade. Quantas coisas belas, coisas importantes, vou perder por medo. Por medo de cair no velho erro, por medo de não terminar a tempo. As formas são variadas nas quais o imutável se consola de ser sem forma por medo de desfrutar, por uma última vez, de uma última onda de tristeza, de impotência e ódio (Beckett, 2014, p. 43).

Esse processo se dá também com o homem imóvel, quando deixa evidente sua obsessão pelos cães pastores belga malinois, raça à qual se dedica a treinar e colecionar imagens e informações a seu respeito, conforme evidenciado no trecho: “O homem imóvel tem um álbum de fotos – que só algumas pessoas podem ver – com uma coleção de imagens dos melhores exemplares de pastor belga malinois do mundo” (Bellatin, 2011, p.12). A obsessão com os pastores belga malinois é reafirmada algumas páginas adiante, em que se lê:

O homem imóvel passa a maior parte do dia pedindo que levem os cães ao seu quarto. (...) Algumas visitas, e às vezes também o próprio enfermeiro treinador, asseguram que o homem imóvel conseguiu

dominar os cães dessa maneira porque dedicou cada minuto de sua vida a observar seus comportamentos (Bellatin, 2011, p. 22).

Ainda outros exemplos seriam possíveis, como na forma como o homem imóvel é capaz de controlar a casa, mesmo estando em cima da cama, e o fazendo de maneira autoritária. Antes, no entanto, de desenvolvermos alguma análise no campo do “si-mesmo” e o processo de individuação, trazemos alguma explanação sobre o eu, o si-mesmo e a identidade que consideramos viável.

As reflexões acerca do cuidado de si, a partir de Michel Foucault, mostra-se decisiva para compreender como a imobilidade pode ser ressignificada em termos de subjetivação. Em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault lembra que o cuidado de si não se limita a um exercício introspectivo, mas implica transformação, deslocamento e abertura a uma verdade que não se acessa sem alteração do próprio sujeito.

Nesse horizonte, Malone e o homem imóvel, ainda que privados de movimento físico, elaboram práticas de si: narrar, rememorar, inventar histórias ou fixar-se em obsessões que os mantêm em relação consigo mesmos e com o mundo. O cuidado de si, portanto, emerge em suas narrativas como gesto paradoxal, pois nasce da reclusão e da fragilidade, mas instaura uma inquietude interior que preserva a possibilidade de resistência e reinvenção.

2.2 EU, Malone; EU, homem imóvel: Si-mesmo e identidade

Cada um dos protagonistas dos respectivos romances tem características próprias, formas diferentes, porém similares, de lidarem com suas realidades. Eles demonstram, através de ações características de suas personalidades, as suas identidades, a demonstração para o outro de seu si-mesmo. Essa construção identitária acontece através de suas experiências e de suas relações. Cabe-nos, então, entender do que se trata o termo que irá aparecer em alguns momentos da tese, o “si-mesmo”:

O si-mesmo pode ser caracterizado como uma espécie de compensação do conflito entre o interior e o exterior. Esta formulação não seria má, dado que o si-mesmo tem o caráter de algo que é um resultado, uma finalidade atingida pouco a pouco e através de muitos esforços. Assim, pois, representa a meta da vida, sendo a expressão plena dessas combinações do destino a que damos o nome de indivíduo, não só do indivíduo singular mas de um grupo em que um completa o outro, perfazendo a imagem plena (Jung, 2008, p. 114).

Cabe, ainda, um esclarecimento sobre o conceito de “si-mesmo” segundo Jung, do qual lançaremos mão em nossas discussões. Para Jung, o si-mesmo é algo “irracional e indefinível ao qual o eu não se submete e não se opõe, simplesmente se liga. O Eu (*Self*) circunda a si-mesmo, eis a meta da individuação. O eu é o único dos conteúdos que conhecemos do si-mesmo” (2018, p.114). “...

Assim, Malone (Beckett, 2014) e o homem imóvel (Bellatin 2011), em sua inércia e nas relações estabelecidas pelas condições fragilizadas, trabalham no seu processo de individuação, que, segundo Jung (2018), é o processo de realização do si-mesmo, do *Self* como unicidade, como sujeito ímpar dentre os demais.

Malone trabalha nesse processo de individuação (interminável) tentando alcançar sua totalidade através das histórias que conta, pois, nesse caminho, busca esquecer-se de sua condição e alcançar a totalidade, que é a sua meta como eu, que é o seu fim e a aceitação dele. O homem imóvel, por sua vez, trabalha no seu processo de individuação através da sua obsessão sobre os pastores belga malinois e seu desejo pela máquina de escrever para contar suas histórias. São dois procedimentos e ações diferentes através dos quais tentam, cada um a seu modo, chegar em sua meta de vida – mesmo que a meta seja o fim da existência. A meta de ambos os personagens me parece ser a narração”

Mauro Maldonato (2014) esclarece que o processo de individuação ocorre através dos símbolos, os quais, para que exerçam sua função, necessitam da cooperação da consciência. Segundo o autor: “O homem deve pagar com a tensão ou eventualmente, com o sofrimento consciente a sua possível individuação. O símbolo é a base do vastíssimo insondável laboratório que é a imaginação inconsciente” (Maldonato, 2014, p. 46). Daí é possível que se faça um paralelo entre as histórias contadas por Malone – que sempre são interrompidas por uma falta de planejamento prévio – e como o inconsciente (não é difícil levantar tal hipótese) se manifesta ao longo de sua narrativa para se entreter.

O mesmo caso se dá com o homem imóvel, o que pode ser percebido em suas obsessões sobre os cães, em sua insistente curiosidade em relação a como, por exemplo, quantos cães conseguiriam estar a bordo em um foguete pra o espaço sideral. Nesse sentido:

Mostrando-o como momento de síntese no complexo psíquico, Jung define o símbolo como terreno unificador entre consciente e inconsciente e, frisando sua assematicidade, subtrai-o ao destino estabelecido por Freud. Para Jung, o símbolo encarna um arquétipo: o fato de reconhecê-lo e vivê-lo conscientemente corrige a neurose. Ao contrário, quando a psiquê recusa-se a aceitá-lo o símbolo constitui-se em obsessão ou alucinação. Ele é o operador do complexo e muitas vezes dramático processo de individuação (...) Sintetizando ou compondo os opostos, o símbolo contribui para o desenvolvimento infinito do *self* e para o processo aberto e interminável de individuação (Maldonato, 2014, p. 46).

2.3 O processo de individuação de Malone e do homem imóvel através do recurso simbólico

A escolha dos animais como um elemento simbólico a ser observado nas questões processuais de individuação dos protagonistas ocorre porque estas podem ser analisadas a partir de dois espectros: o primeiro, que demonstraremos mais à frente nesta seção; e o segundo, em relação ao si-mesmo e ao outro, enquanto alteridade não só do Outro "humano", mas também do Outro "animal". Sob essa perspectiva, os animais não constituem apenas elementos narrativos, mas funcionam como dispositivos simbólicos capazes de revelar aspectos da constituição subjetiva dos personagens. A maneira como cada protagonista se relaciona com esses animais evidencia traços de sua personalidade e de seus processos de transformação, permitindo compreender como tais relações participam da construção e da fragmentação do *self* ao longo das narrativas.

Em *Malone Morre*, essa dimensão simbólica manifesta-se na figura do porco, associada ao personagem Grande Louis.

O personagem de Grande Louis narrado por Malone possui camadas de obscuridade e apresenta um aspecto de ignorância, ele trabalha de forma maquinal, exterminando os animais de forma repetitiva, seu autoritarismo revela egoísmo do personagem, como se pode perceber na página 46 (Beckett, 2014) “Tinha boa reputação como sangrador e esquartejador de porcos...” e, ainda, “adorava o trabalho e tinha orgulho de saber fazê-lo ”durante dias só falava do porco que havia despachado (...) Louis metia medo e se comportava como bem entendesse” (Beckett, 2014, p.47).

Pensando nos processos de individuação e retomando as personagens respectivas, é possível perceber como as características estão presentes em seu entorno ou em suas características de personalidade, como no caso de Malone. Tornando o raciocínio ainda mais claro: o processo de individuação contínuo, em Malone, dá-se através das histórias que conta e de elementos simbólicos que surgem em suas narrativas, como os porcos – que podem ou não ter existido – que o grande Louis, segundo Malone, “durante dias só falava do porco que tinha despachado” (Beckett, 2014, p.46) e, no caso do homem imóvel, surgem através de elementos nos quais é possível notar sua obsessão, como os cães, esses processos guiam a trama e conduzem os *selves* em busca de suas metas. Como pode ser percebido no trecho a seguir:

”O homem imóvel tem um álbum de fotos que apenas algumas pessoas podem ver - com uma coleção de imagens dos melhores exemplares de pastor belga malinois do mundo” (Bellatin, 2011, p.12).

Ao longo desse processo de individuação, os protagonistas perdem sua identidade, dando lugar a um outro *self*, surgindo e se refazendo das relações e experiências vividas. A presença recorrente do porco, articulada ao comportamento de Grande Louis, reforça simbolicamente essas características e antecipa aspectos que dialogam com o percurso de individuação desenvolvido pelo próprio Malone, demonstrando como os animais operam como mediadores das tensões entre identidade, alteridade e experiência.

Esse processo, como indicado anteriormente neste texto, não necessariamente leva a construções identitárias de um caráter mais dócil ou de qualidades, mas a um caminho mais egoísta e autoritário - sádico, em alguns momentos-, conforme é possível perceber nos romances, em diversas passagens, como pode ser exemplificado com o homem imóvel, em “Cães Heróis” (Bellatin, 2011) nos seguintes trechos do livro: “Em certas épocas do ano o homem imóvel decide se desfazer de um dos cães: “só o sangue novo possibilitará os avanços genéticos necessários” assegura, e desata a rir novamente” (Bellatin, 2011, p. 16) ou ainda

“Depois de esclarecer que uma coisa é ser um homem imóvel e outra um retardado mental, o homem imóvel assegura que não existe cão idiota, mas sim dono estúpido. Imediatamente começa a rir de maneira descontrolada”. (Bellatin, 2011, p. 12).

Ou em “Malone Morre” (Beckett, 2014), quando o personagem título diz, divagando sobre sua condição e entrando numa metáfora:

Para os cachorros velhos chega a hora em que, ao ouvir o assobio do dono indo embora bastão na mão, não conseguem mais se precipitar correndo. Então ficam na casinha ou no cesto, embora não estejam presos, e ouvem os passos se afastarem. O homem também fica triste. Mas o ar livre e o sol o consolam depressa, não pensa mais no velho companheiro, até a noite. As luzes da sua casa lhe desejam as boas vindas e um latido fraco faz com que diga, É hora de sacrificá-lo. Aí está um trecho bonito (Beckett, 2014, p. 36).

Levando em conta que a identidade é fragmentada e está em constante construção e refazimento, há uma perda do *self* para reemergir algo após determinadas experiências. Sobre essa identidade que é fragmentada, Mauro Maldonato pode conferir base a tal pensamento:

Afirmando que a identificação é sempre uma identificação incompleta Freud opõe uma radical objeção ao sujeito como plenitude e presença de si. Com uma inversão de perspectiva a postura Freudiana, dá lugar a uma descentralização que reconduz a origem da diferença na identidade, assumindo-a como duplamente construtiva de si. Designando o outro como condição necessária da identidade, Freud mostra que quando nos referimos ao eu aludimos inevitavelmente ao outro. Aqui se origina a cisão do eu sobre a qual se orientará a concepção lacaniana do “estágio do espelho” na formação do Eu, tem origem aqui também “[...] o descentramento como problema de identidade ante de qualquer outra nova captura por parte de uma lógica parmenidiana da tautologia ou da identidade de si. O gesto freudiano é o ponto de partida de um novo caminho. Um caminho para um espaço diferente, inverificável, do lado oculto das coisas. Esse procedimento inverso, que tenta descobrir a vida em sua desordem, é algo mais que uma nova designação epistemológica. Aqui, a verdade não representa mais a realidade, mas coloca a vida em relação com o pensamento (Maldonato, 2014, p. 50).

Através das relações de alteridade, as identidades de Malone e do homem imóvel vão se desconstruindo e se refazendo. A verdade, conforme explanada inicialmente (na página 19 da tese), conduz à relação com o pensamento (e suas vivências, por consequência), atuando como força motriz junto aos elementos simbólicos como a vida dos sujeitos e seus processos de individuação.

3 O CORPO IMÓVEL EXISTINDO NO SENDO DA LINGUAGEM FICCIONAL

A escrita de Beckett leva seu leitor às incertezas narrativas, às impossibilidades do texto, à experiência limítrofe da linguagem, à experiência do Ser calcada na linguagem como uma materialização das impossibilidades do sendo. Na trilogia do pós-guerra – que compreende as obras *Molloy* (2014); *Malone Morre*(2014); e *O inominável* (2009)–, o leitor percorre as páginas seguindo rumo à desmaterialização do ser. Embora não seja explícito, a hipótese de que o leitor acompanha o mesmo personagem pelos três livros é defendida por alguns estudiosos.

Nossa pesquisa busca se ater à segunda obra da trilogia, *Malone morre* (Beckett, 2014), devido à imobilidade do protagonista que dá nome ao livro, característica também encontrada no protagonista do romance de Mario Bellatin (2011).

No livro, Malone se encontra em um quarto. Nem o leitor nem o próprio protagonista sabem de onde ele veio ou como foi parar no quarto que o acomoda. Esse aspecto também está em sintonia com a obra de Mario Bellatin, *Cães heróis* (2011), cujo protagonista – o homem imóvel – também se encontra em um quarto e as condições que o levaram até ali são um mistério por toda a narrativa, e que se encerra sem que seu leitor possa entender as condições que o levaram à imobilidade e até aquele quarto.

Enquanto Bellatin esconde informações ou as deixa ofuscadas em meio aos elementos da obra, Beckett também não pretende esclarecê-las e, assim, Malone se atém a contar histórias para se esquecer da sua condição atual, imóvel e fadada ao fim. Malone traça um fio condutor de histórias que quer contar, mas não o segue. De maneira caótica, sua narrativa vai se transmutando e ele mesmo não cumpre a estrutura inicial imaginada. O caos é uma característica na condução narrativa do personagem:

Os textos beckettianos recusam os artifícios de uma linguagem que não assuma o caráter caótico da existência. A proposta do autor é materializar a impossibilidade de uma ordenação calculada e linear que possa escapar à natureza fenomenológica da obra literária (Maciel, 2017, p. 41).

Ao compararmos os dois romances, é preciso saber que Beckett (2014) apresenta como narrador o próprio protagonista. Bellatin (2011), por sua vez, conduz

seu romance com um narrador onisciente. Assim, a estrutura apresenta suas diferenças, mas pontos em comum podem ser observados constantemente.

Em *Cães heróis*, o caos está presente ao longo do romance e parece apresentar o mesmo aspecto observado na obra de Beckett, por Ulisses Maciel (2017), conforme citado anteriormente, na página anterior, da “impossibilidade de ordenação calculada e linear, pretendendo também escapar a natureza fenomenológica da obra literária”.

Para Glissant, sua noção de Caos (caos-mundo) gira em torno da imprevisibilidade presente na relação mundial, A ideia da Relação e do Caos-Mundo, pressupõe a extensão, e é algo que se forma de maneira não linear. É possível, entender então, que para Glissant o que surge das “Relações” traz à tona a forma do Caos, uma profusão de formas onde “toda e qualquer ordem é apenas impulso, não constitui um fim em si mesmo, não é regida por um método, e não revela qualquer estrutura (Rocha, 2021, p.63).”

3.1 Malone e o homem imóvel no caos-mundo

Édouard Glissant (2005), ao tratar de temas relativos à criouliização e à língua, levantou o termo “poéticas do caos”, entendida como uma expressão que não pode se fixar, não deve ser pensada em “finitudes formais”, não pode “ser pensado como termos de finitudes reais, ou seja, como um todo que não suporia acréscimos, retiradas ou mesmo remorsos, ou renegações” (Glissant, 2005, p. 97). Ao tratarmos das teorias do caos, a ambiguidade parece ser um dos pilares para essa forma de pensar. Também cabe ressaltar a definição daquilo que Glissant chama de caos-mundo: “O choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea” (Glissant, 2005, p. 98).

A imprevisibilidade das histórias de Malone (Beckett, 2014) se assemelha a um sistema determinista errático, o qual seria capaz de definir o que Glissant chama de caos-mundo. Há, portanto, um caos-mundo na ficcionalidade de *Malone morre* (Beckett, 2014) e também em *Cães heróis* (Bellatin, 2011). O comportamento imprevisível da condução narrativa das histórias contadas por Malone, assim como elementos que parecem deslocados dentro da ficcionalidade de *Cães heróis*, apontam para que o leitor se depare com elementos erráticos enquanto percorre as páginas de

ambas as obras, em Malone, algumas passagens como: “Sapo não tinha amigos. Não, assim não dá. Sapo se dava bem com seus coleguinhas, sem ser exatamente amado por eles. Raramente o burro é um solitário” (Beckett, 2014, 33). Ou ainda:

O mercado. A imperfeição das relações entre o campo e a cidade não tinha escapado ao excelente rapaz. Tinha reunido, a esse respeito, as seguintes considerações, umas próximas talvez, outras sem dúvida distantes, da verdade. No seu país, no plano alimentar, os — não, não consigo. Os camponeses. Suas visitas aos camponeses. Não consigo. Reunidos no pátio eles o viam afastar-se com o passo dubio, incerto, como se os pés sentissem mal o solo. Com frequência parava, para partir de novo, depois de um tempo de permanência instável, nas direções mais inesperadas. Havia no seu andar alguma coisa de flutuante, inerte, a terra parecia balançá-lo (Beckett, 2014, p. 41).

Já no romance escrito por Mário Bellatin, “Cães Heróis”, pode ser citado o trecho abaixo como exemplo desse movimento errático, da condição econômica que se encontra a família, uma brusca mudança na narrativa acerca da condição do enfermeiro-treinador:

“Ao observar as condições em que vive a família, muitos se perguntam de onde vem o dinheiro necessário para pagar não apenas os gastos com os cães, mas também os que acarretam os seres humanos. O enfermeiro- treinador chegou à casa com objetivo de cumprir certo requisito acadêmico: para se graduar como enfermeiro, devia primeiro fazer um trabalho prático voluntário” (Bellatin, 2011, p.59;60).

A noção de impossibilidade (trabalhada pelos dois autores nos romances) faz com que o leitor se sinta incapaz de prever o caminho da história a qual está lendo. O leitor é “jogado” naquele mundo e, então, está lançado à sorte.

Seria necessário, neste ponto, propormos um deslocamento do pensamento de Glissant sobre o caos-mundo para observarmos o que acontece com os protagonistas de cada romance, tendo em vista que, pela imobilidade, apresentam fixidez em seus territórios, porém, através da imaginação (ou com auxílio da tecnologia, no caso de *Cães heróis*), os protagonistas vivem, praticamente o tempo todo, errâncias internas e retornos sobre si mesmo quando estão imóveis, sem que seja possível sair daquele cenário.

As histórias que Malone conta, sobre Saposcat ou McMann, são manifestações de seu imaginário alheias à sua realidade circundante. Ele mesmo alega agir dessa

forma (Beckett, 2014) para fugir e não experimentar o agora de sua realidade, propondo, ao contar suas histórias para si mesmo, satisfazer-se.

Os braços magros e amarelos e retorcidos por uma deformação óssea qualquer, os lábios tão grandes e grossos que pareciam comer metade do rosto, eram o que tinha de mais repugnante (à primeira vista). Usava como brincos dois longos crucifixos de marfim que se balançavam loucamente ao menor movimento da cabeça.

Interrompo para anotar que me sinto numa forma extraordinária. É talvez o delírio.

Parecia a Macmann que essa pessoa deveria estar incumbida de sua proteção e cuidados. Correto. Havia decretado de fato, no alto escalão, que o cento e setenta e seis era para a Moll. Ela havia aliás feito o pedido, segundo as regras previstas (Beckett, 2014, p.117).

Assim também ocorre com o homem imóvel de Bellatin (2011), recorrendo, por exemplo, a se entreter com a hipótese de quantos cães caberiam em uma nave espacial (fazendo ligações para uma Central para tentar se satisfazer de tal dúvida):

Com certa regularidade o homem imóvel manda o enfermeiro-treinador discar o número da central de Informações. Pretende averiguar na realidade e não no universo das ilustrações quantos pastores belgas malinois cabem dentro de uma nave espacial (Bellatin, 2011, p.34).

O imaginário o ajuda a ter escapes de suas incapacidades e limitações físicas. A anuência do entorno ou o sofrimento ao seu redor são dados, segundo Glissant (2005), do caos-mundo.

A linguagem se faz importante nas duas obras, a qual, para Glissant, é elemento que elabora negociações identitárias, conforme esclarece a professora Enilce Albergaria Rocha esclarece:

(...) cabe ao escritor forjar a sua "linguagem", isto é, uma série estruturada e consciente de atitudes perante a língua ou as línguas que sua coletividade pratica, pois toda expressão é, antes de tudo, uma relação com uma paisagem - e esta inclui a história da comunidade e sua inserção geo-política. Essa relação da escrita literária com a paisagem elabora negociações identitárias que podem ser emancipatórias, enraizando rizomaticamente a sua comunidade no seu entorno geo-histórico político, ou, ao contrário, alienantes. A

mesma língua canônica falada por diversos povos (...), cria uma relação entre esses povos e a “linguagem”, que é específica a cada um deles, estabelecendo a diferença entre eles. O estudo das múltiplas relações das diversas comunidades com a sua língua é possível e essencial porque os intelectuais, escritores e artistas precisam conhecer a relação múltipla de uma comunidade com a língua que ela utiliza na sua prática existencial, no seu lugar, na história que ela constrói (Glissant *apud* Rocha, 2006, p. 12).

Retirando por alguns momentos a atenção dos personagens dos romances e focando em seus autores, qual o papel exercido pela linguagem em suas obras? Samuel Beckett, nascido na Irlanda e radicado em Paris, tem em seu deslocamento de um país para o outro a característica da totalidade-mundo, que, conseqüentemente, é elemento que constitui suas obras. O autor escrevia em francês e é justamente em *Malone morre* que se propõe a fazer sua autotradução, pois achava uma situação incomoda ter que corrigir seus textos traduzidos por outrem.

Há, então, a necessidade de conhecer o imaginário das línguas para que levasse sua escrita ao extremo da desconstrução. Se a totalidade-mundo (ou todo-o-mundo) é diversidade, no sentido de “diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, afinam-se, produzem o imprevisível” (Glissant, 2005, p. 116) e imaginário da linguagem, então Beckett busca a desconstrução de suas estruturas, pois a diversidade precisa sempre se rearranjar para alcançar o diferente, denotando que uma estrutura de fixidez, encerrada, não permite rearranjos.

No entanto, o mesmo elemento de deslocamento aponta para a desconstrução da linguagem e, em termos de suas obras, há a proposta da desconstrução da estrutura, da narrativa que se apresenta de maneira rápida e fragmentada ao leitor, deixando a sensação de deriva, de um devir constante sobre algumas respostas que o leitor não obtém, como em “Cães Heróis”, a tarefa executada pelas personagens da mãe e da irmã, dobram as sacolas, e o leitor fica sem saber a função da tarefa que executam repetitivamente, ou em *Malone*, .

Para ilustrar as passagens, respectivamente, dois trechos de dada uma das obras: “No térreo, a mãe e a irmã dedicam-se a um estranho trabalho, que tem a ver com a classificação de sacolas plásticas vazias” (Bellatin, 2011. P.14) e o leitor fica a deriva, sem saber o que é realmente esse trabalho, qual sua importância real e como as duas ganham algum dinheiro com essa tarefa, que nem mesmo as duas personagens parecem saber para que ou por quais motivos executam a tarefa: “Nem

a mãe nem a irmã sabem o que fazer com as sacolas plásticas que devem classificar. Limitam-se a acomodá-las em pilhas, mais e mais” (Bellatin, 2011, p.94).

Já em “Malone Morre”, o protagonista decide que Sapo é um nome/personagem que não dá mais conta e começa a narrar sobre Macmann, personagem que não sabemos como chega nas condições em que é apresentado, nem se que época do ano em que é iniciada essa narrativa:

Então pois, vejamos, pois Macmann, isso não está muito melhor mas não há tempo a perder, pois Macmann poderia estar nu em pelo debaixo desse, desse casacão, que não se veria nada na superfície. O entediante é que ele não se mexe. Desde a manhã está ali e agora é o entardecer. Em uma hora será noite. Rebocam-se para o porto os últimos barcos, de chaminés pretas e vermelhas, carregados de barris vazios. A água embala já, extingue em sua marulhada e depois em poças largas tremulantes desdobra de novo, os raios distantes do pôr do sol, laranja, rosa e verde. Ele lhe volta as costas, mas o rio se mostra a ele talvez nos gritos horríveis das gaivotas que a noite ajunta, em paroxismos de fome, ao redor das bocas de esgoto, diante do hotel Bellevue. (...) Mas para Macmann, ufa, aí está ele outra vez, é mesmo um entardecer de primavera, um vento de equinócio ruge ao longo dos cais, margeados de parte a parte do rio de altos edifícios vermelhos, dos quais muitos são entrepostos. Ou talvez seja um entardecer de outono e estas folhas que volteiam no ar, vindas não se sabe de onde, pois aqui não há árvores, não são mais as primeiras do ano, a custo verdes, mas as velhas, que conheceram as longas alegrias do verão e não são mais boas agora senão para fazer húmus, agora que os homens e os animais não precisam mais de sombra, pelo contrário, nem os pássaros de ninhos onde pôr e chocar, e que inclusive ali onde nenhum coração bate as árvores devem escurecer, embora haja, parece, as que ficam sempre verdes, você se pergunta por quê. E para Macmann isso dá sem dúvida na mesma que seja primavera ou outono, a menos que ele prefira o verão ao inverno ou inversamente, o que é pouco provável (Beckett, 2014, p.84-85).

As obras dos dois autores já foram traduzidas para diversas línguas. Assim sendo, a tradução, enquanto criação, as inseriu na totalidade-mundo dentro da diversidade dos diferentes procedimentos rearranjadores da linguagem e da estrutura narrativa enquanto projeto de um imaginário das línguas alcançado por autores como Beckett, Artaud e James Joyce, por exemplo, segundo Édouard Glissant (2005).

3.2 Identidade e alteridade em *Malone morre* e *Cães heróis*

Glissant (2005) propõe que uma melhor compreensão do ser consiste em retornar a esse conceito através dos pré-socráticos, para os quais o ser é relação, não

é o ser em absoluto. Isso, por consequência, traz a noção de uma identidade que não está fixa; é uma identidade que vivencia e é atravessada pelas características daquilo que o autor concebe como a “poética da relação”, entendendo relação como algo “que apresenta característica de duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutarem com o outro” (Glissant, 2005, p. 52). Para o filósofo, essa poética não está em conformidade com aspectos que sejam da ordem do “indiferenciado, neutro” (Glissant, 2005).

A estrutura dessa poética remete a uma forma de pensamento: o pensamento arquipélago – termo *glissantiano* que pode ser encontrado na obra “*Introdução a uma poética da diversidade*” (2005) –, que pode ser compreendido como pensamento ambíguo e até mesmo errático (toda a narrativa de Malone é imprevisível e errática, ele não consegue cumprir aquilo a que se propõe no começo do livro).

Esse pensamento pode ser conferido em ambas as obras e o protagonista, ao narrar as histórias em *Malone morre* (Beckett, 2014), apresenta as características de uma identidade arquipélago, uma espécie de “eu”, de identidade, que se reconstrói enquanto conta as histórias para se distrair de sua atual condição. Em *Cães heróis* (Bellatin, 2011), o narrador fala sobre o protagonista, ao longo de todo romance, apontando o aspecto de como o “que tem importância não é o texto, mas o **outro** que está à minha frente e me conta a história da minha vida dando-lhe o devido relevo” (Maldonato, 2005, p. 491 – grifo nosso).

Se, para Glissant, o ser é relação, então é possível entender que essa relação se dá com o que está na realidade vigente. Destarte, a empreitada rumo aos conceitos heideggerianos do ser entram em destaque, a partir de agora, neste estudo. Entendendo o ser como o *Dasein* – o ser-aqui-no-mundo – e através do pensamento de Martin Heidegger, entendemos que o ser compreende sua existência enquanto se lança no mundo, entrando em contato com o(s) outro(s), seres ou entes, e ressignificamos esse termo “Ser” a partir da Relação *Glissantiana*, e o entendemos como o Sendo.

Assim, estas relações acontecem e as trocas constituem o momento do existente, do sendo. O outro (e embora seja importante entender o outro como um espectro maior que outros “seres”, o que envolveria animais, objetos etc.), neste momento do texto, será considerado o *Outro*, para tratar da relação de um personagem com os demais personagens. Esse raciocínio leva ao entendimento de

que o ser constrói sua identidade num conflito com o que está em seu entorno e com esse Outro.

A citação de Mauro Maldonato parece-nos importante para analisar as relações da identidade e da alteridade nos dois romances que são objetos da pesquisa:

(...) O encontro da identidade com a alteridade – luta mortal na qual a alteridade do Outro assume o risco de ser suprimida para se tornar familiar e ser reconduzida a uma figura de si – é uma relação fundamentada nas estruturas concretas da temporalização. A própria tentativa de desconstrução da noção de identidade tem de inaugurar um novo gesto epistemológico que, de uma noção de identidade essencialista e de superfície, dê lugar a uma busca das estruturas profundas e de suas determinações intersubjetivas. É neste sentido que o Outro se torna constitutivo de identidade. Mas essa estratégia abre caminho para outro gesto decisivo: a instituição de uma topologia da diferença, isto é, uma des-totalização da identidade do homem como radical opção fenomenológica e antimetafísica (Maldonato, 2005, p. 491).

A supressão da alteridade, sobre a qual Maldonato alerta – essa tensão entre compreensão do Outro e afirmação de si –, é o fio condutor das reflexões que desenvolveremos adiante. Em Beckett, os outros, enquanto personagens, estão na narração de Malone, e ele está só.

“Nunca conheci ninguém. Tenho vontade de ver, como me acontecia antigamente, não importa o quê, uma dessas coisas que não teria conseguido imaginar. [...] Depois retornarei aqui, para mim, é vago, para não me deixar mais, não me perguntar mais sobre o que não tenho” (Beckett, 2014, p. 105).

O homem imóvel de Bellatin tem, de fato, encontro com outros em seu território e, assim, torna possível ao leitor perceber as negociações entre identidade (eu) e alteridade (outro), geralmente com um aspecto autoritário) conforme a seguinte passagem deixa clara:

O aprendiz de instrutor foi acomodado numa cadeira colocada diante do sofá o homem imóvel parecia ter organizado a visita em seus mínimos detalhes para começar o aprendiz de instrutor devia permanecer sentado naquela cadeira todo o tempo que durasse sua presença no quarto o enfermeiro treinador devia sair do quarto para ir tirando um por um os cães de suas aulas devia levá-los depois para o quarto enquanto o enfermeiro treinador ia buscar os animais o homem imóvel explicava ao aprendiz de instrutor o comportamento que

apresentariam no quarto em certo momento o homem móvel descreveu a forma como um dos cães mataria ave de cetraria os pastores belga malinois foram se comportando tal como profetizava o homem imóvel chegado o momento a destruição da ave foi bastante violenta durante a exibição o enfermeiro treinador teve de ficar em silêncio desse modo fez desfilar todos os pastores belga malinois com que o homem imóvel contava no grupo estavam misturados os exemplares de que queriam se desfazer apenas uma vez um dos cães desobedeceu as ordens do homem imóvel Shakura a cadela mais velha da casa se lançou num descuido sobre a perna do aprendiz de instrutor o homem imóvel insultou então o enfermeiro treinador como nunca tinha feito antes imediatamente expulsou da casa O inocente aprendiz de instrutor (Bellatin, 2011, p.76-78).

O homem imóvel não deixa espaço para que aconteça aquilo que Glissant (2005) percebe como uma estética necessária para os tempos atuais, em que o Sendo é relação (o “Ser” não é absoluto no ser em si). Não ocorre o espaço de escuta e compreensão do outro, necessários a uma Poética da Relação. Glissant aponta que a importância de “ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua, ou seja, colocá-la em relação. Compreender o outro, os outros, é aceitar que a verdade de outro lugar se justapõe à verdade daqui” (Glissant, 2005, p. 54-55). O Homem Imóvel não ouve sua irmã, quando solicita sua presença, esta não o atende, conforme o trecho:

O homem imóvel pede sempre à sua irmã que deixe por um instante o trabalho com as sacolas plásticas e suba ao segundo andar para recortar algumas figuras para ele. Solicita também que insira em cada uma das naves as imagens dos cães que guarda em certos álbuns. A irmã não dá atenção. E mais, nunca subiu ao andar de cima da casa onde moram (Bellatin, 2011, p.32)

Em relação ao enfermeiro-treinador o protagonista possui um comportamento que sempre demonstra estar no poder e a citação abaixo é um dos exemplos possíveis:

Então, o enfermeiro treinador-treinador entra no quarto para deixar a xícara na mesa de cabeceira. Annubis rosna levemente. Não chega a atacar porque o mínimo ruído que a garganta do homem imóvel produz é na verdade uma ordem para mantê-lo tranquilo. O enfermeiro-treinador sai do quarto segundos depois. Desesperado desce as escadas. Não parece lhe importar que tropece e caia (Bellatin, 2011, p.98-100).

O protagonista de *Cães heróis* (Bellatin, 2011) não escuta o que podem ter a lhe dizer. Grita, impõe suas vontades, mostra o tiranismo de sua personalidade, ainda que seu corpo tenha limitações. Se ouve alguém, é o treinador-enfermeiro, mas ainda ordena e sabe que ele o obedecerá. Não há possibilidades de trocas ou harmonizações.

Assim como Malone (Beckett, 2014) não está apto a possuir relações de harmonização e troca com outro, já que se encontra solitário em um cômodo, sem nem mesmo receber visitas. O território é todo seu, não há nem ameaça de um estrangeiro, de um outro, como se nota em determinado momento que o protagonista interrompe sua história sobre MacMann e diz: Algumas linhas para me lembrar de que eu também subsisto. Não vieram mais. Quanto tempo desde a minha visita? Não sei. Muito tempo”(Beckett, 2014, p. 148). Reconhece os outros, pela observação à distância, pelas janelas, em um prédio vizinho: trata-se de um casal.

E basta para mim vê-los em pé um contra o outro atrás da cortina, que é escura, de modo que é uma luz escura, se se pode dizer isso, e que faz deles uma sombra pouco nítida [...]. Estão apoiados na cortina agora, não se mexem mais. É possível que já tenham terminado? Se amaram em pé, como cachorros (Beckett, 2014, p. 94)

Mas não há uma possibilidade real de troca acontecendo pela linguagem, há apenas a contemplação, o olhar. Malone se encontra às voltas com si mesmo e em suas narrativas (ficções?) é que o leitor percebe sua relação com o outro, quando narra o relacionamento de Sapo com os pais ou de Macmann com Mol, a enfermeira.

Paul Ricoeur (1991) apresenta a noção de identidade narrativa ao falar sobre o entrecruzamento entre história e ficção. As pessoas contam histórias sobre si e, ao buscarem um modelo na ficção para falarem a seu próprio respeito, tornam a narrativa inteligível, sendo “plausível considerar válida a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa (...), uma mediação privilegiada” (Ricoeur, 1991, p. 138).

Segundo o psicanalista Mauro Maldonato, “em toda a narração há um poderoso esforço de ficção, de reconstrução, de artifício. Mas embora o texto seja importante, ele é totalmente secundário com relação às histórias de vida” (2005, p. 491). Desse modo, nas obras aqui estudadas, é possível fazermos uma relação com o que é inventado e o que é factível dentro da narrativa de ambos os protagonistas, pois em ambas as obras os limites parecem tênues, assim como se torna perceptível

momentos limítrofes através de um viés político marcado pelo autoritarismo no contexto histórico vivenciado por ambos os autores em épocas diferentes. Em *Malone morre*, assim como em *Cães heróis*, parece haver uma impossibilidade dessas identidades se depararem com a verdade.

Disfarçadas de invenções e envoltas em afirmações que na obra de Beckett se contradizem (*Malone morre*) e na de Belattin oculta elementos sobre personagens (*Cães heróis*), ambas trazem à tona um jogo inconstante entre o que “é” e o que “parece ser”, enquanto os sujeitos continuam “sendo” dentro de suas “realidades circundantes” (entendendo a expressão de maneira *heideggeriana*) e ambientes de uma autoridade hierárquica e – aparentemente – de uma interpretação não democrática desses universos. Retomando Bachelard (1993), esse domínio dos protagonistas pode ser percebido como um “verdadeiro cosmos”. Entendendo a palavra da maneira como ela é utilizada pelo pensador: “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1993, p. 200). Esses sinais de desvios entre fatos e “essências” nesse “cosmos” podem ser sinais de uma democracia que ainda não pôde ser verificada – validada (e nem atender aos ideais) –, conforme Derrida:

O desvio entre o fato e a essência ideal não aparece somente nas formas ditas primitivas de governo, de teocracia e de ditadura militar (...) Mas esse fracasso e esse desvio caracterizam também, *a priori* e por definição, todas as democracias, inclusive as mais velhas e as mais estáveis dentre as democracias ditas ocidentais. É o caso do conceito mesmo de democracia, como conceito de uma promessa que não pode surgir senão em tal diastema (desvio, fracasso, inadequação, disjunção, desajuste, estar “*out of joint*”) (Derrida, 1994, p. 93).

Os discursos em *Malone morre* e *Cães heróis* não só demonstram ambientes pouco democráticos e de ausência de empatia com o outro (retomando o raciocínio acerca do afeto ou da falta dele), mas também os fracassos em se estabelecer uma relação de alteridade. Malone, inclusive, parece sempre ter sido incompetente em se integrar à sociedade, pensando as pessoas como joguetes:

Acendia luzes por toda parte, observava bem ao meu redor, começava a jogar com o que via. As pessoas e as coisas só pedem para jogar. Alguns animais também. (...) mas não demorava a me encontrar de novo sozinho, sem luz. (...) Então vou jogar totalmente só, farei como

se me visse. Ter conseguido conceber um projeto desses me encoraja (Beckett, 2014, p. 22-23).

Para Malone houve, em algum momento, o jogo de dominação, de manipulação, mas seu triunfo atual era ter um projeto de contar apenas consigo mesmo. Assim, no seu estado de imobilidade, sua relação com o outro mudou devido à aceitação da solidão. Para o homem imóvel de Bellatin, o outro não é uma questão de “desapego”; em sua imobilidade, exerce a dominação e um jogo de manipulação que deixa evidente quando ninguém lhe dá a atenção desejada, estando nítido, em suas atitudes, que a solidão não é algo com que deseja lidar: “cada vez que a mãe e a irmã solicitam o auxílio do enfermeiro-treinador, o homem imóvel tem uma espécie de ataque de nervos. Sabe que durante esses momentos ficará absolutamente só” (Bellatin, 2011, p. 86).

As duas figuras aparentemente frágeis pela sua condição física (seus corpos debilitados) parecem, em contraponto, ter se endurecido para exercerem expressões autoritárias em seus domínios. Malone não recebe mais visitas, vive o abandono, o isolamento e, já conformado, tenta em suas narrativas ludibriar a falta do outro. Mas, em suas histórias, que “se conta” para ludibriar o tempo, o outro é retratado, e as relações parecem perversas e vazias, mesmo em um momento de total afeição entre um sujeito e o outro, como no sexo. Há a falta de sucesso na extração de algum afeto dessa relação, como na passagem em que descreve o romance carnal entre Macmann e Moll:

Dadas sua idade e a pouca experiência do amor carnal, era natural que não conseguissem, no primeiro momento, se dar a impressão de que tinham sido feitos um para o outro. (...) E embora ambos fossem completamente impotentes, finalmente conseguiram, chamando em sua ajuda todos os recursos da pele, das mucosas e da imaginação, extraíndo de seus secos e fracos abraços uma espécie de sombria gratificação (Beckett, 2014, p. 107).

Se na obra de Beckett a relação com o outro é apresentada através do discurso do protagonista que vai tecendo suas histórias, estando presente apenas na narrativa que constrói para se distrair, na obra de Bellatin, por sua vez, essa relação de alteridade fica mais fácil de ser percebida, pois o protagonista recebe visitas de estranhos em sua casa. No que concerne às discussões que podem ser realizadas acerca da hospitalidade, entendemos o termo como:

a obrigação única que cada um de nós tem com o outro, e leva a uma hospitalidade pura ou incondicional (...) A hospitalidade pura ou incondicional, a hospitalidade em si, abre-se ou está aberta previamente para alguém que não é esperado nem convidado, para quem quer que chegue como um visitante absolutamente estranho, como um recém chegado, não identificável e imprevisível, em suma, totalmente outro. (Derrida; Dufourmantelle, 2003, p. 15).

O tema da alteridade e hospitalidade fazem emergir a questão do estrangeiro, conforme Derrida analisou em alguns textos, em especial no debate “Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade” (2003). Nesse sentido, o “hóspede representa uma ameaça de outra modalidade, na medida em que carrega a potencialidade de converter-se em um parasita, ou seja, no hóspede abusivo e ilegítimo, no que resultará em hostilidade” (Derrida; Dufourmantelle *apud* Bastos et al., 2016, p. 03).

Embora nas duas obras o convidado não seja necessariamente, alguém envolto em um estranhamento da língua e da nação, a princípio é alguém “de fora”, é o “estranho” àquele universo (da casa) e, assim, o conceito será empregado para tratá-lo como esse sujeito deslocado dentro da ordem estabelecida e que – talvez –, devido à impotência dos protagonistas, represente algum tipo de ameaça. A hospitalidade e a hostilidade, como “yin e yang” (conceito taoísta que expõe a presença da dualidade em tudo o que existe), coexistindo em um fluxo de dependência. Daí surge o neologismo “*hostipitalidade*”, cunhado por Derrida:

Para o filósofo da desconstrução, o termo *hostipitalidade* resgata o lado hostil do conflito e das ocultações presentes em um encontro, ressaltando com o conceito que a hospitalidade não pode significar somente coisas boas presentes em um relacionamento pacífico e harmonioso (Derrida *apud* Fois-Braga, 2017, p. 63).

As duas obras apresentam a hostilidade em relação ao outro mesmo quando esse outro é um animal. É possível notar a brutalidade e crueldade se entremeando pela narrativa, evocando até mesmo o aspecto sacrificial sobre o qual Derrida falava em sua obra *O animal que logo sou* (2002).

O homem imóvel possui trinta cães pastores belga malinois (Bellatin, 2011), sendo que dois deles se destacam: Shakura e Annubis. Em determinado momento, a crueldade em relação aos cães aparece em relação a Shakura: (...) o homem imóvel

ordenou ao enfermeiro-treinador que voltasse a trazer Shakura para o quarto. Foram agudos os uivos da cadela ao receber o castigo do dono (Bellatin, 2011, p.82).

No caso de Malone (Beckett, 2014), sua narrativa algumas vezes cita animais. Ao início, Malone diz ao leitor que irá tratar de quatro narrativas, uma delas sobre um animal (mas seu projeto falha, ele não o cumpre), porém, em outro momento, um dos personagens está sentado em uma fazenda em meio a esqueléticos animais mortos; o Grande Louis é abatedor de porcos, podendo relacionar também no romance de Beckett a presença do aspecto sacrificial com o outro, quando se trata de um animal. Inserir citação da obra de Beckett que respalde esta afirmação. A hostilidade está sempre presente e a crueldade ronda esses universos narrativos frente à alteridade nas relações conflituosas quando os personagens são humanos; e se materializando através do sacrifício quando os personagens são animais, indefesos.

Sapo ficou surpreso ao ver de longe, em meio ao restolho novo, a cabeçorra vermelha e branca do pai Louis. O corpo estava num grande buraco que cavara para a sua mula, que tinha morrido à noite” (Beckett, 2014, p. 88)

“Era no fim das contas um porco fraco, cego e magro que ele deitava de costas no caixote, as patas amarradas, e matava com arrebatamento, mas sem se apressar, reprovando-lhe em voz alta sua ingratidão” (Beckett, 2014, p. 92)

Tinha boa reputação como sangrador e esquartejador de porcos e era muito requisitado [...]. Adorava seu trabalho e tinha orgulho de saber fazê-lo tão bem, com arte, segundo o segredo que seu pai lhe transmitiu” (Beckett, 2014, p. 89)

3.2.1 O homem-imóvel e a alteridade: o visitante (o aprendiz de instrutor)

Esta seção trata, especificamente, da relação percebida entre o homem-imóvel e as visitas externas, para que nos seja possível continuarmos relacionando o corpo, o território e as relações de alteridade frente a tais elementos, deixando para uma análise posterior as relações do protagonista com os familiares e seu empregado, bem como com os animais.

Ao receber estranhos em seu território, o primeiro ponto a ser observado é a característica da hospitalidade, entendida conforme a citação de Jacques Derrida inserida acima, na página....

Na obra de Bellatin (2011), a visita do aprendiz de instrutor à casa do homem imóvel demonstra o tensionamento entre hostilidade e conflito, não só o lado harmonioso ao receber um estrangeiro em seus domínios. O aprendiz de instrutor, visitante no território do homem imóvel, foi acomodado em uma cadeira em frente ao sofá onde o protagonista se encontrava. Antes, foi testemunha da irritabilidade do personagem com seus familiares e, em alguns momentos, da sua rispidez com o enfermeiro-treinador.

O homem imóvel fez questão de falar, detalhadamente, como se daria a apresentação de seus comandos como adestrador e assim esta ocorreu, o que leva a crer que o protagonista tenha pensado em cada momento e demonstrado seu domínio do território e de seus animais, além de deixar evidente uma parcela de sua crueldade e malícia, pois escolheu para colocar à venda os cães que apresentavam problemas.

Tudo parecia correr como planejado, exceto ao final, quando a cadela mais velha, Shakura, desobedeceu a uma das ordens e, em reação, o homem imóvel insultou o enfermeiro-treinador e “imediatamente, expulsou o jovem aprendiz de instrutor” (Bellatin, 2011, p. 78).

Embora trate os demais sujeitos com os quais entra em contato direta ou indiretamente com traços de autoridade, para o homem imóvel, o outro não é uma questão de “desapego”; em sua imobilidade ele exerce a dominação e um jogo de manipulação que deixa evidente quando ninguém lhe dá a atenção desejada.

Mesmo não sendo o foco de nossa abordagem, é importante indicar que o protagonista do romance não tolera a solidão conforme indicado na página 86 desta tese. Para tentar atrair a atenção do outro, para ter companhia e continuar suas demonstrações de força e autoritarismo em seu território, apela também à histeria e irritabilidade. Assim, a hostilidade é presente não só frente ao estrangeiro, o visitante daquela casa, mas também se estende à família, ao empregado/cuidador e até mesmo aos animais. Portanto, embora seja assunto a ser desenvolvido em outro momento, cabe destacar que a obra apresenta hostilidade em relação ao outro, mesmo quando esse outro é um animal. É possível notar a brutalidade e crueldade se entremeando à narrativa, evocando até mesmo o aspecto sacrificial ao qual Derrida alude em *O animal que logo sou* (2002).

O homem imóvel possui trinta pastores belgas malinois, sendo que um deles se destaca: Anúbis. Esse animal é tido como aquele do qual seria impossível o dono abrir mão devido à fidelidade do cão, que o protegeria em qualquer circunstância. Há

confiança, lealdade e, podemos arriscar dizer, afeto. Porém, em seus momentos de rompância por ser contrariado, afirma ser capaz de ordenar uma verdadeira matança e que Anúbis seria o primeiro a ser morto. Comanda, ainda, um ataque sem precedentes de um de seus cães a uma ave de cetraria, sacrificando-a.

A narrativa entrega, então, seu aspecto sacrificial. Esse sacrifício só pode ocorrer com o animal com o qual se tem alguma ligação emocional, conforme Derrida (2002) exemplifica, trazendo à tona um aspecto bestial do homem (crueldade) que, em seguida ao sacrifício, torna-se um ser adepto à vergonha e, assim, acossado como um animal. Essa questão pode ser percebida na passagem:

Cada vez que o enfermeiro-treinador manifesta sua decisão de abandoná-lo, o homem-imóvel cala suas palavras com ameaça de mandar matar os animais. (...) No momento da matança o homem imóvel pedirá que Annubis seja o primeiro animal a ser sacrificado. Logo depois de pronunciar essas palavras, diz sentir uma dor intensa na perna, que lhe dói com regularidade. Então o enfermeiro-treinador abandona tudo o que estiver fazendo para começar uma massagem terapêutica. Se a dor não cede, o enfermeiro-treinador deve se introduzir na cama do homem-imóvel para esquentar seu corpo e a perna dolorida (Bellatin, 2011, p. 62-64).

Essa vergonha no personagem talvez seja demonstrada sob o disfarce do pedido de assistência ao seu enfermeiro-treinador que, ao lhe dar atenção e cuidado, acalentaria a culpa do protagonista. Este, conforme o autor desenvolve em sua narrativa, pode suscitar no leitor a seguinte pergunta: há algum arrependimento do personagem nessa atitude, ou estaria ele a todo momento agindo como um estratégico manipulador de suas relações, mostrando-se o verdadeiro senhor do seu território?

Malone morre (Beckett, 2014) e *Cães heróis* (Bellatin, 2011), apesar de serem obras de autores diferentes e escritas em épocas diferentes, trazem, ao longo de suas narrativas, relações de identidade, de poder, a percepção perversa sobre o outro, além da dominação da hostilidade frente à hospitalidade. Suas narrativas exploram um viés entre o *nonsense* e a verossimilhança e surpreendem o leitor com a imprevisibilidade, evocando características do caos-mundo, com percepções de um mundo atual e dinâmico, que escapa ao sentido linear.

A escrita dos autores estrutura a perspectiva do pensamento arquipélago, da ambiguidade, da não-fixidez (em contraponto com os protagonistas, figuras

extremamente “fixadas” em seus quartos, seus “territórios”, devido à imobilidade física). As identidades desses protagonistas são construídas com base nas relações, na troca e nas tensões estabelecidas através das suas associações ou percepções do outro, e são reconstruídas através das histórias que contam, levando a um caminho de solidão (há autoritarismo por parte dos protagonistas, ainda que cada um expresse essa atitude de forma diferenciada).

Os dois autores conseguem destacar a supressão do outro pelas narrativas de si, demonstrando que compreender e enaltecer a alteridade do Outro seria perseguir um caminho diferente daquele trilhado pelos protagonistas, caminho que, uma vez bem elaborado, enaltece e fortalece a Poética da Relação *glissantiana*, fundamental para a compreensão do diverso das alteridades, compreensão esta necessária para o surgimento de uma sociedade menos perversa e egoísta, menos imóvel e incapaz.

Em uma das obras, tem-se um homem imóvel que mora com sua mãe, irmã e um enfermeiro-treinador em uma casa de dois andares, junto com dois periquitos, uma ave de cetraria e trinta pastores belgas malinois (e que, ocasionalmente recebe visitas devido a sua fama como treinador desses cães). Trata-se de uma história seca, com cortes rápidos e que não revela tudo (ou que revela nada) sobre seu desenvolvimento, intrincado em metáforas que se iniciam já no começo do livro, em seu subtítulo: Essa é a obra *Cães heróis: tratado sobre o futuro da América latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois* (2011), de Mário Bellatin, autor mexicano com uma escrita fragmentária e que oferece somente as informações necessárias para a composição do mundo em que se passa suas ficções, deixando espaço para que o leitor possa preencher a narrativa com suas percepções.

A trama toda se desenvolve dentro da casa, no cômodo do primeiro andar, a sala, onde trabalham a mãe e a irmã, separando sacolas plásticas (sem que seja explicitado ao leitor – ou ao enfermeiro-treinador – como é esse trabalho ou para que servem as sacolas separadas), ou no segundo andar, no quarto do homem imóvel. Há, ainda, menções sobre outros espaços, instituições onde a família teria sido internada no passado, uma Central de Atendimento (a qual o autor permite que o leitor subentenda), mas são breves citações e, com exceção da fachada da casa, o leitor não tem informações sobre o restante do imóvel.

A trama exige que o leitor “monte” o quebra-cabeça com as peças faltantes ao longo do livro e, não raro, vai demandar atenção às metáforas que provavelmente permanecerão, em sua maioria, como grandes pontos de interrogação, abertos a

interpretações variadas de leitores e pesquisadores. Isso permite que *Cães heróis* seja uma obra aberta e até mesmo viva, que pode ganhar contornos cada vez mais alinhados com a América Latina e seu futuro (tendo em vista o atual alinhamento de alguns governantes autoritários), dotando seu subtítulo de uma aura profética. Cabe, ainda, ressaltar o projeto gráfico adotado na edição brasileira, a qual apresenta acabamento e apresentações que são diferentes da obra original (inclusive com a supressão das fotos que ilustram o personagem imóvel), abaixo a imagem da edição brasileira, que traz o projeto gráfico diferente da versão espanhola a qual o autor da tese teve acesso (uma edição que trata da obra reunida, mas ainda assim, outras edições do romance em sua língua original trazem projeto gráfico, aparentemente, não tão disruptivo quando o apresentado pela editora Cosac Naify.

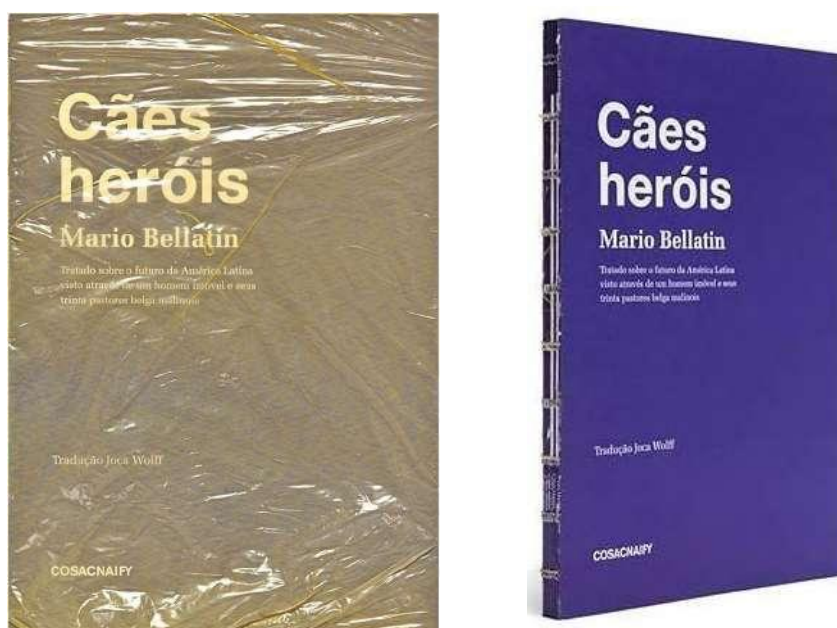


Imagem 1 Edição brasileira de “Cães heróis”, de Mario Bellatin, pela Cosac Naify.

No térreo, a mãe e a irmã dedicam-se a um estranho trabalho, que tem a ver com a classificação de sacolas plásticas vazias. Nenhuma das duas parece estar de acordo com a entrada de gente estranha na casa. Apresentam expressões de fastio toda vez que alguém é convidado ao quarto do homem imóvel. Designado para a tarefa de guiar as visitas, o enfermeiro-treinador enfrenta uma situação embaraçosa sempre que chega alguém de fora. Já faz muito tempo que o homem imóvel recebe exclusivamente pessoas ligadas à criação de pastores belga malinois.

[14]

Imagem 2 - Projeto gráfico da edição brasileira de "Cães Heróis", pela Cosac Naify.

Dossier



Imagem 3- Imagens do “Dossier” publicadas na versão original de Cães Heróis e também na edição espanhola (incluindo versão kindle) da Obra Reunida, publicada pela editora Alfaguara.



Imagem 4- Mais imagens do “Dossier” publicadas na versão original de Cães Heróis e também na edição espanhola (incluindo versão kindle) da Obra Reunida, publicada pela editora Alfaguara.

3.3. O território do homem imóvel

A casa do homem imóvel é o lugar onde a trama se passa e pouco se sabe sobre sua edificação ou arquitetura. O autor revela que possui dois andares e que o quarto do homem imóvel fica no segundo. Trata-se de uma informação que pode causar estranhamento ao leitor, visto que, dada a imobilidade do personagem, ele deveria se encontrar no primeiro andar. Talvez aqui haja uma pista da superioridade desse homem que, mesmo imóvel, tem voz e certa posição de manipulação entre os que vivem na casa. Outro dado a que o leitor é apresentado é que a casa se encontra em uma rua de difícil acesso (Bellatin, 2011). Seria mais uma pista? Esse dado poderia aventar que, mesmo que o homem imóvel detenha reconhecimento e autoritarismo perante o grupo de pessoas que reside sob o mesmo teto, sua importância fora daquele território, ainda que sabida por outros (aqueles que têm interesse no adestramento de cães), demonstra que seu relacionamento com o mundo é difícil em duas instâncias: a própria residência e a rua (bairro?) em que ela se encontra. Consideramos uma das formas possíveis de leitura desse território.

Neste ponto do raciocínio, faz-se necessário entendermos alguns termos – “lugar”, “espaço” e “território” –, para que seja dado prosseguimento às reflexões. A partir do texto de Katia Canton (2009), é possível esclarecer melhor as palavras utilizadas.

Segundo a autora, que se baseia no pensamento de Anthony Giddens, a palavra “‘espaço’ é utilizada genericamente, enquanto ‘lugar’ e se refere a uma noção específica do espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências de mundo” (Canton, 2009, p. 15).

Assim, é importante destacar que o quarto é o lugar territorializado (delimitado fisicamente) do homem imóvel, ou seja, é o território do protagonista, que, devido à sua condição de inércia, é deslocado apenas para um sofá, também no mesmo quarto. Esse quarto deve, então, ser entendido como um microcosmo:

É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado, isso é muito existencial e ontológico (Relph, 2012, p. 31).

Como microcosmo, ademais, está implicado nas micropolíticas que existem naquele lugar territorializado. Essa rede de relações estabelece a identidade do protagonista que, ainda que se encontre em uma condição de imobilidade, contido em um cômodo, não está totalmente excluído e inapto às construções de produção estabelecidas pela sociedade. O homem imóvel ainda se encontra produtivo em alguma instância, visto seus feitos como treinador dos pastores belga malinois que permitiram que tivesse certo prestígio.

Malone (Beckett, 2014), por sua vez, apenas aguarda, contando para si mesmo suas histórias – não parece haver produtividade para esse personagem além das narrativas que propõe a se contar. Sabemos apenas que há um homem pacífico do lado de fora do quarto e uma mulher que lhe serve comida e recolhe – cuida – de suas necessidades, além de um estranho que o visita. Assim, para as próximas reflexões, o foco desta seção será no personagem do romance de Mario Bellatin.

A condição de degenerescência desse confinamento em um cômodo se torna cada vez mais perceptível, pois o homem não está evoluindo, suas técnicas estão cada vez mais obsoletas no ramo. Há um futuro que aguarda o homem imóvel: o de estar fora, completamente, da produção da sociedade. O que restaria, então, à consciência de existir do homem imóvel?

“*Dasein*” é o termo heideggeriano, escrutinado na obra *Ser e tempo* (2009), que traz à tona a compreensão de fenômenos acerca da mundanidade. Esta compreensão acontece entre a realidade estruturante e circundante do ente e o *Dasein* acontece durante sua relação com essa realidade circundante. É o ser que compreende sua existência enquanto se lança no mundo. Mas o que há de ser observado no movimento existencial desse ser acontecendo nesse mundo, face à condição de imobilidade e degenerescência desse sujeito inerte em um cômodo? Esse quarto se trata de um território de autoritarismo e manipulação?

Sem que saia do cômodo, ele domina todos os personagens que vivem naquela casa e também os animais que estão ali (dentro e/ou fora), demonstrando seu autoritarismo e, em alguns momentos, um elemento de sadismo em suas atitudes de controle e manipulação. Isso molda a leitura da identidade desse personagem, que está ligada à dominação daquele território. Nesse sentido, “(...) a identidade territorial é uma identidade social definida fundamentalmente através do território, ou seja, dentro de uma relação de apropriação que se dá tanto no campo das ideias quanto no da realidade concreta” (Haesbaert, 1999, p. 172).

Medeiros, na obra “Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos”, destaca que o “território é um espaço de identidade ou pode se dizer que é um espaço de identificação” (2009, p. 217). Ainda nessa esteira, temos que “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1993, p. 26).

Esse homem imóvel possui uma lembrança de um menino que escrevia histórias sobre cães heróis. Este menino fez uma visita à instituição na qual o homem esteve internado quando jovem e essa lembrança do protagonista em relação ao garoto é também seu objetivo: o sonho de ter uma máquina de escrever para criar as suas próprias histórias sobre cães. Mas o autor revela que, todas as vezes em que o protagonista pedia a máquina de escrever, era ignorado.

Ao homem imóvel não resta opção, aparentemente, em relação a seus méritos como treinador, visto que suas técnicas caem em uma obsolescência devido ao fato de não ter as condições necessárias para recorrer a manuais e outras formas de atualizar seus conhecimentos e técnicas de adestramento de seus pastores belgas malinois. Será então esquecido, irá inexistir na cadeia de produção da sociedade.

Poderia o homem imóvel reverter essa condição caso conseguisse obter a máquina de escrever e produzisse suas histórias? A pergunta ficará no ar, visto que até a conclusão da narrativa o homem imóvel não ganha sua máquina de escrever. No entanto, ainda que caísse à margem da cadeia de produção, continuaria em sua inexistência social, aparentemente incapaz de criar laços “afetivos” além dos estabelecidos com o enfermeiro-treinador (e, em alguma instância, com a mãe e a irmã). Mesmo assim, não desaparecerá fisicamente daquele lugar, daquele espaço, pois permanecerá vivo.

O homem imóvel não tem, aparentemente, uma trajetória específica que lhe tenha conferido os conhecimentos sobre os cães, já que sua história parece se resumir à imobilidade e à permanência em algumas instituições e, por fim, na casa onde a trama se desenvolve. Sua realidade é compreensível no seu entorno, no entorno do seu corpo estático, no lugar que é seu quarto.

Suas projeções do espaço exterior se encontram, basicamente, em três elementos que parecem ter relações com ambições e desejos do homem imóvel no que concerne ao exterior de seu território. Essas projeções estão sustentadas em um recorte de um mapa da América Latina que mostra quais são os lugares onde a

criação de pastores belgas malinois estão em destaque; em seus diplomas/certificados de vitória em competições de treinamento dos cães (um elo com o mundo exterior); e na ideia de lançar um pastor belga malinois em foguetes no espaço sideral.

O protagonista, através da sua auto compreensão da existência, estabelece a relação de pertencimento e permanência a esse espaço, dado que “o espaço é existencial (...) e que a existência é espacial” (Merleau-Ponty, 2006, p. 394). É ao redor do corpo que as construções sociais se estabelecem e a realidade vigente se dá por conhecida:

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se” estivesse num espaço. É o “sujeito”, entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário (Heidegger, 2011, p. 166, grifos do autor).

Essa passagem de Heidegger parece tornar mais evidente que o mundo desse *Dasein* imóvel é seu quarto. Sua compreensão de existência se dá na permanência e no pertencimento a esse território, essa casa, e, especificamente, a esse quarto, espaço/lugar e microcosmo de uma política onde o autoritarismo e a manipulação ditarão as regras da convivência que ocorrem naquele território como se fossem um jogo. Esse aspecto é esclarecido por Sodré:

Território é (...) o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um “fazer de conta”, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada de ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar “as ideias de limites, de liberdade e de invenção” (Sodré, 2003, p.23).

Entendendo o homem imóvel como o centro de uma narrativa na qual os demais personagens vão sendo estabelecidos, em *Cães heróis* (Bellatin, 2011) a alteridade se constrói em três esferas com “o outro”: nas visitas que o protagonista recebe, esses estranhos, que vão até o homem imóvel devido a seu reconhecimento enquanto adestrador de cães (reconhecimento em decadência); na sua relação com seus familiares (a mãe e a irmã); e com seu enfermeiro-treinador e os animais. Há

também uma comunicação que é estabelecida via telefone com uma central de informações através de seus atendentes.

3.4 O território De Malone

O espaço onde se encontra Malone é uma incógnita. Podemos conjecturar a hipótese de um manicômio, uma casa de repouso, embora, pela época em que o romance foi escrito, “manicômio” pareça ser mais próximo do que o autor gostaria de propor. Existem passagens que descrevem esse lugar e, ao contrário do homem imóvel, do romance *Cães heróis*, aqui não temos nenhuma pista direta desse ambiente para além do quarto.

Alguns trechos descrevem o local e dão pistas sobre o que poderia ser o restante da construção – que será elaborada pela imaginação de cada leitor. Unindo essas pistas, é possível chegarmos em algumas considerações; porém, antes, torna-se importante, neste ponto, recolhermos alguns desses trechos descritivos:

Esse quarto parece ser meu. (...) Talvez tenha herdado o quarto com a morte da pessoa que estava nele antes de mim. Não é um quarto de hospital ou manicômio, isso se sente. (...) Apuro o ouvido em horas diversas do dia sem nunca ouvir nada de suspeito ou inusitado, mas sempre os ruídos pacíficos do homem em liberdade, se levantando, se deitando, fazendo comida, indo e vindo, chorando e rindo, ou mesmo nada. E quando olho pela janela vejo bem, por certos indícios, que não estou numa casa de repouso qualquer. Não, é um quarto particular, comum num edifício normal aparentemente.(...) Minha cama está voltada para janela, fico voltado para ela a maior parte do tempo. Vejo telhados e o céu, um pedaço de rua também se fizer um grande esforço. Não vejo nem campos, nem montanhas. Estão próximos, entretanto. Afinal, o que sei deles? Também não vejo o mar, mas o ouço quando está cheio. Consigo ver um quarto da casa da frente (Beckett, 2014, p.25; p. 26; p. 27).

Assim como no romance de Bellatin (2011), temos indícios do entorno, mas pouco do prédio, em si, no qual ele se encontra. Na maior parte do tempo, parece um território dominado totalmente por Malone, que, apesar da imobilidade, tem total domínio e controle dos móveis, da porta, da mesa com a comida que lhe é ofertada e de alguns objetos. Existem no cômodo um armário, uma porta e alguns objetos pelo chão que ele consegue pegar, além de abrir a porta do móvel, tudo com o auxílio de

uma tecnologia simplória: um bastão. Mas já aqui indícios de Paul Virilio e seu homem polar (1996) surgem, tema que será abordado mais adiante na tese.

Suas projeções com o espaço exterior se encontram no céu, ao olhar as estrelas, em ver um telhado, uma parte da rua se fizer algum esforço – sabe que há um casal na casa da frente – e escutar o barulho do mar quando está “cheio”. O que há de relação com o espaço externo, na narrativa, vem através das histórias que Malone conta a si mesmo – e ao leitor.

Logo, ao fim desta primeira parte da tese, importante considerar que o cuidado de si, em Beckett, não é um projeto ativo de autoconstrução, mas um processo de deterioração inevitável, onde a subjetividade se esvazia à medida que o corpo se desfaz. Malone, Macmann, um dos personagens de suas histórias e que, tal qual Malone, se encontrar sob cuidados em uma casa de repouso e acamado e outros personagens encarnam essa falência do eu, reduzidos a corpos que resistem apenas pela inércia, sem agência ou propósito claro.

Por outro lado, o cuidado do outro surge em sua forma mais problemática: não como uma relação de acolhimento genuíno, mas como uma oscilação entre instrumentalização e abandono.

Sapocat aceita o cavalo, mas apenas sob suas condições; Grande Louis extermina os porcos sem hesitação, recusando-lhes qualquer lugar no mundo, exercendo assim a demonstração de sua força; Macmann, em sua passividade extrema, se aproxima de uma hospitalidade absoluta, mas não por escolha consciente—simplesmente por exaustão e falta de resistência. Quem são estes personagens? Afinal, em determinado momento Malone em seus devaneios da narrativa apresenta a seguinte explicação:

Pois Sapo — não, não posso mais chamá-lo assim, e inclusive me pergunto como pude aguentar esse nome até agora. Então pois, vejamos, pois Macmann, isso não está muito melhor mas não há tempo a perder, pois Macmann poderia estar nu em pelo debaixo desse, desse casacão, que não se veria nada na superfície (Beckett, 2014, 82).

O que nos leva a crer que todos os personagens da história que Malone se conta podem vir a ser os mesmos e talvez, inspirados em passagens de sua própria vida anterior ao estado em que se encontra.

Derrida nos lembra que a hospitalidade verdadeira exige um acolhimento sem condições, um reconhecimento da alteridade sem assimilação. No universo de Beckett, essa hospitalidade é quase impossível. O outro—seja humano ou animal—é sempre um limite, um obstáculo ou uma ameaça ao frágil equilíbrio da existência. Se há algum gesto de acolhimento, ele ocorre não por empatia, mas por inércia, como um resquício de humanidade que se apaga junto com os corpos que o sustentam. Assim, *Malone Morre* expõe a precariedade do cuidado de si e do outro em um mundo onde a hospitalidade, quando existe, é um vestígio involuntário e efêmero.

No fim, o que resta não é um sujeito que se cuida ou que cuida do outro, mas uma matéria em dissolução, onde a vida se esgota sem gestos heroicos ou redenções. O cuidado, de si em *Cães Heróis*, é determinado por uma doação unilateral (enfermeiro-treinador), pelo respeito (pelo medo) de limites.

Homem imóvel vê seus cães como ferramentas de dominação do outro, o outro que é o estrangeiro, ameaça a sua fragilidade a qual se impõe na extensão do animal feroz controlado por seus comandos. Não há tampouco no romance de Bellatin uma gota de esperança de que o cuidado seja construção de afetos, o cuidado é sempre limite entre a hospitalidade e a demonstração embutida da hostilidade.

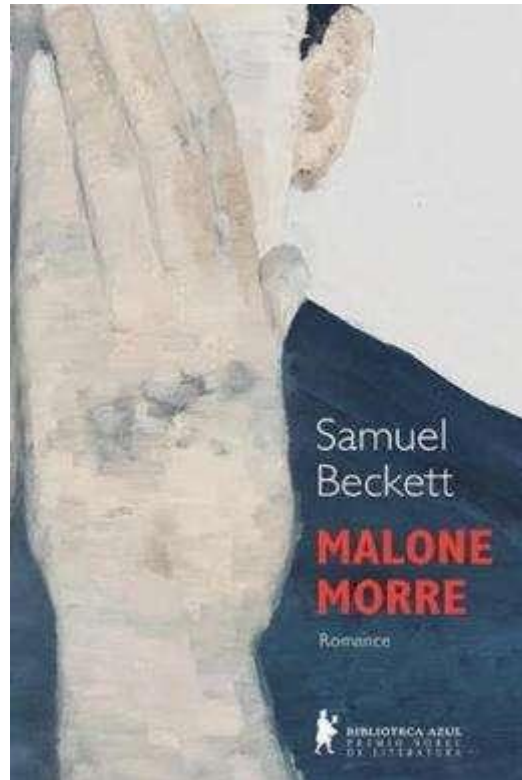


Imagem 5 - Edição de Malone Morre, pela Biblioteca Azul.

PARTE II – DA CORPOREIDADE

*O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político)
sobre o qual se sobrecarrega, se recolhe e
se curvam todas as determinações da vida.
Kunichi Uno, 2012.*

4 SOBRE A DOCILIDADE DOS CORPOS

O corpo humano opera dentro de uma maquinaria de poder. Essa “mecânica de poder” define como se “pode ter controle sobre o corpo dos outros”, não para fazer o que se quer, mas ‘para que se operem’ como se quer, com a rapidez e eficácia que é necessária. A disciplina fabrica, assim, corpos submissos, exercitados e corpos dóceis (Foucault, 2014).

“É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1997, p. 134). Logo, os corpos dóceis são os corpos que são submissos, podendo ser treinados e tornados eficazes.

A economia da eficácia de movimentos, que concerne os gestos, as atitudes, a linguagem corporal e a rapidez, geram as relações de docilidade-utilidade. Um corpo imóvel, se pensado dentro de um macrocosmo de poderes e politizações, parece estar de fora da sua produção. Salvo raras exceções, se olharmos para um corpo imóvel como o de Malone (Beckett, 2014) ou do homem imóvel do romance de Bellatin (2011), podemos perceber que, dentro de uma lógica capitalista, não exercem função direta, mas indireta – alguém movimenta a economia por eles, alguém lhes compra e fornece alimento, fraldas, cuidando do que necessitam.

Mas esses corpos, em si, não geram a mão de obra que movimenta essa economia. Também não fica claro, nos romances, como se dá a renda desses personagens, ficando evidenciado apenas que não são funcionários gerando lucro. Fazendo uma análise do corpo do homem imóvel de Bellatin, este faz aquilo que Foucault (2014) narra brevemente sobre o que o soldado se torna durante a segunda metade do século XVIII: de um corpo “inapto” transforma-se em algo de que se precisa, ou em algo de “precisão”.

O corpo inapto do homem imóvel se torna um corpo eficaz pelo assóvio com o qual comanda seus cães – seus soldados –, estando os corpos animais treinados devidamente, para que possam matar através de tal comando. É possível considerá-lo como um general que, assim como seus soldados, tem vigor e coragem, força e

valentia, que são elementos destacados no corpo dócil e treinado de um soldado, conforme pontua Foucault (2014).

Na relação de poder existente entre o assóvio do dono e o alerta que se põe em forma no corpo dos cães há também a descoberta ou a experiência, pelo homem imóvel, do corpo como objeto e alvo de poder. E assim, o homem que era inútil, inapto, torna-se letal, preciso. No macro, imóvel, no micro, hábil na mobilidade dos lábios que assobiam para que os cães entendam suas ordens. Não é a completa imobilidade, mas uma imobilidade por ação voluntária que o movimentaria no espaço. Essas pequenas capacidades de movimentação geram micromovimentos que lhe são úteis, mas, para essa utilidade, uma série de ações de terceiros são necessárias, como, por exemplo, que o seu enfermeiro-treinador busque os cães. É preciso também que o enfermeiro-treinador o coloque sentado na poltrona – ainda que possamos considerar essa ação menos primordial, uma vez que ele poderia, de sua cama, assobiar e dar suas ordens ainda assim.

Seu corpo, ponto zero do espaço, através de um micromovimento ameaça: traz à tona as relações de disciplina, domesticação e obediência necessárias à função eficaz de um corpo no poder, ainda que ele seja incapaz de, por ação voluntária, deslocar-se daquele território que demarca seu ponto zero em relação à realidade vigente.

É importante notar, nesse caso, a alternância da máquina de poder desse microcosmo: o homem que, pela sua condição inapta, seria mais frágil no seu território, mas que no cárcere se torna o chefe capaz de determinar obediência dentro do sistema familiar, no qual todos parecem, de alguma maneira, estar dentro de uma prisão – inclusive com seus afazeres repetitivos. Trata-se de um sujeito que entende, que percebe, dentro de suas limitações, o poder da disciplina:

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo (...). A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício (Foucault, 1997, p. 167).

Assim, ao entender a estrutura de uma rigidez, sua rotina, por depender de terceiros, deve ser baseada em um ciclo mais ou menos rígido e parecido ao longo

dos dias, o que o faz entender a repetição. A disciplina, segundo Foucault, “‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (1997, p.167). Para seu sucesso, ela se utiliza de instrumentos simples, como olhar hierárquico, por exemplo. No caso do romance de Mario Bellatin (2011), trata-se do assobio de adestramento que claramente induz a uma postura dos cães, o que vai trazer mecanismos de coerção para aqueles que testemunham a cena, ao ter em sua casa visitantes que assistem aos seus exercícios de adestramento. Assim, o homem imóvel insere os atores presentes num procedimento em que também é fundamental a questão disciplinar, que é a prática do exame.

O exame apresenta uma combinação de técnicas entre a “hierarquia que vigia” e a “sanção que normaliza”. Trata-se de “um mecanismo que liga um certo tipo de formação de saber a uma certa forma de exercício do poder” (Foucault, 1997, p. 181). Ainda segundo Foucault, a prática do exame não se encerra na constatação de um aprendizado, mas sustenta-se em um ritual de poder que é renovado de maneira constante:

A superposição das relações de poder e das de saber assume no exame todo o seu brilho visível. Mais uma novação da era clássica que os historiadores deixaram na sombra [...] Nessa técnica delicada estão comprometidos todo um campo de saber, todo um tipo de poder. Fala-se muitas vezes da ideologia que as “ciências” humanas pressupõem, de maneira discreta ou declarada. Mas sua própria tecnologia, esse pequeno esquema operatório que tem tal difusão (da psiquiatria à pedagogia, do diagnóstico das doenças à contração de mão-de-obra), esse processo tão familiar do exame, não põe em funcionamento, dentro de um só mecanismo, relações de poder que permitem obter e constituir saber? (Foucault, 1997, p. 181).

Assim, o autor pontua ainda que passa pelo exame a inversão da economia da visibilidade no exercício do poder. Na prática (e no exame) em que a hierarquia disciplinar está em curso, os súditos (no romance, os cães) é que precisam ser vistos, mas é através desses súditos que o poder do homem imóvel se faz visto. A individualidade entra num campo do documentário – o campo de vigilância no qual os atores submetidos aos exames (os cães) passam a ser o alvo de uma rede de observações –, no qual um há de se destacar e, no caso do romance de Bellatin (2011), este “um” é Annubis. Logo, a prática de exame faz de cada indivíduo um “caso específico”. Para concluir, apontamos que:

O exame está no centro dos processos de constituição do indivíduo como efeito e objeto do poder e do saber. Ele consegue combinar a vigilância e hierarquia e a sanção normalizadora para retroalimentar o processo disciplinar de maneira que ele possa se aperfeiçoar ao longo do tempo (Foucault, 1997, p. 188).

O corpo do outro, no caso dos cães, os pastores belga malinois, passa a ser a confirmação da autoridade daquele sujeito fragilizado e dependente, de um corpo inapto que, através do exame pautado e testemunhado pelos visitantes de sua casa e também pelo seu enfermeiro-treinador, ganha seu *status*, sua noção de poder, seu olhar hierárquico e de vigilância perante aquele território, que é seu quarto, e por consequência se expande pelos outros cômodos da casa, onde, num tom de ameaça, coloca ordem ou medo nos outros moradores dali.

5 CORPOS PERFORMÁTICOS DOS AUTORES

Partimos, aqui, da hipótese de que os dois escritores trabalhados nesta tese têm relações performáticas com seus corpos. Bellatin (2011), de maneira intencional, e Beckett (2014), de maneira psicossomática, fazem com que suas escritas e seus corpos se correlacionem. No caso de Beckett, seu corpo reage de maneira performática, mas não espetacular, ao passo que Bellatin espetaculariza a ausência. A própria escrita desses autores é performática seus corpos refletem esse conceito, cada um à sua maneira. Segundo Lia Mota:

A escrita é movimento. Dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita. O movimento desta pede um esforço originado no centro do corpo que se espalha pelas extremidades. Por isso, trata-se de um esforço no sentido de espalhar. A escrita é um movimento de espalhamento. Ela se dissemina (Mota, 2016, p. 5524).

Considerando o corpo de Beckett, que escrevia sobre corpos paralisados (ou desmaterializados) na sua trilogia do pós-guerra – da qual *Malone morre* (2014) é a obra de interesse desta tese –, segundo Deirdre Bair, sua biógrafa oficial (1978), entendemos que o autor passou por momentos em que seu próprio corpo parecia

pedir paralisação. Sofria de constipação, uma aparente depressão que o levava a dormir durante o dia por horas e trocar o dia pela noite – e, à noite, a sair pelas ruas ingerindo grandes quantidades de álcool –, o que mostra o quanto o corpo reagia aos problemas e à sua escrita. Trata-se de uma performance involuntária de um corpo absorvendo os deslizes de um artista. O que mais o atormentava parecia ser a incapacidade de escrever. Quanto mais percebia a dificuldade, mais as doenças se revelavam:

constantes dores de cabeça, as noites mal dormidas, sensação de pânico que acelera os batimentos cardíacos. Um novo quisto, dessa vez na palma da mão, impede-o de escrever e de bater à máquina. No final desse mesmo ano, repentinamente e de maneira dramática, as doenças de Beckett tomam um novo rumo. Passa a acordar no meio da noite, ensopado de suor. Com batimentos cardíacos cada vez mais fortes e desordenados, é acometido por um pânico cego, que ameaça sufocá-lo. Com medo de sonhar, evita dormir. Não consegue urinar e sofre de uma constipação intestinal grave (Lins, 2000, p. 340).

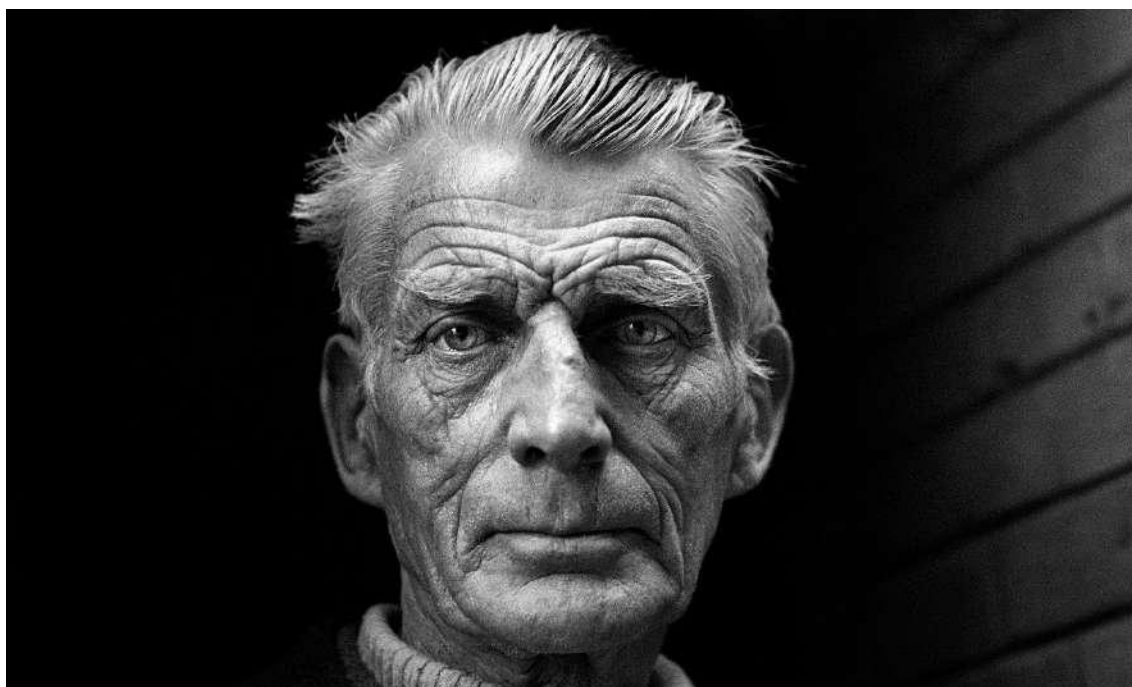


Imagem 6 - Samuel Beckett

Fonte: Disponível em <https://www.theguardian.com/culture/2014/jun/09/samuel-beckett-manuscript-first-novel-on-display> acesso em 10 de jul de 2019

Ao escrever a obra *Malone morre*, o livro de sua trilogia pós-guerra que aparenta ser aquele com maiores elementos autobiográficos, sua condição física piorou. Assim como o protagonista do romance, que sentia ainda mais dificuldade em

escrever, acontecia o mesmo com Beckett, afundando cada vez mais em sua miséria (Lins, 2000).

De maneira não intencional, é como se Beckett, ou melhor dizendo, a condição psicanalítica de Beckett, fizesse seu corpo executar *Activities*, ou atividades, termo cunhado por Alan Kaprow (1966), artista que pode ser considerado a figura fundamental na consolidação da performance através do grupo Fluxus. Sobre o termo, a pesquisadora brasileira Thaise Nardim (2009) aponta que a diferença dos *Happenings* e as *Activities* está na falta da necessidade de compartilhamento da ação com uma audiência imprescindível à sua execução, produção de arte/não-arte, elemento *poiético* próximo ao cotidiano. O termo, para esclarecer melhor, é uma evolução de pensamento sobre a performance:

Um Happening ou Atividade é um conjunto de eventos realizados ou percebidos em mais de uma hora e local. Seus ambientes materiais podem ser construídos, assumidos diretamente do que está disponível ou ligeiramente alterados; assim como suas atividades podem ser inventadas ou comuns (...). Sequencialmente, o tempo pode se estender para mais de um ano. O Happening / Atividade é realizado de acordo com o plano, mas sem ensaio, audiência ou repetição. É arte, mas parece mais perto da vida (Kaprow, 1966, p. 05).

Dessa forma, é possível localizar as experiências corporais de Beckett, enquanto autor, como *Activities* involuntárias. A falta de intenção presente nas *Activities* não as descaracterizaria se a localizarmos no conceito de Winnicott (1967), sobre “espaço potencial”, uma zona que não reduz o sujeito à realidade interna ou externa, um local de criação onde o indivíduo não é limitado a um significado único sobre o que vive, conseguindo extrair possibilidades por meio constante de sua criatividade, trabalhando suas emoções e habilidades. Trata-se de um elo que é constituído no trabalho aqui apresentado através da leitura singular de Maria Ivone Alcioly Lins (2000).

Ainda sobre Beckett, seu rosto parece trazer o suporte para uma performance do tempo sobre a degenerescência do homem, que retratava a seriedade de seu ser para com o mundo. A mesma expressão de seriedade, menos arranhada pelo tempo, há em Bellatin. Mas o ato performático, aqui, dá-se pela espetacularização de seu corpo, ou de parte dele, da ausência mais especificamente de uma parte de seu corpo: falta-lhe a mão esquerda desde a nascença, acredita-se que por conta da Talidomida.

A pesquisa de Adriana Moro e Noela Invernizzi (2017) apresenta informações sobre o medicamento que pode causar deformações no feto caso ingerido durante a gestação. As pesquisadoras tiveram acesso a uma reportagem de 1962, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, sob o título “Cientistas advertem: não é só a ‘Thalidomide’ que causa malformações”, em que o professor Newton Freire Maia, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Genética, advertia:

Não só a ‘Thalidomide’, mas outras drogas podem também provocar o nascimento de crianças com malformações. Por esse motivo, a mulher que suspeita de gravidez deve evitar o uso de qualquer tipo de remédio durante pelo menos os dois primeiros meses de gestação (Folha de São Paulo *apud* Moro; Invernizzi, 2017, p. 610).

Não utilizando a ausência da mão como um problema, Bellatin usa próteses estilizadas em público, fazendo da ausência a materialização de percepções estéticas sobre o que se torna um objeto a ser contemplado. As próteses são (aparentemente) não funcionais, embora haja um projeto de parceria com o artista plástico Aldo Chaparro, em que ele apresenta próteses capazes de acoplar *iPods*, canivetes, *smartphones*, todavia, esse projeto desponta mais enquanto promessa.

Sobre a atitude performática de Bellatin que vai para além da sua prótese, poderíamos citar a ocasião em que o governo francês o convidou a organizar um congresso de escritores mexicanos. Segundo o relato de Juliana Krapp:

Convidado pelo governo francês a organizar um congresso de escritores mexicanos em Paris, Mario Bellatin fez uma de suas travessuras mais famosas. Ao grupo de acadêmicos europeus que esperava a nata da narrativa mexicana, surpreendeu que Sergio Pitol fosse uma senhora de vestido, e que José Agustín parecesse tão jovem. A farsa não tardou a ser revelada: em vez de escritores autênticos, Bellatin havia levado dublês, gente que passou seis meses em convívio com os autores originais, decorando seus projetos literários e suas opiniões, para apresentá-los *ipsis litteris* à plateia estupefata. Ante a revolta dos acadêmicos, Bellatin não se conformou: se estavam diante das ideias legítimas dos autores, por que se incomodar com a ausência de seus corpos? (Krapp, 2009, n.p.).

Ao levantar o questionamento sobre o valor do aspecto corpóreo (material) face à ideia (imaterial), executa uma verdadeira performance, transformando o que seria uma mesa redonda sobre literatura em uma obra de arte contemporânea que reflete temas acerca da corporeidade, valor da obra e identidade.



Imagem 7 – Mario Bellatin

Fonte: Disponível em <https://el-anaquel.com/2014/04/29/disecado-mario-bellatin/>. Acesso em 10 de jul de 2019.

É possível perceber, então, que o “papel duplo do artista, tanto como sujeito quanto objeto acaba com a fronteira entre ele e o espectador – a criação e a recepção” (Matesco, 2012, p. 106). Há uma ação performática nas aparições públicas de Bellatin. O rastro da mão de Bellatin. A mão orgânica ausente, que se faz visível em um jogo constante de esconder-se e revelar-se, através das escolhas poéticas de Bellatin. Esse jogo se faz visível, pois o traço do que é protético (logo, artificial ainda que autêntico) se faz presente, enquanto desvela o rastro do que seria orgânico. Segundo Ravetti, “o performático não é imagem congelada, é ato dentro de uma imagem” (2003, p. 32), logo:

o signo deve ser a unidade de uma heterogeneidade, uma vez que o significado (sentido ou coisa, noema ou realidade) não é em si um significante, um rastro: em todo caso, não é constituído em seu sentido por sua relação ao rastro possível. A essência formal do significado é a presença, e o privilégio de sua proximidade ao logos como phoné é o privilégio da presença. Resposta inelutável assim que se pergunta “o que é o signo?”, isto é, quando se submete o signo à questão da essência, ao ti esti. A “essência formal” do signo pode ser determinada apenas a partir da presença. Não se pode contornar esta resposta, a não ser que se recuse a forma mesma da questão e se comece a pensar que o signo é esta coisa mal nomeada, a única, que escapa à questão instauradora da filosofia: “O que é...?” (Derrida, 1973, p.22).

Frente aos questionamentos trazidos pelo filósofo, seria possível pensar que a mão protética, esse traço de Bellatin, poderia ser seu Subjético? Ou, ainda, a escolha do objeto protético para materializar o rastro (criar o traço) de sua mão seria uma escolha fugidia, de contrastante incômodo e vislumbre, do encontro do belo com o que causa desconforto? Afinal, suas próteses são sempre alternadas, trazem às vezes formatos indefinidos, porém sugestivos, como o formato fálico da Imagem 2.

Michel Foucault, no terceiro capítulo da obra *Vigiar e punir*, no texto intitulado “Corpos dóceis”, fala sobre o “Homem-Máquina”, retratando a docilidade de pensar o corpo, um corpo submetido, que pode ser utilizado, transformado e aperfeiçoado (2014, p. 161). Dessa tentativa (bem-sucedida, aparentemente) de controle minucioso do corpo, realiza-se a submissão de uma força constante (pelos sinais impostos ao corpo), surgindo daí uma relação de “docilidade-utilidade”, levando à emergência das disciplinas. Estas, enquanto processos que já existiam há tempos, estão presentes seja em conventos, exército, oficinas, entre outros locais (2014, p. 164).

Para Foucault (1987), o momento de destaque para as disciplinas é quando a arte do corpo se irrompe, não visando ao aumento de habilidades ou aprofundamentos de sujeição, mas a um aspecto que o torne mais obediente e útil. Há, então, um surgimento de uma política de coerção sobre o corpo, da qual Mario Bellatin parece fugir. Não parece haver, para sua mão performática, um aspecto de funcionalidade, de utilidade. Há uma função identitária, uma vez que sua mão conclama o observador a dar-lhe atenção e, ao fazer isso torna-se seu Duplo, uma personagem que o acompanha em aparições públicas. A prótese busca a completude, uma totalidade. Pensar a totalidade pode trazer à tona reflexões de acordo com aquilo que Maldonado apresenta em discussões sobre identidade:

Somente o face a face com o Outro permite a superação da totalidade: o outro como presença viva, que se auto-impõe independentemente de qualquer atribuição de sentido e de qualquer contexto sociológico. Mas não se trata de pensar o Outro (...). Temos de perguntar a nós mesmos: é possível pensar uma relação com si próprio que não seja uma volta a si, uma repatriação em si, um render-se à ilusão da identidade? É possível um “despertar”, um movimento copernicano que saiba questionar radicalmente a identidade, que a deponha exatamente como se depõe um rei? Como vou encetar uma relação com o outro, estrangeiro, que chega repentinamente, como um evento inesperado; (...) A hospitalidade implica a reciprocidade de um diálogo

que existe (e resiste) apenas enquanto for diálogo de ambos com um Terceiro que nunca aparecerá como tal (Maldonato, 2010, p. 489).

Corpos em contato com o Outro, corpos imóveis, impossíveis ou ausentes, a corporeidade está sempre presente na obra do mexicano, assim como também está presente na obra de Beckett – nesse caso, em diversas peças de teatro, romances, através da incapacidade de se mover, como em *Dias felizes*(2010), *Malone morre* (2014), *Molloy* (2014), e através da desmaterialização de um corpo em *O inominável*.(2009) Esses aspectos corroboram com a importância da corporeidade na obra e na vida desses autores. Nesse sentido, perceber os autores a partir da construção social do corpo leva-nos a notar o papel de protagonismo que os corpos assumem na história por trás de suas obras. Sobre o papel da construção social do corpo, Le Breton diz:

A construção social e cultural do corpo não se completa somente em jusante, mas também em montante; toca a corporeidade não só na soma das relações com o mundo, mas também na determinação de sua natureza. "O corpo" desaparece total e permanentemente na rede da simbólica social que o define e determina o conjunto das designações usuais nas diferentes situações da vida pessoal e coletiva. O corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença, comportamento não habitual, etc.) (Le Breton, 2007, p. 32).

As relações até aqui estabelecidas entre o corpo dos autores com as obras estudadas, *Cães heróis* (Bellatin, 2011) e *Malone morre* (Beckett, 2014), apontam para como é possível pensar nos autores obtendo, por meio de seus protagonistas, a materialização de algumas de suas projeções. As paralisações e mutilações presentes em cada um de seus protagonistas podem revelar tais aparelhamentos de conceitos. Contudo, não nos cabe aqui discuti-los, pois exigem demanda de tempo e conceitos que fogem à proposta.

6 – ANÁLISE DOS PERSONAGENS: corporeidade e imobilidade

6.1 – Considerações sobre personagens em *Malone Morre*

Na presente seção, ocorrerá a análise dos personagens com o foco em suas descrições físicas, para que os corpos sejam evidenciados. Importante ressaltar que, principalmente em Beckett, suas histórias parecem contribuir para um desejo de um corpo funcional, corpos utópicos, enquanto o acamado cria suas histórias.

O recorte foi feito pensando nos personagens centrais á narrativa e que de alguma forma estão refletindo o que poderia ser o próprio Malone ou que trazem características que podem ser do protagonista. Assim, a escolha do recorte concerne as personagens Malone, Saposcat, Grande Louis e Macmann.

Começando por Malone, protagonista e narrador do romance *Malone Morre*, de Samuel Beckett, é um personagem cuja corporeidade se encontra em um estado de degradação irreversível, marcado pela imobilidade e pelo distanciamento em relação ao próprio corpo.

Sua descrição física, fragmentária e imprecisa, reflete uma percepção distorcida de si mesmo, evidenciando tanto a deterioração orgânica quanto um profundo sentimento de alienação em relação à sua própria fisicalidade. Desde o início da narrativa, Malone demonstra não compreender completamente o próprio corpo, sentindo-o como algo externo, algo que escapa ao seu controle e não responde às suas expectativas.

Ele descreve suas sensações de forma contraditória, afirmando que o corpo incha em vez de encolher, aquece em vez de esfriar, revelando assim uma cisão entre mente e corpo que permeia toda a obra

Ao longo do romance, Malone permanece confinado a um espaço reduzido, seja uma cama, seja um leito de enfermaria, e sua condição física vai se tornando progressivamente mais limitada, ao ponto de ele não saber se ainda é capaz de caminhar.

Esse aprisionamento do corpo reforça sua falta de autonomia, evidenciada também por sua dependência de objetos, como os travesseiros que sustentam sua posição. Desde a primeira frase do romance, ele anuncia a proximidade de seu fim: “Estarei em breve apesar de tudo completamente morto enfim”, deixando claro que sua existência se encaminha para o desaparecimento completo. Assim, seu corpo não

se constitui apenas como um elemento narrativo da decadência física, mas também como um símbolo da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte.

Apesar dessa deterioração, Malone ainda preserva algumas formas de interação sensorial com o mundo exterior. Ele mantém certa capacidade auditiva, conseguindo reconhecer sons, como, por exemplo, um coro cantando um hino de Páscoa:

E ouço também, aqui chegamos enfim, um coro, mas bastante distante para que seus baixos possam chegar até mim. Conheço a música, não sei de onde, e quando diminui, e quando se desvanece, continua em mim, mas mais lenta, ou mais rápida. Pois quando o ar a traz para mim de novo, é com adiantamento, ou atraso, quanto à música em mim. É um coro misto, ou estou muito enganado. Talvez com crianças também. Tenho a sensação absurda de que é dirigido por uma mulher. Há muito tempo canta a mesma música. Deve estar ensaiando. Já é passado, soltou pela última vez o grito triunfante com que acaba. Seria a semana da Páscoa? Carnaval na eira, Páscoa à lareira. Em caso afirmativo essa música que acabo de ouvir, e que para dizer a verdade ainda não está completamente apaziguada em mim, não teria sido simplesmente em homenagem àquele que primeiro ressuscitou dos mortos, àquele que me salvou, com vinte séculos de antecipação? O primeiro? O brado final dá margem a essa suposição (Beckett, 2014, p. 56).

E ainda experimenta variações térmicas, embora frequentemente confusas e contraditórias, unidas à sua experiência básica de sobrevivência e higiene (ou, falta de higiene), conforme relata:

Estou nu na cama, direto nas cobertas, cujo número aumento e diminuo conforme as estações. Nunca tenho calor, nunca frio. Não me lavo, mas não me sujo. Se me sinto sujo em alguma parte esfrego o lugar com o dedo úmido de saliva. O essencial é se alimentar e eliminar, se você quiser aguentar (Beckett, 2014, p.28)

Sua percepção visual se manifesta, por exemplo, em referências ao pintor alemão, do período romântico, Kaspar David Friedrich, quando em suas reflexões sobre anoite que chega, diz:

É uma noite daquelas que Kaspar David Friedrich adorava, tempestuosa e clara. Esse nome que me vem, e esses prenomes. As nuvens se dissipam, esfarrapadas, esgarçadas pelo vento, sobre um fundo límpido. Se tivesse paciência, veria a lua. Mas não terei. Agora que vi, ouço o vento. Fecho os olhos e ele se confunde com a minha respiração. Palavras e imagens em turbilhão na minha cabeça,

surgem inesgotáveis e se perseguem, se fundem, se despedaçam. Mas para além deste tumulto a calma é grande, e a indiferença (Beckett, 2014, p. 44).



Imagem 8 - O caminhante sobre as nuvens, de Kaspar David Friederich Fonte: Disponível em https://artrianon.com/wp-content/uploads/2017/04/caspar_david_friedrich_-_wanderer_above_the_sea_of_fog-copia.jpg Acesso em 10 fev. 2025

Beckett traz para o personagem a figura de um artista cujas pinturas do romantismo, período que traz reflexões sobre a separação do homem e a natureza e o anseio romântico, traz dimensões filosóficas. E isso pode trazer uma conexão entre o corpo físico de Malone, a projeção de um corpo utópico (explorado na esse mais adiante) e seus anseios. Como esclarece o pesquisador

O homem coloca-se, por um lado, apenas exteriormente diante da natureza, como mundo de objetos tomados isoladamente, cuja existência, em seu significado, permanece-lhe incompreensível. Por outro lado, o homem também se sente, por meio da experiência estética, conectado a uma realidade que se projeta para além deste mundo de objetos isolados meramente perceptível pelos sentidos. A interioridade deste sentimento, que inclui uma relação integral com toda a realidade, permanece, contudo, como interioridade em oposição ao mundo perceptível apenas exteriormente. É daí que resulta então o anseio especificamente romântico que, a partir da experiência interiorizada, sentida a partir da unidade de toda a realidade, impele a uma superação da divisão da realidade exterior dos objetos tomados isoladamente, sem poder de fato superar definitivamente tal separação. Mesmo se não houvesse separação entre mundo interior e exterior, segundo esta linha de pensamento, não se cogitaria interiormente a respeito de um absoluto que

superasse tal divisão. E de modo contrário, também não nos daríamos conta de tal separação, se não houvesse a consciência de um absoluto, capaz de superar todas as divisões. Nesta ambivalência explica-se a nostalgia infinita do romantismo que, em sua ânsia por um absoluto, sabe, ao mesmo tempo, da impossibilidade de alcançá-lo em forma pura (Seeberg, 2005, p. 86) .

O que pode indicar que o personagem continua, de alguma forma, buscando padrões estéticos e significado no que observa. Esse apego aos sentidos pode ser interpretado como uma tentativa de reafirmação da identidade, dentro de sua condição limitada e que tende a uma progressiva decadência.

A luta de Malone contra sua impotência física e intelectual se materializa no ato da escrita, sua última forma de resistência contra a dissolução completa. Ele encontra na narração um mecanismo para ocupar sua consciência enquanto o corpo se desfaz, compensando sua imobilidade física pelo percurso das palavras sobre o papel.

No entanto, essa tentativa de permanência revela-se falha. Ele próprio reconhece que, quando se calar definitivamente, não será porque já disse tudo, mas porque não haverá mais nada a dizer. Esse reconhecimento aponta para o fracasso da linguagem como instrumento de estruturação da subjetividade, pois suas histórias tornam-se progressivamente fragmentadas e confundem-se com sua própria identidade.

Dessa forma, Malone emerge como um personagem cuja corporeidade se apresenta como um fardo e um enigma, preso a seu leito, como diz ao leitor: “me encontrei um dia, na cama” (Beckett, 2014, p.20).

Enquanto Malone se esforça para manter sua mente ocupada por meio da escrita, como quando refletindo, aponta ao leitor:

Devo ter refletido durante a noite sobre o meu horário. Acho que vou conseguir me contar quatro histórias, cada uma sobre um tema diferente. Uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, uma terceira sobre uma coisa qualquer e uma enfim sobre um animal, um pássaro talvez. Acho que não esqueci nada. Vai ser bom. Talvez ponha o homem e a mulher na mesma, há tão pouca diferença entre um homem e uma mulher, quero dizer entre os meus. Talvez não tenha tempo de terminar. Por outro lado, talvez termine cedo demais (Beckett, 2014, p.23).

E enquanto se conta as histórias para se entreter se mostra incapaz de controlar ou compreender seu próprio corpo ele reduz sua existência à espera pelo fim:

Meu corpo é o que se chama, talvez com leviandade, impotente. Não consegue por assim dizer mais nada. Me faz falta às vezes não poder mais me arrastar. Mas sou pouco inclinado à nostalgia. Meus braços, uma vez no lugar, ainda podem exercer força, mas me dá trabalho dirigi-los. Talvez o núcleo rubro tenha empalidecido. Tremo um pouco, mas só um pouco (Beckett, 2014, p.29).

A separação entre corpo e mente, sugerida por sua descrição ambígua, reflete uma condição de alienação radical, em que a corporeidade já não é um meio de ação, mas apenas um limite imposto pela existência. Sua imobilidade simboliza não apenas a degradação do indivíduo, mas a própria condição humana diante da morte iminente. Suas tentativas de sentir e criar, embora representem uma forma de resistência ao desaparecimento, acabam por revelar-se insuficientes, reforçando o caráter absurdo da existência que permeia a obra de Beckett.

Saposcát, o adolescente, é um dos personagens das histórias contadas por Malone em *Malone Morre*. Sua descrição física é detalhada trazendo traços marcantes que contribuem para a construção de sua identidade dentro do romance.

Ele possui uma grande cabeça redonda, cabelos louros, duros e eriçados, comparáveis às cerdas de uma escova. Seus olhos são claros e fixos, descritos em certo momento como "olhos de gaivota", e sua expressão muitas vezes inerte e distante reforça uma sensação de alienação e introspecção.

Fisicamente, Saposcát é descrito como um rapaz carnudo e rosado, indicando um aspecto saudável e robusto, com punhos e tornozelos grossos, o que leva sua mãe a acreditar que ele crescerá mais do que o pai. Sua postura é frequentemente imóvel e introspectiva, parecendo perdido em pensamentos. Ele tem um comportamento marcado pela inércia, olhando fixamente para frente, respirando pela boca com o queixo caído, o que sugere um estado de devaneio constante. Isso faz com que seu pai acredite que ele está imerso em pensamentos sexuais, enquanto seus professores o veem como um jovem lento intelectualmente.

A aparência de Saposcát aparenta que o jovem carrega um "peso", enquanto seus olhos fixos e sua imobilidade reforçam uma espécie de passividade diante do mundo. Seu corpo robusto contrasta com sua mente dispersa, indicando uma

desconexão entre o físico e o mental. Assim, ele parece aprisionado em sua própria constituição física e mental, sem encontrar um equilíbrio entre pensamento e ação.

No contexto de *Malone Morre*, Samuel Beckett constrói personagens que oscilam entre a alienação e a brutalidade, presos em existências vazias e repetitivas.

Aos quatorze anos era um garoto carnudo, rosado. Tinha punhos e tornozelos grossos, o que fazia sua mãe dizer que um dia seria maior que o pai. Dedução curiosa. Mas o que tinha de mais impressionante era a grande cabeça redonda de cabelos louros, duros e eriçados como os pelos de uma escova. Nem mesmo seus professores podiam deixar de notar nele uma cabeça inteligente e para eles era ainda mais penoso não conseguir inserir nada ali. Nos surpreenderá a todos um dia, dizia seu pai, quando estava de bom humor. Era graças ao crânio de Sapo que devia ter conseguido formar essa opinião e conseguia mantê-la, contra a maré. Mas suportava mal o olhar de seu filho e evitava encontrá-lo. Tem seus olhos, dizia a mulher. Então o sr. Saposcat ansiava por ficar sozinho, para poder inspecionar seus olhos no espelho. Eram azuis se tanto. Um pouco mais claros, dizia a sra. Saposcat (Beckett, 2014, p.34).

Grande Louis é descrito como um homem grande, imponente e desdentado, que fuma cigarros em uma piteira. Sua postura impõe medo e respeito, e ele domina sua família. Como esquartejador de porcos, executa seu trabalho com maestria e certo orgulho. Seu corpanzil contrasta com seu envelhecimento, pois, apesar de sua força, já é um homem velho e – como tudo o mais nessa narrativa - decadente. Parece dar muito valor ao mundo material e corpóreo, vendo tudo através de sua utilidade prática.

Saposcat, apesar de ter uma aparência que sugere robustez, não demonstra a força bruta de Louis; em vez disso, parece perdido em pensamentos. Sua postura corporal é inerte e introspectiva, contrastando com a fisicalidade ativa de Louis. Ele respira pela boca, parecendo muitas vezes alheio ao mundo ao seu redor. Seu pai acredita que ele está perturbado pelo despertar da sexualidade, mas, na verdade, ele está mergulhado em devaneios sobre seu próprio futuro.

Enquanto Grande Louis é um homem de ação, cuja força física molda seu papel na sociedade, Saposcat é um introspectivo, perdendo-se em pensamentos e incapaz de se conectar plenamente com a realidade. Beckett os coloca em extremos opostos: o primeiro, excessivamente físico e brutal; o segundo, excessivamente mental e deslocado.

A violência se manifesta de maneira distinta em cada um. Para Grande Louis, a brutalidade faz parte de sua identidade. Ele é um matador de porcos experiente e sente orgulho de seu trabalho. Sua visão de mundo é prática e brutal: ele vê os animais como bens a serem utilizados e sacrificados. Além disso, há uma relação direta entre sua fisicalidade e sua brutalidade, e ele é temido até mesmo por sua família. No contexto doméstico, percebe-se também indícios de violência, pois ele mantém controle sobre sua esposa pelo medo.

Sapocat, por sua vez, está aprisionado em um mundo de expectativas frustradas. Sua violência se manifesta em sua impotência social: ele não se encaixa nem na estrutura acadêmica nem na prática da vida cotidiana. O embate de Sapocat não é contra o mundo material, como no caso de Louis, mas contra si mesmo e contra o tempo.

Grande Louis aceita sua existência e a repete mecanicamente, sem refletir sobre alternativas. Ele representa a tradição e vê seu papel como uma continuidade do que seu pai fazia. Ele envelhece, mas se orgulha de sua capacidade de continuar matando porcos. Seu futuro é claro: ele não espera mudanças, apenas a repetição de sua rotina até a morte.

Sapocat, por outro lado, se preocupa excessivamente com o futuro, mas sem conseguir agir para moldá-lo. Seus pais projetam nele grandes expectativas, esperando que ele se torne um profissional respeitável, mas ele não corresponde a essa projeção. Ele se sente perdido, sem saber qual será seu destino. Enquanto Louis se entrega à repetição, Sapocat se paralisa diante das possibilidades.

No fim, os dois personagens representam diferentes faces da condição humana dentro do universo beckettiano. Enquanto Grande Louis simboliza a prisão da ação repetitiva e brutal, Sapocat representa a prisão da mente que hesita e se dispersa. Nenhum dos dois tem verdadeira liberdade: um está encurralado pela necessidade de sobreviver fisicamente, o outro pela incapacidade de decidir como viver.

Beckett nos apresenta esses personagens como duas manifestações do mesmo absurdo da existência: o homem que age sem pensar e o jovem que pensa sem agir.

Macmann é o terceiro dos personagens das histórias contadas pelo protagonista, Malone. Ele possui semelhanças com Malone está inserido num espaço de confinamento e alienação. Sua jornada lembra a condição de Malone, reforçando os temas de perda de identidade, aprisionamento e o grotesco.

Macmann é um homem velho e debilitado, cuja aparência sugere fragilidade e resignação. Quando acorda no asilo ele não compreende imediatamente onde está e se vê cercado por figuras vestidas de branco – algo bem similar ao que o leitor encontra quando Malone fala sobre sua própria condição no começo do romance. Essas pessoas explicam sua nova condição de internado.

Sua face atordoada e seu olhar hesitante são enfatizados no momento em que recebe ajuda para se sentar e ajustar o chapéu, um dos poucos objetos que simbolizam sua tentativa de manter alguma dignidade.

Ele veste uma camisola larga e longa, que reforça sua condição de paciente, de alguém que perdeu sua individualidade e autonomia. A fisicalidade de Macmann, ao contrário da de outros personagens como Grande Louis (forte e brutal), enfatiza a impotência e a degradação do corpo humano com o tempo.

Ele não tem a presença física dominante de Louis nem a vitalidade de Saposcat; ao contrário, ele se aproxima da inércia e do desaparecimento, ele é um espelho de Malone.

Macmann é mantido no asilo São-João-de-Deus, onde sua identidade é reduzida a um número, cento e setenta e seis. Desde o início, ele sente que sua liberdade foi completamente retirada: os funcionários dizem que ele não precisa mais se preocupar com nada, pois pensarão e agirão por ele.

Sua relação com os outros internos é marcada pelo distanciamento: eles se evitam, demonstrando um instinto de vergonha e autopreservação diante da própria decadência. Em momentos de crise, Macmann tenta resistir, exigindo suas roupas e objetos pessoais, mas recebe respostas burocráticas e vazias que reforçam sua impotência. Assim como Malone está confinado a sua cama e ao fluxo de seus pensamentos, fragmentados, Macmann é aprisionado num espaço onde é tratado como um objeto passivo.

Porém, ao contrário de Malone (considerando que MacMann não seja o próprio Malone), esse personagem estabelece uma relação com Moll, uma mulher idosa e igualmente estranha, que se torna sua cuidadora e, eventualmente, parceira. Eles desenvolvem uma relação física e afetiva – uma relação fracassada desde o início-, onde nem mesmo conseguem consumir um ato sexual sem que isso resulte numa cena de estranheza onde MacMann tenta inserir seu sexo no dela "como um travesseiro numa fronha", trecho que é citado abaixo, em sua íntegra:

Esta primeira fase, a da cama, foi caracterizada pela evolução das relações entre Macmann e sua guardiã. Estabeleceu-se lentamente entre eles uma espécie de intimidade, que os levou em um dado momento a se deitarem juntos e se acasalarem o melhor que pudessem. Pois dada a idade deles e o pouco de experiência do amor carnal, era natural que não tivessem sucesso na primeira investida em dar a impressão de serem feitos um para o outro. Via-se então Macmann que teimava em fazer seu sexo entrar no da sua parceira como um travesseiro numa fronha, dobrando-o em dois e inserindo-o com os dedos. Mas longe de se desencorajar, excitando-se no jogo, terminaram mesmo, embora de uma perfeita impotência um e outro, por fazer brotar dos seus abraços secos e débeis uma espécie de volúpia sombria, apelando a todos os recursos da pele, das mucosas e da imaginação. De modo que Moll gritou, sendo a mais expansiva dos dois (naquela época), Se tivéssemos nos encontrado há sessenta anos! Mas antes de chegar aí quantas afetações, sustos e apalpadelas ariscas, dos quais só importa reter isto, que fizeram Macmann entrever o que significava a expressão ser dois (Beckett, 2014, p.120).

Moll, apesar de seu aspecto desagradável e envelhecido, exerce um papel maternal e controlador, ajudando Macmann a manter uma rotina e a aceitar sua condição. A relação termina de maneira abrupta e cruel: Moll morre, e um novo guarda, Lemuel, assume o controle sobre Macmann, tratando-o com indiferença e violência.

Moll representa a última tentativa de Macmann de se conectar com outro ser humano, mas essa relação, como tudo no universo beckettiano, está fadada ao fracasso e à dissolução.

Macmann, diferentemente de personagens como Grande Louis, não é um agente da violência, mas uma vítima dela. Ele é frequentemente humilhado e espancado pelos guardas, como ocorre quando tenta usar um galho como bastão e é brutalmente castigado. Após a morte de Moll, sua situação se torna ainda pior sob a supervisão de Lemuel, um enfermeiro/guarda cruel que o trata como um objeto descartável. Em um momento de extremo absurdo, Macmann e outros internos são levados para uma barca, sem explicação, rumo a um destino incerto – um final que sugere a morte, o exílio ou a dissolução total. Macmann é, portanto, o exemplo máximo do indivíduo completamente destituído de poder, cuja vida é manipulada por forças externas sem que ele possa reagir.

No romance, Macmann é o personagem que mais se aproxima de Malone considerando-se sua condição: ele retrata a decadência e a impotência humana diante de situações que beiram o absurdo. Ao fim da narrativa, sua trajetória não leva a

nenhuma revelação ou redenção – apenas a um desfecho sem clareza, tal qual Malone.

6.2 – Considerações sobre personagens no romance Cães Heróis

O Homem Imóvel, protagonista de *Cães Heróis*, é descrito como uma figura ambígua, cuja existência se desenrola em um estado de inércia física extrema. Seu corpo, ao invés de ser um meio de ação no mundo, torna-se um fardo e um condição primordial. Embora sua imobilidade o torne aparentemente vulnerável, ele exerce um controle absoluto sobre os cães que treina e sobre aqueles que o cercam, subvertendo a noção convencional de dependência e poder.

Fisicamente, o Homem Imóvel é caracterizado pela paralisia quase completa, que o condena a um espaço restrito dentro de sua casa. Ele não pode se mover sozinho, necessitando do auxílio de um enfermeiro-treinador para realizar tarefas básicas, como por exemplo: “diariamente o homem imóvel costuma ser transladado para uma poltrona situada junto à cama ali o enfermeiro treinador amarra em topo de sua cabeça o fone de um telefone” (Bellatin, 2014, p.10).

Essa limitação é acentuada pela descrição de seus movimentos mínimos: em um dado momento, ele menciona que, anos atrás, ainda conseguia girar o pescoço, mas agora essa capacidade também lhe foi retirada. Seu corpo, portanto, é um vestígio do que um dia foi um organismo ativo, reduzido agora a uma existência quase vegetativa: “O homem imóvel assegura que nem sempre foi imóvel daquele jeito afirma que até alguns anos podia girar o pescoço para um lado e para o outro” (Bellatin, 2014, p.08).

A relação entre corpo e espaço também é central para sua caracterização. O Homem Imóvel passa seus dias reclinado em um quarto com paredes verdes, rodeado por diplomas que certificam sua maestria no adestramento dos cães. Sua fisicalidade reduzida contrasta ironicamente com a disciplina rígida imposta aos cães ferozes que ele comanda. Apesar de sua inércia, sua voz e seus mínimos gestos regulam o comportamento dos animais, provando que o poder não reside necessariamente na força física, mas na capacidade de manipular e controlar, como o leitor pode constatar em trechos como: “Não chega a atacar porque o mínimo ruído que a garganta do homem móvel produz é na verdade uma ordem para mantê-lo tranquilo” (Bellatin,

2011, p.98) ou ainda, de forma mais contundente no trecho (que adiante será repetido em outro contexto com maior contexto) em que o cão

Annubis se dispõe a atacar com uma ferocidade indescritível. O som seguinte que sai da garganta do homem imóvel freia o cão em pleno ar. O homem imóvel reitera naquele momento que continua sendo dono de todo o poder (Bellatin, 2011, p. 38)

Outro elemento significativo de sua caracterização física é sua relação com a dor e o prazer. Ele experimenta dores crônicas em uma das pernas, o que o leva a precisar da presença do enfermeiro-treinador, que frequentemente o massageia ou até mesmo se deita ao seu lado para aliviar seu desconforto. Esse aspecto introduz uma camada de ambiguidade na relação entre os dois personagens, sugerindo um vínculo que oscila entre a dependência funcional e uma intimidade forçada, como em um dos momentos onde há uma crise de pânico por ter sido deixado só em seu quarto e o “enfermeiro treinador subirá até o quarto e ainda que o homem imóvel não diga que está com dores, massageará a perna que sempre incomoda” (Bellatin, 2014, p.88). Ou no trecho abaixo:

Em vez de se preocupar com o estado dos animais, o homem imóvel afirmará sentir o incômodo na perna que sempre dói. O enfermeiro-treinador deverá fazer-lhe massagens. Do andar de baixo, a mãe e a irmã gritam para consolá-la o enfermeiro-treinador aproveitará o momento para pedir as 2 mulheres do consentimento para passar a noite no quarto (Bellatin, 2011, p. 44).

Por fim, seu rosto e sua expressão são descritos de maneira peculiar. O Homem Imóvel apresenta uma dicotomia entre um corpo em degeneração e uma mente que permanece afiada e cruel. Ele não demonstra sinais de fragilidade emocional; ao contrário, seu riso desmesurado em certos momentos e sua capacidade de impor medo aos outros habitantes da casa reforçam sua presença como uma figura autoritária: “Quando se menciona o primeiro enfermeiro treinador o homem imóvel grita como nunca e a irmã tenta se esconder debaixo das saias da mãe” (Bellatin, 2011, P.48). Também fica evidente no seguinte momento:

Apesar das condições em que precisam trabalhar, com homem imóvel vítima de um ataque de pânico e os cães uivando sem parar a mãe e a irmã sabem que não podem abandonar a tarefa que estão realizando

final em momentos assim, o enfermeiro treinador enfrenta um dilema. Sabe que o homem imóvel sofre com abandono de que é vítima, mas sabe também que a gastos econômicos a considerar final trabalha com as sacolas vazias sem pensar em toda a desordem a seu redor. Ao fim, nem as mulheres nem o enfermeiro treinador poderão suportar mais a situação e alterados deixarão o trabalho final o enfermeiro treinador subirá até o quarto e, ainda que o homem móvel não diga que está com dores viu massageará a perna que sempre o incomoda. A mãe e a irmã se manterão escondidas. Os patrões não tardarão a vir recolher as sacolas e trazer outras novas, as mulheres deverão pedir então, uma vez mais uma das costumeiras tréguas no trabalho (Bellatin, 2011, p. 88).

Dessa forma, a fisicalidade do Homem Imóvel em “Cães Heróis” transcende a simples condição de paralisia. Seu corpo inerte torna-se um símbolo de poder e controle, enquanto sua limitação física funciona paradoxalmente como um mecanismo de dominação. O romance de Bellatin, ao apresentar esse personagem, questiona as relações convencionais entre força e vulnerabilidade, autonomia e dependência, explorando como a imobilidade pode ser, ao mesmo tempo, um limite e um instrumento de autoridade.

O enfermeiro-treinador em *Cães Heróis* ocupa um papel fundamental na dinâmica de poder e dependência dentro da narrativa. Ele não é apenas um cuidador, mas também um intermediário entre o Homem Imóvel e o mundo exterior, sendo responsável por suas necessidades básicas e pelo treinamento dos cães. Sua presença é marcada por uma ambiguidade constante: ora figura como um subordinado servil, ora parece exercer certo domínio sobre a casa e seus habitantes, algumas passagens poderiam ilustrar essa afirmativa, como no momento em que o enfermeiro-treinador busca os cães para o homem imóvel apresenta-los a um aprendiz de treinador: “durante a exibição vir enfermeiro treinador teve de ficar em silêncio final desse modo, faz desfilar todos os pastores belga malinois com que o homem imóvel contava” (Bellatin, 2011, p.78)., ou quando o enfermeiro-treinador, que não é remunerado por seu trabalho, pensa em abandonar o homem imóvel: .

É difícil entender as circunstâncias que fazem com que o enfermeiro treinador continue na casa sem receber nenhuma remuneração final cada vez que o enfermeiro treinador manifesta sua decisão de abandona-lo o homem imóvel cala suas palavras com a ameaça de mandar matar os animais final ao ouvir isto, o enfermeiro treinador sempre desce para o andar de baixo. Ali, junto a mãe e a irmã conta que imagina uma matança muito selvagem. O enfermeiro-treinador

imagina nestes momentos tanto a pessoa capaz de levar a cabo a carnificina quanto os métodos a serem utilizados. O enfermeiro treinador acredita que o verdugo será alguém encontrado através da Central de Informações final a mãe a irmã afirmou que, diante de uma situação deste tipo se trancariam aterrorizada em uma das jaulas final. (Bellatin, 2011, p.62).

Os trechos acima contribuem para a percepção de que sua fisicalidade é constantemente associada ao papel de mediador entre os cães e o Homem Imóvel. Ele é o único ser humano que mantém contato direto e contínuo com os animais desde que eram filhotes, sendo o responsável por alimentá-los, treiná-los e controlá-los. Seu corpo, portanto, funciona como uma ponte entre a humanidade e a animalidade, uma vez que ele não apenas cuida do Homem Imóvel, mas também lida diretamente com os instintos violentos dos cães.

Fisicamente, o enfermeiro-treinador é descrito como um homem jovem, um pouco acima do peso e que veste roupas esportivas desleixadas. Essa caracterização física sugere um contraste com o rigor dos cães que treina, pois, ao contrário deles—disciplinados e agressivos—, sua aparência transmite desleixo e certa passividade. Seu corpo, diferentemente do corpo do Homem Imóvel, não está reduzido à inércia total, mas também não reflete a vitalidade ou a destreza que se esperaria de um treinador de cães.

Ninguém sabe seu enfermeiro treinador foi primeiro enfermeiro e depois treinador, ou vice-versa, se antes foi treinador e depois enfermeiro. Trata-se de um jovem de peso um pouco elevado, que veste roupas esportivas um tanto desalinhadas final por mais de uma noite dividiu a cama com um homem imóvel sobretudo quando uma dor profunda tortura ou uma de suas pernas (Bellatin, 2011, p.06).

A relação entre o enfermeiro-treinador e o Homem Imóvel é pontuada por uma proximidade física muitas vezes desconfortável e ambígua. Ele compartilha a cama com seu paciente sempre que este sente dores intensas na perna, estabelecendo uma interação corporal que ultrapassa a função estritamente profissional. Esse contato físico é carregado de tensão e sugere um vínculo que oscila entre submissão e cumplicidade, tornando incerto quem realmente exerce o controle na relação.

A fragilidade implícita em sua presença fica ainda mais evidente quando ele é alvo de insultos e humilhações por parte do Homem Imóvel que reforça constantemente sua inferioridade, como visto na página anterior da tese.

Essa desqualificação verbal é acompanhada por momentos de tensão física, como a experiência extrema em que ele precisa excitar o cão Annubis para depois ser atacado e, por meio de um comando do Homem Imóvel, ser poupado no último instante. Esse episódio evidencia como seu corpo se torna um instrumento de validação do poder do protagonista, reforçando a relação de dominação que permeia a narrativa.

Quando Annubis dá mostras de chegar ao ápice da Felicidade, o homem imóvel, por meio de sinais ordena que o enfermeiro treinador saia do quarto e deixe a sós com o cão. O homem imóvel começa então a emitir os sons necessários para que Annubis o mire fixamente e, entre outras coisas, levante as orelhas. Emite depois um ruído vir ainda mais obscuro, que avisa ao enfermeiro treinador que deve entrar novamente no quarto. Ao vê-lo entrar, Annubis se dispõe a atacar com uma ferocidade indescritível final o som seguinte que sai da garganta do homem imóvel freia o cão em pleno ar. O homem imóvel reitera naquele momento que continua sendo dono de todo o poder, o enfermeiro treinador parece deleitar-se com a satisfação que o experimento com Annubis produz no homem imóvel. Inserir a citação relativa a esta cena na narrativa (Bellatin, 2011, p.38).

Portanto, o enfermeiro-treinador em *Cães Heróis* é um personagem que, apesar de sua aparente robustez física, é constantemente submetido a um regime de servidão e humilhação.

Seu corpo, descrito como pesado e descuidado, é ao mesmo tempo um canal de contato entre o Homem Imóvel e o mundo e uma extensão de sua autoridade. Através desse personagem, Bellatin explora a interseção entre servidão, controle e degradação, questionando os limites entre cuidado e submissão, proximidade e opressão.

7 - CORPOS UTÓPICOS, HETEROPTOPIAS EM MALONE MORRE E CÃES HERÓIS: aspectos de protagonistas que são *flâneurs* do imaginário

As narrativas de tais personagens apresentam fronteiras entre invenções e fatos. E os protagonistas, incapazes de se locomover, parecem viver de histórias imaginadas (e que, em algum ponto, desvelam atritos entre a ficção e a realidade). Em Bellatin (2011, p.50) temos a seguinte assertiva: “o homem imóvel parece ter construído sua própria história familiar. Inventou uma espécie de passado para a

família inteira”. Em outro caso, o imóvel protagonista de “Malone morre”, do autor Samuel Beckett, por não saber o que é viver, pretende seguir inventando-se como outro:

“E até uma estranha vontade me toma, a de saber o que estou fazendo, e por quê, e dizê-lo. Assim atinjo o objetivo a que me propus nos anos de juventude e que me impediu de viver. E às vésperas de não existir mais chego a ser um outro.” (Beckett, 2014, pág. 28)

Paul Ricoeur apresenta a noção de identidade narrativa ao falar sobre o entrecruzamento entre história e ficção. As pessoas contam histórias sobre si e ao buscarem um modelo na ficção para falarem a seu próprio respeito, tornam a narrativa inteligível, sendo “plausível considerar válida a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...], uma mediação privilegiada” (RICOEUR, 1991, pág. 138)

É possível fazer uma relação com o aspecto entre o que é inventado e o que é factível dentro da narrativa de ambos os protagonistas, pois nas duas obras os limites parecem tênues. Assim como torna-se perceptível momentos limítrofes através de um viés político. Em “Cães Heróis”, parece haver uma impossibilidade de se deparar com a verdade. Essa assertiva vai de encontro com a ideia de imaginação de Wittgenstein que está diretamente ligada ao querer ou não querer, caso do personagem em questão.

Wittgenstein afirma que as representações (*Vorstellungen*) estão sujeitas ao querer (*Willen*), ele tem em vista destacar a ilusão de que haja aí um processo mental por oposição ao mundo exterior. Isto é, a falsa imagem que, ao conceber esses conceitos como processos mentais - a imaginação vinculada à vontade -, leva à afirmação de que ela nada nos informa sobre o mundo externo (Wittgenstein *apud* Hebeche, 2003, pág. 397).

As narrativas, invenções envoltas em afirmações que ocultam elementais trazem a tona um jogo inconstante entre o que é o que parece ser. Entretanto o protagonista continua sendo dentro de sua realidade circundante e de uma realidade hierarquia.

A narrativa e a imaginação surgem para esses protagonistas, como um elemento para a construção de um corpo-outro, para o corpo capaz, corpo utópico foucaultiano, a saber:

Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (Foucault, 2013, p. 08).

Não somente o passado é (re)inventado como também existe um passeio pela narrativa construída, fazendo com que ambos os protagonistas sejam guiados pela imaginação, como se fossem *flâneurs*. Entendendo o termo como sendo um:

(...) observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. (Baudelaire, 1997, pág. 14).

Baudelaire expressava vivências da *flânerie*, em poemas e teorizava a respeito, percebendo esse personagem como um elemento do final do século XIX. Para Baudelaire, essa figura era um admirador das cidades e seus habitantes, e o poeta conseguia retirar certa beleza do mundano e até mesmo do que aos olhos do observador comum seria percebido como feiura e degenerescência. Baudelaire se expressa da seguinte forma sobre o Flâneur:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, 1997, pág.21).

Destarte, Malone e o homem imóvel parecem trazer imagens muito mais vivas do que aquelas do seu entorno, de sua própria existência e, nesse caso, os relatos são fictícios ou talvez uma mescla entre a realidade e o que é imaginado (Bellatin

apresenta um texto com muitas entrelinhas e lacunas, que devem – ou não serem preenchidas pelo leitor), mas frente à impossibilidade de se movimentar em determinado momento do romance, por exemplo, pede para que o enfermeiro pegue o mapa da América Latina, e então se dispõe a narrar sobre ela.

7.1- *Flânerie* E Polarização

À situação de paralisia dos personagens dos romances citados, pode-se traçar um paralelo com o capítulo “O controlo do meio ambiente” do livro “A Inércia Polar” (1993) de Paul Virilio, que traz a ideia de um corpo-polo, ponto-zero da realidade percebida, que controla seu entorno, e para corroborar esse pensamento cito Foucault:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele - e em relação a ele como em relação a um soberano - que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (Foucault, 2013, p. 14).

Assim, os protagonistas dos romances “Malone Morre” e “Cães heróis” são personagens que vivem a *flânerie* pela memória e imaginação. Buscando e inventando lugares e situações, enquanto polarizam sua presença física restrita a um cômodo.

É possível então, fazer um paralelo com os corpos “paralíticos” (termo usado no texto de Virilio) e a situação vivida por eles, onde surge um indivíduo que Virilio chama de “inválido equipado”, que é capaz de “pilotar” o ambiente doméstico graças a algum resto de aptidão corporal, seja o uso do queixo, extremidade da língua, etc. (Virilio, 1993). Com ajuda de equipamentos (ainda que rudimentares como uma bengala, no caso de Malone, ou ajuda de um outro, como o enfermeiro-treinador no caso do “homem imóvel” de Bellatin) apresentam características de uma voz autoritária, que seduz pela narrativa e controla o meio, consequentemente – com

ajuda ou não, de alguma tecnologia. O espaço deixa de ser elemento limitante. E, citando Virillo, “uma temporalidade usual se rarefaz e tudo passa a ser precipitado em prol do habitante deficiente-motor, que agora graças a algum tipo de tecnologia (ou ajuda), se encontra ‘revestido de poder’”. (*Id*, 1993).

Esse “poder” advém de uma voz autoritária, que persuade (ou seduz) aqueles em seu entorno, exaltando a existência de um espaço “ego-centrado” e não mais organizado através de uma perspectiva exo-centrada, o “ser já não se refere senão à sua própria massa ponderada, sua polaridade única”. (*Ibidem*, 1993, pág. 105) e ao mesmo tempo externa desse polo, visões de mundo, de lugares, ocasiões, fazendo com que atenções estejam voltadas para sua inércia, seu polo, enquanto fazem um passeio pela narrativa imaginada.

Assim surge a hipótese, elaborada a partir de personagens literários, que os corpos imóveis apresentam a atividade de um *flanêur do imaginário*, com narrativas de um passeio inventado, criadas para que possam esquecer de sua condição de ruína e incapacidade de se locomoverem fisicamente pelo espaço. Criadas também de maneira a obterem algum poder frente a sua fragilidade, tornando o espaço, de onde se encontram incapazes, um polo (atrativo) de atenção do outro.

7.1.2 - Malone e o Corpo Utópico em Foucault

Michel Foucault, em *O Corpo Utópico*, discute como o corpo pode ser visto simultaneamente como um lugar absoluto e uma entidade que deseja escapar de si mesma (Foucault, 2013). Ele afirma que o (...) corpo é o contrário de uma utopia. Ele é o lugar absoluto, o lugar ao qual estou condenado (Foucault, 2013, p.08).

E essa é a situação de Malone, preso ao seu corpo decadente, em um lugar no espaço/território que é seu “ponto zero” (Virillo, 2009), esperando sua dissolução completa que sem data, apenas paira como uma certeza vindoura. O que resta é apenas as histórias que conta a si mesmo, uma última tentativa de escapar da materialidade antes de desaparecer.

É possível refletirmos que para o personagem Malone o corpo é sua prisão primeira, e em segunda camada o território sua segunda prisão. Vejamos então o corpo de Malone como uma prisão.

Ele é descrito como imóvel e paralisado, incapaz de se erguer, de saber se suas pernas ainda funcionam. Ele está condenado a experimentar o corpo como algo separado da vontade.

Esses fatores podem ser trazidos à tona através da luz Foucaultiana de que o corpo é um espaço inescapável:

No entanto, todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho: rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos, realmente nada belo. (Foucault, 2013, p. 07)

Malone não tem um espelho para se olhar e se identificar e sente seu corpo como uma indesejado, um fardo. Sua deterioração torna-se algo que ele percebe com certa indiferença (talvez cada vez maior), pois sabe que logo morrerá.

Foucault nos diz que o desejo de fuga do corpo é uma das mais antigas utopias da humanidade. Ele escreve:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado (Foucault, 2013, p. 08).

Malone não busca um corpo glorificado, mas sua completa dissolução pois é o que acredita que lhe aguarda em breve. Mas isto não quer dizer que em suas narrativas, os personagens que surgem não apresentem características de corpos “utópicos” talvez como uma “recompensa” ao seu corpo que não é mais funcional.

Assim, ele deseja, de certa forma, escapar do fardo da existência física. Foucault apresenta uma utopia pelo corpo incorpóreo, desejo pelo corpo que pleno de perfeições – com melhorias ou elementos infactíveis.

Malone experimenta como um colapso inevitável. Suas histórias são sua última tentativa de existir, mas elas são falhas como seu corpo e sua existência. Suas histórias não fazem sentido, não o salvam, não o transportam para outro espaço.

Mas elas trazem elementos de corpos funcionais, expressivos ou pouco expressivos que podem ser a recompensa para se manter existindo no tédio que sua vida se torna. O corpo utópico nunca chega para Malone.

7.1.3 - Malone e o corpo como Heterotopia

Para Foucault, o corpo também pode ser uma heterotopia, um espaço de ruptura, que existe à margem da normalidade:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo (Foucault, 2013, p.14).

Malone já não está socializando, e por isso podemos admitir que não pertence ao mundo dos vivos, porém ainda vivo, desapareceu por completo. Ele está em um limbo, habitando um espaço que não é completamente real. Seu quarto, sua cama, seus objetos mínimos – tudo isso se torna um não-lugar, um espaço que não é seu lar, nem se tem a certeza de ser um hospital, e também não é seu cemitério, mas é um território que contém elementos de todos eles.

Percebe-se que Malone representa a utopia do corpo como ausência. Ele espera desaparecer, mas enquanto sua mente ainda funciona, ele se vê obrigado a lidar com o peso inútil do corpo inventando suas histórias e projetando em seus personagens um corpo onde as utopias surgem em sua funcionalidade.

Seu corpo é uma prisão, um lugar do qual não pode escapar. Sua única utopia possível é o desaparecimento completo da sua forma matéria. Sua heterotopia é um espaço onde ele já não pertence ao mundo, mas ainda não conseguiu se dissolver totalmente.

No fim, Malone é um corpo que deseja sua própria utopia (contra-utopia?), e que se encontra em uma luta contra sua própria existência até que não haja mais nada para narrar (ou que só haja o narrado, se a sua continuação está no romance “O Inominável”).

7.1.4 - Saposcat, Grande Louis e Macmann: o corpo utópico nas narrativas de Malone

A teoria do *corpo utópico*, de Michel Foucault, permite analisar os personagens de *Malone Morre* a partir da relação entre O pensamento que será trazido nesta seção

é sobre a corpo e o desejo de transcendê-lo através das histórias que Malone conta e essa transcendência surge em momentos de um jogo entre aprisioná-lo ou apagá-lo.

Foucault define o corpo como o espaço absoluto da existência, mas que também pode vir a ser um ponto de fuga, algo que se tenta ultrapassar. Assim, lê-se em seu livro “O corpo Utópico, as heterotopias (2013)”: Meu corpo, é o contrário de uma utopia. Ele é o lugar absoluto, o lugar ao qual estou condenado (Foucault, 2013, p.08). ”.

Essa ideia se manifesta de maneiras distintas em Saposcat, Grande Louis e Macmann, cada um representando um modo de lidar com um corpo utópico e a possibilidade de Malone escapar do corpo por suas histórias.

Saposcat: Saposcat (Sapo) é um corpo resistente à ação, que quer existir apenas no pensamento. Sua imobilidade e sua alienação expressam um desejo de estar desvinculado da fisicalidade, tornando-se apenas figura que observa muito seu entorno mas que tem pouca ação (existiria aqui, alguma relação de inação com seu narrador, Malone) mas ao contrário de Malone, Sapo é um garoto robusto, porém figura muito observadora tal qual Malone é obrigado a ser devido a sua condição

Em seu livro, Foucault diz: Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo (Foucault, 2013, p.14). Foucault descreve o corpo como algo que nunca está totalmente presente, Saposcat parece sempre alheio a si mesmo, com seu olhar no vazio passando longos períodos imóvel, parece estar sempre em outro espaço que não o mundo físico, como quando fica a mirara um gavião “Imóvel seguia com os olhos os longos voos planados” (Beckett, 2014, p.35) ou quando aos tropeços, Malone descreve o semblante de Saposcat:

“(...) semblante era sério como sempre, ou antes sem expressão. E quando parava não era para pensar melhor, ou para observar melhor seu sonho, mas era simplesmente por que a voz que lhe mandava avançar se calara. Então com seus olhos pálidos, olhava fixo para a terra sem ver sua beleza, nem sua utilidade, nem as pequenas flores silvestres de mil cores sutis, à vontade entre as plantações e as ervas daninhas. Mas essas paradas duravam pouco, pois ainda era jovem. E lá estava ele subitamente de novo vagando através da terra, passando da sombra à claridade, da claridade à sombra, com indiferença (Beckett, 2014, p.53)

Sua alienação também pode ser interpretada como um desejo infantil de um corpo fragmentado, tal como descrito por Foucault ao falar da percepção infantil do corpo:

As crianças levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios (Foucault, 2013, p.15).

Sapocat parece nunca ter integrado seu corpo como algo funcional. Ele prefere a imobilidade, a observação, o cálculo mental, formas de existir sem se comprometer fisicamente com o mundo, Sapo existe no pensamento mais que na fisicalidade e ação física. Sapo encarna o desejo utópico de existir sem corpo, de ser pura mente, um ser que pensa sem precisar agir, uma espécie de contra parte de Malone. Mas seu corpo e sua forma física, acabam impondo uma certa presença e expectativas sociais que ele não consegue atender.

Grande Louis: Se Sapocat apresenta alguma desconexão de seu corpo através de suas ausências pelo foco nos pensamentos, Grande Louis representa o corpo como função pura, como máquina de trabalho. Sua vida é a repetição mecânica para que possa abater os porcos, atividade executada sem reflexão, mas com precisão física absoluta.

O corpo humano é o ator principal de todas as utopias. Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo? (Foucault, 2013, p.12).

Pensar o Grande Louis através de um elo com outro livro de Foucault, Vigar e Punir (1987 “Corpos Dóceis” onde o autor prossegue investigando esquemas de “docilidade” (lembrando que a docilidade de Foucault pouco tem a ver com a suavidade e sim com a possibilidade de submissão do corpo frente a um treinamento e automatização) para pensar o corpo, e afirma que não seria algo de novo, afinal em qualquer sociedade “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 1987, p. 162).

O que seria novo seria, por exemplo, a escala de controle em pensar o corpo. Cuidando dele detalhadamente, de tal forma que seja possível exercer sobre ele coerção, pensando-o no mesmo patamar da mecânica:

(...)movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos” pensando a coerção do corpo não como uma força sobre ele, mas como um sinal (Foucault, 1987, p. 163-164).

Grande Louis não questiona o seu corpo, apenas usa. Seu mundo é o da fisicalidade extrema, da força e da repetição, um corpo-máquina – autômato da carnificina dos suínos. Ele não se preocupa sobre sua existência; Grande Louis executa os gestos programados como um corpo treinado para o trabalho e a sobrevivência, o mecanismo de sobrevivência do homem comum, subjugado a horas de trabalhos repetitivos e que precisam do seu esforço físico.

Grande Louis poderia ser uma projeção do desejo de fisicalidade e poder de Malone, sentindo-se com sua masculinidade e desejo de poder enfraquecidos em sua solidão e na condição acamada, a robustez, violência aparecem em alguns momentos, como por exemplo, nos trechos recortados abaixo:.

Chamavam o pai de o grande Louis e, de fato, era grande. Já tinha se casado várias vezes, antes de fundar, com uma jovem prima, o lar onde ainda se encontra. Tinha outros filhos por aí, homens e mulheres (...) . O grande Louis era totalmente desdentado e fumava seus cigarros numa piteira, com saudade do cachimbo. Tinha boa reputação como sangrador e esquartejador de porcos e era muito requisitado, requisitado demais(...) adorava seu trabalho e tinha orgulho de saber fazê-lo tão bem, com arte, segundo o segredo que seu pai lhe transmitiu e do qual se considerava o último depositário. Com frequência falava do pai com respeito e ternura. (...) partia levando debaixo do braço, na caixa delas, as facas longamente afiadas (...) Dessas expedições voltava para casa tarde da noite, bêbado e esgotado pela longa caminhada e pela emoção. E durante dias só falava do porco que tinha despachado(...) Louis metia medo e se comportava como bem entendesse. E até mesmo sua jovem mulher tinha desistido de fazê-lo baixar a crista, recorrendo à buceta, esse trunfo das mulheres jovens. Pois sabia o que ele faria se se recusasse a entreabri-la para ele. E ele até mesmo exigia que ela lhe facilitasse a tarefa, por meios que com frequência lhe pareciam exorbitantes. E ao menor sinal de rebelião da sua parte, ele ia até o lavatório procurar a vara e batia nela até que se emendasse (Beckett, 2014, p. 45;46).

É possível entender a Utopia do Corpo em Foucault pensando que essa utopia corporal se localiza na funcionalidade (maximizada?) do corpo, na sua capacidade de ser ação. Grande Louis é exatamente isso: um corpo que age sem hesitação, sem introspecção, sem conflito: um corpo máquina, que mata e esquarteja os porcos, e que usa e também avança brutalmente no corpo de sua mulher para sua satisfação sexual.

Mas Grande Louis não consegue escapar do tempo. Seu corpo também se desgasta, ao perder os dentes, surge um sinal-símbolo da decadência da máquina biológica, a decadência, a falência do corpo humano que só pode triunfar em seu ato final: a falha e o desaparecimento.

Grande Louis é o personagem nas narrativas de Malone que traz a ideia da utopia do “corpo dócil”, ou seja, eficiente, mecânico e funcional, mas sua trajetória levará também ao fracasso dessa utopia. O envelhecimento e por consequência um corpo que não pode mais sustentar a alusão a uma força que não se finda.

Macmann: Macmann representa o corpo falido, sua completa inutilidade. Ele já não pode se mover, não pode decidir sobre si mesmo, e sua vida depende daqueles que o carregam, batem nele, alimentam-no e o descartam (seria a historietta de MacMann a parte mais biográfica das narrativas de Malone?)

(...)não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganaram-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele (Foucault, 2013, P.11).

Macmann é o corpo que se tornou uma coisa, um objeto, um animal. Ele não tem mais agência, não tem mais propósito, mas ainda ocupa espaço – tal qual Malone. Sua condição reflete a utopia do corpo que desaparece, que se torna um cadáver em vida. Foucault descreve como o corpo, na sua forma final, é um vestígio de algo que já não pertence ao mundo dos vivos. O corpo de Macmann existe apenas porque ainda não morreu, mas sua função no mundo já foi anulada. Macmann seria o destino

final do corpo em sua forma mais explicitada: obsolescência. Apesar de, ser apresentado inicialmente com alguma atividade (fora do asilo ao qual sua história, d fato, decorre), em determinado momento Beckett o descreve como alguém que:

E boa parte de sua existência deve ter-se passado numa imobilidade de pedra, para não dizer três quartos, e até quatro quintos, imobilidade de superfície nos primeiros tempos mas que ganhou pouco a pouco, não direi as partes vitais, mas pelo menos a sensibilidade e o entendimento. E é preciso crer que ele recebeu de herança de seus numerosos avós, por intermédio do seu papai e da sua mamãe, por um feliz acaso e entre outras vantagens bem entendido, um sistema vegetativo à toda prova (Beckett, 2014, p. 100)

Ele não pode se mover nem decidir por si mesmo, restando-lhe apenas ser manipulado pelos outros até desaparecer – Assim também é Malone. Encerrando não convencionalmente com uma citação, cabe que ela esteja aqui, ainda assim: “O corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas (Foucault, 2013, p.11)”.

Tal parecia ser Macmann, visto de um certo ângulo, incapaz de limpar ervas sem devastar totalmente um jardim de amores-perfeitos e maravilhas, e ao mesmo tempo sabendo consolidar suas botinas com casca de salgueiro e tiras de vime, a fim de poder ir e vir de tempos em tempos sobre a terra sem se ferir no cascalho, nos espinhos e nos pedaços de vidro provenientes da incúria ou da maldade dos homens, praguejando apenas, porque precisava. Pois não sabia prestar atenção a seu caminho e escolher nele os lugares onde pousar um após o outro os pés (o que lhe teria permitido andar de pés descalços). E se soubesse isso não teria servido de grande coisa, de tanto que era pouco senhor dos seus movimentos. E de que adiantava visar os lugares cobertos de musgo e lisos quando o pé cai de lado, sobre sílex e cacos, ou se afunda até o joelho nas bostas de vaca. Mas para passar agora a uma outra ordem de considerações, talvez seja lícito desejar a Macmann, porque desejar não custa nada, eventualmente uma paralisia generalizada poupando na pior das hipóteses os braços se isso é concebível, num lugar impermeável tanto quanto possível ao vento, à chuva, ao barulho, ao frio, às grandes ondas de calor como no século VII e à luz do dia, com um ou dois edredons úteis para tudo e uma alma caridosa, digamos, semanal, encarregada das maçãs cortadas e das sardinhas no azeite destinadas a adiar até os extremos limites do possível o prazo fatal, isso seria maravilhoso. Mas enquanto espera, o fato de ter-se virado de costas não tendo em nada atenuado a violência da chuva, Macmann começou enfim a se agitar, jogando-

se para a direita e a esquerda como se sob o domínio da febre, desabotoando-se e reabotoando-se, e finalmente virando-se sobre si mesmo sempre na mesma direção, não importa qual, com uma parada breve primeiro depois de cada rotação, e depois sem parar mais (...) Macmann rolava pela terra, mas sempre fizera isso sem segunda intenção locomotiva. Tanto que agora, afastando-se do lugar onde a chuva o surpreendera (...) (Beckett, 2014, p. 103)

Destarte Saposcat aparece como uma personagem da narrativa de Malone que se trata de um robusto corpo ausente, uma mente livre, de pensamentos soltos, “desencarnada”. Grande Louis, retrata o corpo docilizado, no sentido que é treinado para funcionar dentro da sua lógica social de trabalho, e sendo funcional é eficiente, é corpo-carne-autômato-máquina de trabalho e repetição. Por fim, pobre Macmann é só o corpo descartado, a carne sem função, à espera do fim: é o personagem contado por Malone que se assemelha a seu próprio ser-aí-no-mundo.

Abaixo dois momentos distintos onde Malone fala sobre si, e na sequência, um trecho onde narra sobre MacMann, e que demonstram essa similaridade entre os dois (existem diversos outros trechos que poderiam ser recolhidos da obra, mas estes foram selecionados a título de exemplo):

Situação atual. Este quarto parece ser meu. Não posso explicar de outro modo que me deixem aqui. Faz tempo. A menos que um poder qualquer queira. Isso parece pouco verossímil. Por que os poderes teriam mudado em relação a mim? É melhor adotar a explicação mais simples, mesmo que seja pouco, mesmo que não explique grande coisa. A clareza grande não é necessária, uma luz fraca permite viver na estranheza, uma luzinha fiel. Talvez tenha herdado o quarto com a morte da pessoa que estava nele antes de mim. Não procuro ir mais longe em todo caso. Não é um quarto de hospital ou de manicômio, isso se sente. Apuro o ouvido em horas diversas do dia, sem nunca ouvir nada de suspeito ou inusitado, mas sempre os ruídos pacíficos do homem em liberdade, se levantando, se deitando, fazendo comida, indo e vindo, chorando e rindo, ou mesmo nada. E quando olho pela janela vejo bem, por certos indícios, que não estou numa casa de repouso qualquer. Não, é um quarto particular comum num edifício normal aparentemente. Não me lembro como cheguei aqui. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente. Me encontrei aqui um dia, na cama. Tendo sem dúvida perdido a consciência em algum lugar, me beneficiei necessariamente de um hiato nas minhas lembranças, que só são retomadas com o meu despertar aqui. Quanto aos acontecimentos culminando no desmaio e aos quais ali na hora não devia estar insensível, não me resta nada, na cabeça, de inteligível (Beckett, 2014, p. 25).

Um dia, muito mais tarde, a julgar por sua aparência, Macmann recobrou seus sentidos, mais uma vez, num asilo. Não sabia no começo que era um, estando enfiado nele, mas lhe disseram quando teve condições de receber uma comunicação. Disseram-lhe de fato em suma, Você está aqui no asilo São-João-de-Deus, com o número cento e setenta e seis. Não tenha medo, você está entre amigos (Beckett, 2014, p. 115)

Mas ideia de falha e fracasso, da decadência, da paralisia e da obsolescência se encontra presente, porque Beckett traz um corpo cuja utopia não parece ser possível, mas o corpo e a inércia são possíveis como a prisão da qual não se pode fugir.

PARTE III – DA POIESIS

*O único caminho na arte vem de trabalhar artisticamente,
e quanto mais um artista trabalha, mais há o que fazer.
Ad Reinhardt, 1962.*

8 INTERMIDIALIDADE

A intermedialidade pode ser entendida como sendo um termo que é capaz de trazer uma carga bastante extensa de possibilidades em sua definição, mas que, conforme Irina Rajewski esclarece, refere-se às “relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático (...)” (2012, p.52). Dessa forma, “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (Rajewski, 2012, p. 52).

Ainda de acordo com Irina Rajewski, em seu texto “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre mediação” (2012), existem subcategorias dentro da expressão “intermedialidade” – entendida como um termo que abrange diversas maneiras de entendimento conceitual – e, para cada uma delas, a autora desenvolve uma “teoria”. Brevemente expomos, a seguir, cada uma: intermedialidade como transposição midiática; como combinação de mídias; e como referências midiáticas.

A primeira – intermedialidade como transposição midiática – é a que mais nos interessa para este ensaio. A classificação em questão compreende uma “categoria [que] é uma concepção de intermedialidade ‘genética’, voltada para a produção; o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (Rajewski, 2012, p. 24). O que Rajewski cita como “fonte” preferimos entender como “matriz midiática” – expressão que utilizamos bastante quando focados nos estudos sobre narrativa transmídia ao longo de nossa dissertação de mestrado (Berzoini, 2012).

Como bem pontua a professora Thaïs Diniz Flores, essa “subdivisão associa-se particularmente às análises da intermedialidade nos campos de estudos literários e interartes, em que os fenômenos cobertos pelas três categorias constituem o foco da discussão” (Flores, 20118, p. 50), deixando aberta a discussão de outras possibilidades de categorização do termo.

Porém, para a reflexão que esta tese se propõe a fazer, a questão da transposição midiática delimita bem nosso escopo sobre intermedialidade, pois o que gostaríamos de trazer à tona é o aspecto de (trans)mediação, que pode ser estudado dentro do campo da intermedialidade. Entendamos mediação através da seguinte definição:

Mediação refere a operação em que um *medium*, algo situado no meio, une dois termos, duas realidades, que estão em estado de divisão e de oposição. Mediar é, por conseguinte, interpor alguma coisa para estabelecer uma unidade. Requer a diferença, a alteridade, uma oposição. A diferença é isso que é imediato e é a essa imediatez que a mediação se opõe (Domingues, 2010, p. 07).

Logo, a transmediação, esse algo situado no meio que atravessa as mídias, através da transposição (queremos pensar na “matriz midiática”), pode trazer diferentes transposições para diferentes *media*. Consequentemente, entendemos que cada mídia, cada suporte, tem suas especificidades – sem entrarmos na querela da materialidade – e traz aspectos fronteiriços. E, ao pensarmos em fronteiras, pensamos em aspectos que denotam limites e possibilidades, de acordo com a operação efetuada no processo de (trans)mediação. A professora doutora Enilce do Carmo Albergaria Rocha esclarece que para Glissant:

Uma das preocupações recorrentes na escrita de Glissant é a de que a função urgente no aqui/agora do escritor, do poeta, de todo artista, é despertar e dilatar o imaginário das humanidades, reunindo novamente poesia e conhecimento (Rocha, 2021, p.30)

Logo, o imaginário se faz importante também no processo criativo, uma vez que:

O imaginário não é coercitivo como a “ideia” racional, pois prefigura o real, visionariamente, sem determiná-lo a priori. A função hoje dos artistas, dos escritores e poetas é a de revelar, por meio da “Poética da Relação”, o imaginário das humanidades. O imaginário é capaz de transformar as mentalidades dos homens, e a “Poética da Relação”, por sua vez, é capaz de orientar, o que Glissant intitula de “a regra da ação” dos indivíduos e comunidades, impedindo assim que esta seja conduzida a partir de modelos tidos como universais e válidos para todas as culturas (Rocha, 2021, p.37).

Assim, o processo criativo e o imaginário são fundamentais na presente seção da tese. Aqui começa um corpo sem órgãos. Na transmissão de rádio “Para acabar com o juízo de Deus”, organizada por Antonin Artaud, ele nos apresenta um corpo roubado por Deus, para controlar-nos. Segundo Artaud, ao encontrarmos nossos corpos sem órgãos, seremos capazes de nos libertar desse julgamento que é limitante e gestarmos um “corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes” (Deleuze, 1997, p. 148).

Sem o corpo organizado e preso a seus órgãos e as crenças limitantes, estaremos livres ao devir, uma vitalidade não-orgânica (Deleuze, 1997). A produção plástica e visual da presente tese pretende ser um corpo sem órgãos, atravessado de afetações. Livre do julgamento de Deus ou de Deuses pretensos, longe de se organizar em órgãos organizados. A extensão que se dá pela Relação, do outro, dos materiais, dos subjet(e)is.

8.1 - 1º MOVIMENTO: PERFORMANCE

8.1.1 - Considerações sobre a performance

Considerada uma arte híbrida, de fronteira, a performance tem suas origens no final da década de 1950 e início da década de 1960, com o movimento Dada e surrealista. Ganha força com elementos da pintura de ação e pintura do campo estendido da cor, com o expressionismo abstrato – notoriamente um movimento estadunidense –, no qual o ato pictórico envolvia observar esse corpo em ação poética. Todavia, é com o artista Allan Kaprow (Imagem 03) que a performance ganha força e, com o grupo Fluxus, vai se tornando uma arte com textos e processos de experimentação mais objetivos delineando a performance e tentando delimitar o que define a ação artística enquanto tal. Suas primeiras experimentações foram os *Happenings*, conforme já citado¹ na página 55 desta tese.

¹ Um Happening ou Atividade é um conjunto de eventos realizados ou percebidos em mais de uma hora e local. Seus ambientes materiais podem ser construídos, assumidos diretamente do que está disponível ou ligeiramente alterados; assim como suas atividades podem ser inventadas ou comuns. Um Happening / atividade, diferente de uma peça de teatro, pode ocorrer em um supermercado, dirigindo por uma estrada, embaixo de uma pilha de trapos e na cozinha de um amigo, de uma só vez ou sequencialmente. Se sequencialmente, o tempo pode se estender para mais de um ano. O Happening / Atividade é realizado de acordo com o plano, mas sem ensaio, audiência ou repetição. É arte, mas parece mais perto da vida” (Kaprow, 1966, p. 5 – tradução nossa).

Por se tratar de uma arte “de fronteira”, entendendo como algo que perpassa por várias linguagens artísticas e, logo, apresenta definições variadas de acordo com a linguagem e até mesmo o método de registro que compreende, há vários termos que tentam delimitar suas particularidades como, por exemplo, *body art*, *live art* e *Happening*.



Imagem 9 - – “18 happenings in 6 parts”, Allan Kaprow (1968). Fonte: Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/3/>. Acesso em: 02 fev 2020.

Para esclarecermos a forma como este trabalho pensa o termo performance, entendemos que “a performance é intimamente ligada as artes cênicas, mas que a mesma rompe com os padrões aristotélicos de representação, narrativa e linearidade” (Cohen *apud* Ramirez, 2017, p. 100). Para a pesquisadora Peggy Phelan (1997), a única forma de fazer com que a performance ocorra é através do ato presencial, sem registros, ou ela se tornaria outra coisa. Trata-se de uma posição radical que assume, a qual considera que, a partir da existência de qualquer registro do ato performático, acontece a falha e o fracasso da performance, pois sua ontologia só permite que ela seja enquanto acontece, entre artista e público, no momento do “agora”. Estaria, portanto, baseada na presencialidade efêmera e nas possíveis construções de sentido que ocorrem entre o artista e o público, no espaço em que acontece, entre os corpos presentes no acontecimento:

A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exato momento em que o fia, ela toma-se imediatamente numa coisa diferente da performance. E na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa

da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desapareição (Phelan, 1997, p. 171)².

Logo, parecem estar incutidos no ato da performance os aspectos da perda, a desapareição, a imaterialidade e impermanência. Phelan defende, em seu livro *Unmarked: The Politics of Performance* (1997), a incapacidade dessa arte de se tornar objeto, pois em seu sentido ontológico não pode ser reproduzida, nem mesmo se ocorre sua repetição, ou seja, mesmo que o ato performático aconteça em outro momento, ele não será o mesmo.

Tal assertiva parece clara e não necessita de maiores aprofundamentos (o artista é o mesmo, mas não o público; o espaço pode ser alterado, entre outros elementos), mas é outro ponto que parece merecer nossa atenção ao afirmar-se que a performance nunca se repete, mesmo quando executada novamente: a construção de sentido nunca será a mesma e, em certos casos, não é acessada/percebida durante a experiência do ato performativo em execução. Essa construção pode perder-se pelo público enquanto este participa do ato em execução.

A experiência pode ser retomada pela memória e pela potencialidade da vivência causada no fruidor. A memória é parte importante da construção de sentido da performance, pois a reflexão pode acontecer após a conclusão do ato, sendo uma reverberação do acontecer (a faculdade da impermanência sendo reiterada) que só será possível de ser acessada na memória.

8.1.2 - O pacto entre artista e fruidor: o artista e a obra, a verdade na obra e a construção de sentido da obra

Pela visão de Peggy Phelan (1997), a performance se dá pela presença do artista e seu público, ao chamado, a partir daqui, de fruidores, tendo em vista que se entende a construção e o sentido entre a obra e seu público como o ato de fruir. O conceito foi explanado por Umberto Eco, em seu livro *A obra aberta*, entendendo o

² Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance (Phelan, 1997, p. 171).

termo como “(...) uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (1989, p. 40). O fruir da obra depende do desvelo do fruidor; o indivíduo deve estar livre para doar-se e, na doação, encontrar-se com a verdade na obra, construindo seu sentido.

O ato do desvelo deve ser entendido como o momento de cuidado, presença silenciosa e doação amorosa gratuita: “desvelamento é a realidade se dando como verdade no ser humano, pelo qual ele respondendo e correspondendo a esse apelo de *poiesis*/linguagem/*logos* chega ao poético-apropriante” (Heidegger, 2010, p. 237); aproximar-se da *poiesis* pelo velo é aproximar-se da essência da arte. A essência da *poiesis* remete à fundação da verdade, que se constrói constantemente entre um doar/fundamentar e principiar. A verdade nunca pode ser contrabalanceada ou posta como encerrada, ela se dá (e continua sendo) ao desvelo do “pôr-em-obra” (Heidegger, 2010), eclodindo no sendo que a funda. Assim:

(...) A arte é: o criativo desvelo da verdade na obra. Então a arte é tornar-se e o acontecer da verdade na obra. Então a arte é o tornar-se e o acontecer da verdade. E a verdade surge do nada (grifo nosso) De fato, se pensado o nada do mero não sendo e se nisso o sendo é representado como aquele existente habitual, que, depois, através do entre-permanecer das obras, vem à luz como o que apenas pretensamente é o verdadeiro sendo e assim fica abalado. A verdade nunca é colhida do existente e do habitual (Heidegger, 2010, p. 181-183).

A verdade na obra seria a. mensagem primeira da performance – a fonte da criação do autor –; podemos considerar que está diretamente relacionada ao ato nascente da performance e esta, ao entrar em contato com a realidade vigente e aqueles que estão presentes durante o “acontecendo” da performance (dispostos a serem desvelantes da ação do atuante), aqueles que a fruem, ganha outras camadas. Algumas delas são pensadas pelo autor e outras inúmeras são criadas pelos fruidores (desvelantes), trazendo a questão levantada por Eco de que esse sujeito fruidor, que o autor chama de interpretante, “instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (...)” (Eco, 1989, p. 40). Assim, compreende-se as diversas leituras e entendimentos que são possíveis de se realizar ao experienciar uma obra, pois “uma obra é aberta enquanto permanece obra” (Eco, 1989, p. 41). Ainda de acordo com Heidegger:

A arte é, como o pôr-em-obra da verdade, *poiesis*. Não somente o criar da obra é *poietizante*, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é *poietizante*, apenas a seu próprio modo; pois uma obra somente é como uma obra real se nós próprios nos livramos de nossos hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade do sendo. (Heidegger, 2010, p. 191).

Destarte, a construção de sentido da obra de arte (o interesse especial na arte contemporânea que parece deixar margens ainda maiores para o que se considera no presente texto), no caso do objeto de estudo que é a obra performativa, também reside no aspecto fugidio de sua existência enquanto linguagem artística.

É o rastro da intenção do artista que levará à construção do traço, do sentido que o fruidor lhe atribuirá, tornando, assim, a imprevisibilidade um aspecto ainda mais significativo na performance, pois sai da característica material do imprevisível da realização para o imprevisível da construção do sentido por aqueles que vivenciam o ato. A relação entre artista (autor), obra e fruidores seria o Subjético da performance? Seria um Subjético amparado pelo conceito de polissemia, “enquanto processo que representa a tensão constante estabelecida pela relação homem/mundo, pela intromissão da prática e do referente, enquanto tal na linguagem” (Orlandi, 1996, p. 15).

Seguindo por esse caminho, esse Subjético amparado pela polissemia seria uma constante tensão entre construir e desconstruir o sentido, uma permanente significação da obra que é atravessada a todo instante por forças ativas e reativas que a vão construindo e ampliando sua reverberação de sentido enquanto diferentes fruidores são capazes de conferir múltiplos sentidos à obra:

Teoricamente, e em termos bastante gerais, podemos dizer que a produção da linguagem se faz na articulação de dois grandes processos: o parafrástico e o polissêmico. Isto é, de um lado, há um retorno constante a um mesmo dizer sedimentado – a paráfrase – e, de outro, há no texto uma tensão que aponta para o rompimento. Esta é uma manifestação da relação homem e mundo (natureza, a sociedade, o outro), manifestação da prática e do referente da linguagem. Há um conflito entre o que é garantido e o que tem que garantir. A polissemia é essa força na linguagem que desloca o mesmo, o garantindo, o sedimentado. Essa tensão básica do discurso, tensão entre o texto e o contexto histórico-social: o conflito entre o “mesmo” e o “diferente” (Orlandi, 1978), entre a paráfrase e a polissemia. (Orlandi, 1996, p. 27).

Por todo o exposto nesta seção, não podemos colocar como certo que o pacto (da comunicabilidade da obra) entre o artista e o fruidor aconteça no “sendo” da performance, que a fruição e a construção do sentido pelo fruidor irrompa durante a experiência da performance, sugerindo que todo o fruidor tem a mesma capacidade de realizar elos e construir referências a partir do momento, do agora, do “dar-se ao mundo” do performer.

Ao fim da performance, a experiência pode ter sido vivida, mas não apreendida. Surge, então, uma possibilidade de entender o registro da performance não como um objeto do fracasso, como sugere Phelan (1997), mas como um objeto de (re)significação da obra, que não é mais performance, visto que o elemento do “acontecendo” se encerrou, mas é o resíduo do ato performativo. Dessa possível necessidade de rememorar para apreender a performance, o registro parece-nos fundamental. Pensar a performance como fracassada ao ter um registro é desconsiderar alguns aspectos do pacto entre artista e fruidor. Há também desacertos de outras ordens, como a não concretização do pacto por todos os presentes em uma ação performática. Evocando Austin (1990), entendemos que pode haver um “desacerto” na proposta da performance, deslocando o conceito utilizado pelo autor para tratar das falas performativas a fim de tentar compreender um possível desacerto entre o pacto desejado:

Se alguém emite um proferimento performativo, e se o proferimento classificado como um desacerto pelo fato de o procedimento invocado não ter sido aceito, trata-se presumivelmente não do falante, mas de uma pessoa que não o aceita (pelo menos na medida em que o falante fala a sério) (Austin, 1990, p. 39).

Entendendo o falante como o artista que propõe a performance e a pessoa que não aceita o proferimento (ou seja, as diretrizes de interação entre artista e fruidores), esse indivíduo não participaria da performance da forma como foi imaginado pelo artista. Após o ato encerrado, a pessoa que se recusou pode desejar ter acesso ao ato para entendê-lo melhor ou para rememorar-lo, uma vez que já sabe como o é. Não faz sentido imaginar que a experiência seria a mesma, mas a obra reverbera, ainda que em sua finalização, sua morte. Trata-se de pensar a performance após concluída como uma ruína, que é reconstruída na memória dos fruidores.

O termo “ruína” parece caber como uma metáfora, entendendo que “as ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente” (Sousa Jr, 2017, p. 136) que, ainda segundo o autor, remete a “seu sentido simbólico óbvio e literal, significa destruições, a vida morta” (Cirlot *apud* Sousa Jr., 2017, p. 136). A performance é a arte da vida, depende da energia e das forças que se encontram no ato do acontecente. Seu acontecer é a vida, seu encerramento é a “vida morta”.

Registros de ações performáticas acontecem desde a primeira proposta de Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts* (1959), e continuam sendo feitos ao longo das décadas por diversos outros artistas. Como exemplo, podemos citar Richard Burden, na célebre obra *Shoot* (1971), bem como as tantas obras de Marina Abramovic (Imagem 02). Ainda que Phelan (1997) defenda o fracasso da performance ao se tornar registro, alguns pontos merecem ser considerados ao tratarmos da viabilidade (necessidade?) da documentação e registro da performance.

8.1.3 - A documentação

A performance é a materialidade do efêmero. A performance é rastro, entendendo o rastro através de sua percepção derridiana. Sua documentação é traço, é outra linguagem artística produzida, é resgate de memória que, partindo dos pressupostos de Phelan (1997), não deveria haver, pois a performance deve desaparecer no momento em que o ato performático se encerra. O existir da performance ocorre no seu fazimento.

Assim, o registro funciona como função de arquivo. Derrida evoca o termo em seu livro *Mal de arquivo* (2001), apontando que “o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê* (o começo, o comando). Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece” (Derrida, 2001, p. 12).

Pensar a existência da documentação (arquivamento) como algo intrínseco ao esquecimento pode nos apresentar uma nova conduta para se pensar o registro do ato performativo. A performance deve ser esquecida após sua realização, mas seu registro não é a performance, é seu “resíduo objetual”. Esse resíduo, enquanto arquivo que abriga e esquece, pois não guarda o exato ato, mas o rastro que a ação deixou,

funciona como uma desapareição que cria pontes para ressignificação. A obra permanece reverberando significados de suas fontes de registro, documento, arquivo.

Para a elaboração de uma tese como esta, não há maneira de pensar a performance sem o seu arquivo para consulta posterior. O objeto residual da performance é o objeto outro que permitirá ser fonte do estudo e da ressignificação do trabalho que uma vez foi a performance.

Há, no registro da performance, uma dança entre Tanatos e Eros, o ato performático enquanto acontece como preservação da vida e manutenção da vida, uma pulsão do fazer artístico, o tesão da *poiesis* (Eros) e seu registro, a danação de tentar apreender o que já se esmaece, o que é o fim, a morte, a destruição pela impossibilidade de ser documentada e continuar a ser o que era. Na performance, a pulsão de morte vibra em tensão constante com a pulsão da vida, no ato do fazimento ou no registro. Em determinados momentos, Thanatos dá a face mais à superfície que Eros e vice-versa. No ato desconstruído do arquivamento performático há também a pulsão pela vida, pela continuidade, a luta por permanecer pela documentação, a conservação do que se encerrou.

8.1.4 - O processo criativo na performance

Destarte, o “papel duplo do artista, tanto como sujeito quanto objeto, acaba com a fronteira entre ele e o espectador – a criação e a recepção” (Matesco, 2012, p. 106). Uma função performática surge nas aparições públicas de Bellatin. Em relação ao corpo do protagonista, emergem, então, algumas perguntas: o que pode um corpo imóvel? Ou, ainda, o que resta a um corpo imóvel? Qual sua relação com a linguagem? Ainda que incapaz de se mover, se há a voz, há a respiração (outro elemento de fundamental importância nos estudos artaudianos sobre os corpos); se há o elemento do “sopro”, que para Artaud não provém do corpo, mas, ao contrário, o corpo provindo do sopro, logo, há um movimento de espírito, um movimento de afeto, que só pode ser construído em relação ao outro.

A pergunta nos conduz a pensar a existência do protagonista frente à realidade que lhes é possível e que os transforma em indivíduos inexistentes fora dos quartos que os acomodam; figuras que se tornaram excluídas socialmente, pois são inaptas às construções de produção estabelecidas pela sociedade:

A construção social e cultural do corpo não se completa somente em jusante, mas também em montante; toca a corporeidade não só na soma das relações com o mundo, mas também na determinação de sua natureza. "O corpo" desaparece total e permanentemente na rede da simbólica social que o define e determina o conjunto das designações usuais nas diferentes situações da vida pessoal e coletiva. O corpo não existe em estado natural, sempre está! compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença, comportamento não habitual, etc.) (Le Breton, 2007, p. 32).

O que resta a esses personagens enquanto seres-aí-no-mundo? Talvez a resposta seja a própria narrativa que criam para preencher essa estrutura fenomênica que os circunda, vazia, revelando o esgotamento da existência frente a uma luta por mais um dia em um quarto, a saber que “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1993, p. 26). Em *Cães heróis*, temos a seguinte assertiva: “o homem imóvel parece ter construído sua própria história familiar. Inventou uma espécie de passado para a família inteira” (Bellatin, 2011, p. 50).

O espaço (no caso do romance, uma casa) fornece “camadas” que marcam o homem imóvel e que conferem a ele a necessidade de inventar um passado que o agrade (do contrário, para que o homem imóvel inventaria um passado para a família toda?). Parece-nos, aqui, que cabe pontuar um texto de Suelly Rolnik (1993), em que a autora comenta que, em cada espécie de ambiente que se vive, existem planos visíveis e invisíveis que são capazes de tecer relações com o outro, de maneira que, no plano visível:

(...) há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. – que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos

à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros (Rolnik, 1993, p. 02).

O protagonista possui marcas vivas que o transformaram e, frente aos outros que estão naquele ambiente, o homem imóvel tem poder, exerce-o através dos seus cães bem treinados e capazes de matar. Dessa forma, ele se mostra autoritário mesmo em sua imobilidade e fragilidade em relação aos demais moradores daquele espaço. Nesses rompantes autoritários, parece querer mostrar que, ainda que tenha suas incapacidades, existe nele uma vontade de deixar claro seu poder em relação ao outro (ao saber que todos os “outros” que entram em contato com ele não têm limitações por conta do corpo). Buscar artifícios para demonstrar seu poder frente a sua incapacidade parece demonstrar a vontade de potência desse personagem, entendendo o termo como uma força que transpassa o ser. Segundo Nietzsche, a “força não pode existir no singular. E a força, desde a sua origem, é diferente de si mesma: a potência é, em si mesma, sempre vontade de mais potência” (1968, §702).

Para entendermos o termo “vontade de potência”, recorreremos à explicação de Nietzsche, que prossegue:

Um quantum de força equivale a um mesmo quantum de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão este mesmo impulso, este mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificaram), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por um atuante, um “sujeito”, é que pode aparecer diferente. Pois assim como o povo distingue o corisco do clarão, tomando este como ação, operação de um sujeito de nome corisco, do mesmo modo a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato; não existe “ser” por trás do fazer, do atuar, do devir, “o agente” é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo. O povo duplica a ação, na verdade; quando vê o corisco relampejar, isto é, a ação da ação, põe o mesmo acontecimento como causa e depois como seu efeito (Nietzsche, 1998, §13).

A vontade é a força comandante, ela existe não involuntariamente, mas em relação a uma força exercida sobre outra vontade; ela existe entre uma vontade que comanda e outra que obedece – e que, ao obedecer, também é capaz de comandar a si mesma para entender que obedece. Essa força motriz que impulsiona o ser está presente nesse homem imóvel que, ao demonstrar poder através das ameaças com

seus trinta pastores belga malinois, tenta mostrar que, mesmo na sua fragilidade, há vontade de poder.

Tendo em vista esses elementos enquanto conceitos permeados na obra de Bellatin, realizaremos a proposta da criação de um ente performático que será mapeado na próxima seção.

8.2 - A CRIAÇÃO DE AÇÕES PERFORMÁTICAS INSPIRADAS EM CONCEITOS DE “Malone Morre” e “CÃES HERÓIS”: A GESTAÇÃO DO “DUPLO”

8.2.1 - CONSIDERAÇÕES SOBRE PERFORMANCE

Para a elaboração desta tese e também para efeitos de pesquisa sobre e para a tese, consideraremos o registro, pensando a obra como vídeo-performance, para que, assim, o processo criativo e a obra apresentada estejam disponíveis para estudos posteriores e possíveis retornos ao ato performático.

Iremos chamar de “Duplo” o ente, esta figura encarnada para exercer as performances e que estará presente em todos os atos.

As performances não são traduções intersemióticas do enredo da obra e, sim, (des)materializações do conceito estudado, percebido, permeando a narrativa do romance.

8.2.2 - A AÇÃO PERFORMÁTICA: imobilidade na performance

A imobilidade pensada em uma performance pode parecer paradoxal em um primeiro momento, principalmente quando remontamos a suas origens na pintura de ação, de Jackson Pollock, ou demais formas de criação do expressionismo abstrato. Contudo, é possível pensar em ações performáticas que trabalhem a inércia.

Uma das performances mais populares dos últimos tempos ocorreu no Museum of Modern Art (MoMa), na cidade de Nova York, no ano de 2010, e foi construída sem que a artista se movesse. Marina Abramovic (Imagem 04), uma das performers mais conhecidas na atualidade, produziu a performance chamada *The artist is present* (2010).



Imagem 10 - The artist is present (ABRAMOVIC, 2010)

Fonte: Disponível em https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/_ Acesso em 14 de jul. de 2019.

Concebida em meio à retrospectiva sobre a carreira da artista feita pelo MoMa, a performance durou mais de setecentas horas e a artista permanecia em uma cadeira por oito horas diariamente, seis vezes por semana, durante três meses. O público (visitante) era convidado a sentar frente à artista, em silêncio, pelo tempo que quisessem, enquanto ela permanecia imóvel, apenas abrindo e fechando os olhos enquanto ocorria a troca de pessoas sentadas à sua frente.

Embora esta tese esteja em construção (consequentemente, passará por alterações), realizamos a concepção de algumas das ações performáticas envolvidas no conceito de imobilidade. Inicialmente sem títulos, as ações estão sendo identificadas por números, logo, as ações “I”, “II” e “III” estão fundamentadas na noção da imobilidade conforme discutida.

A primeira delas envolve outros conceitos, mas mostra que, em determinado momento, o “Duplo” parece ser abatido por uma força ativa maior que a sua. Essa “ação” disparada por um “outro” o coloca imóvel, sentado, enquanto perde lentamente as características de sua identidade. Na segunda ação, o “Duplo” permanece encarando uma tela em branco, na expectativa da criação porém inerte. Na terceira, passa por longos períodos de tempo sentado, apenas observando a comida sem tocá-la, mostrando também sua falta de apetite que poderá ser entendida de maneira simbólica e não só literal, tendo a apatia como imobilidade.

8.2.3 - A AÇÃO PERFORMÁTICA: as “marcas” na performance

Sobre as marcas, o “Duplo” deverá carregá-las de maneira literal para que o público possa captar sua essência, a mensagem. Essas marcas devem causar um efeito na personagem, que será radicalmente transformada a partir delas. Nessa ação, de número I, haverá a presença de outro ente performático (o público) que executará as marcas, que devem ser entendidas sabendo que:

Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de “desassossego” (...) (Rolnik, 1993, p. 2).

As marcas deverão ser feitas com tinta, pelo corpo do “Duplo”, que a partir desse momento começará a se transformar em um sujeito cada vez mais apático de acordo com as intervenções do outro ente. Esse corpo estará à mercê da outra personagem e terá a capacidade de se deixar ser atacado para a criação dessas marcas. Seguindo ainda o conceito estabelecido por Rolnik, há:

capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro (Rolnik, 1993, p. 5).

Esse “tornar-se outro” por conta de se deixar violentar pelas marcas é que levará o “Duplo” à perda de sua identidade e à concepção da apatia enquanto não se livra dos “traumas” que reverberam pelas marcas provocadas pela outra figura, pelo estrangeiro vai de encontro ao personagem de maneira monstruosa, ainda que sem perceber a força de suas ações, o que leva o ato performático ao conceito de vontade de potência.

8.2.4 - A AÇÃO PERFORMÁTICA: vontade de potência na performance

O DUPLO: A escolha das ataduras cobrindo o rosto e algumas partes do corpo justifica-se por esconder a identidade do artista, a escolha das ataduras tem alguns motivos e dentre eles uma deformação que se é produzida na face pela irregularidade das faixas que se entrecruzam, não há uma expressão exata do que está se passando na face do artista mas há uma sugestão confusa produzida pelas faixas.

Inicialmente, chamado de O Duplo, e na tentativa de que pudesse ser qualquer um, optou-se pela persona de 1nn0m1nab1ll1z, em referência ao livro “O Inominável”, de Samuel Beckett, que encerra a sua trilogia do pós guerra ao qual “Malone Morre” é considerada a segunda desta série. Tanto Malone, personagem de Beckett, quanto o protagonista de Cães Heróis de Mario Bellatin não possuem descrição física de seus rostos, favorecendo a ideia de que por trás desse ente poderia estar qualquer um, qualquer uma.

A presença de 1 e 0, no que passa a se chamar a persona do Duplo, traz a referência ao código binário, um sistema de informação e se tirarmos as letras deixando apenas os números de 1nn0m1nab1ll1z, a sequência binária será decodificada como um quadrado, figura mais objetivo de um Plano Original (Kandinsky, 1977) e também elemento que remete ao espiritual, e que possui em si o “cosmo”, pois essa é uma das figuras gráficas que podem ser, segundo Kandinsky uma:

A esta categoria de seres, por mais abstratos que sejam, vivem, agem e se fazem sentir sua influência, pertence o quadrado, o círculo, o triângulo, o losango, o trapézio e inúmeras formas... Todas são cidadãos do reino do abstrato e seus direitos são iguais... A forma, mesmo abstrata, geométrica, tem seu próprio interior, é um ser espiritual (Kandinsky, 1990, p. 77 *apud* carvalho, 2024, p.8).

Ainda, para complementar o raciocínio:

As propriedades e qualidades do plano original determinam as dos elementos. A forma mais objetiva de um plano original é o quadrado. Seus limites formados de dois grupos de linhas acopladas possuem o mesmo equilíbrio e intensidade. As linhas horizontais e verticais que delimitam materialmente o plano são categorias afetivas e estruturam a primeira relação da vida dentro do “cosmos”. Estas categorias são

as do alto e do baixo, da esquerda e da direita. Longitude e latitude (Carvalho, 2024, p.15).

A ideia de uma máscara que, por trás dela, poderia estar qualquer um. Ataduras também são usadas para que possam estar cobertas as lesões na pele, para que lesões estejam imobilizadas, sejam lesões ósseas ou articulares, e também para tratar lesões musculares – o ente performático está em processo de cura, machucado não se sabe se será de fato curado, mas se um dia sair detrás das ataduras, é uma metamorfose que ocorrerá.

A primeira intervenção performática apresenta as ataduras brancas, mas depois opta-se por tingir as ataduras de preto.

Isso também é simbólico, além de ser a cor do luto - principalmente dentro da mitologia e simbolismo cristão (Heller, 2013), apresenta uma representação estética mais elegante ao filmar (a escolha de apresentar todo material em vídeo arte em preto e branco é apenas estética e a cor preta nas ataduras faz-se mais impactante). Além disso, Heller nos diz mais sobre o preto e fornece argumentos para a escolha da cor:

Tudo termina em preto: a carne decomposta fica preta, assim como as plantas podres e os dentes cariados. Na Alemanha, quando alguém fica muito irritado, dizem que “ficou preto de raiva”. Por isso, quando alguém se enfurece, costuma ouvir o conselho: “espere até você ficar preto”. Piadas ofensivas, de mau-gosto, são chamadas de “piadas de humor negro”. Cronos, o deus do tempo, se veste de preto. Quando uma pessoa é acometida por um blackout, fica tudo escuro, a pessoa não se lembra de nada. O pintor Wassily Kandinsky descreve o preto do seguinte modo: “Como um nada sem possibilidades, como um nada morto, após a extinção do sol, como um eterno calar, sem futuro e sem esperança: assim soa interiormente o preto (Heller, 2013, p.235).

Na ação “ **ENCONTRARROU(T)RO**”, foi a primeira performance que determina a transfiguração do artista em seu duplo, Na verdade a ação (Imagem X). determina todas as outras ações que surgem posteriormente, como num efeito dominó (a inércia do Duplo, a perda da identidade, entre outros elementos), encontra-se outra figura, podendo ser feminina (referência a Moll) ou masculina (referência ao enfermeiro-

treinador ou outros personagens masculinos). A figura do “Duplo” e o participante ativador da performance, deve trazer o embate de forças e ações às quais estão submetidos, de maneira que, à medida que a cena se desenvolve, o espectador perceba que a força ativa entre as duas figuras não virá de seu anfitrião.



Imagem 11 - Performance “Encontraroou(t)ro, por 1nn0m1nab1l1z, persona performática de Thiago Berzoini, 2022. Fonte: autor.

Submetido à ação externa dessa figura feminina, caberá ao “Duplo” tornar suas ações cada vez mais passivas, reativas à primeira força, mas sem o ímpeto de vencê-la. Serão utilizados alguns artifícios para demonstrar as forças que perpassam as duas figuras e que demonstrariam quais ações seriam as ativas e as reativas.

O artifício primordial é um embate corporal cênico, regido pela inércia – ao menos por parte da figura performática do artista - simulando uma recepção, encontro cujo anfitrião- o Duplo - segue contemplando o nada através de sua inércia. A postura corporal das duas figuras também será determinante no ato, visto que a aparência pode ser significativa para entender as vontades de potência das personagens envolvidas na ação.

Para compreender a apreensão do conceito de vontade de potência no ato performático de número “I”, podemos recorrer ao que é dito pelo pesquisador Alphonso Lingis, esclarecendo que, para Nietzsche:

(...) as aparências são, elas próprias, potências; elas geram umas às outras por uma diferenciação contínua, e as essências, os sentidos

que a interpretação põe sobre elas, são sintomas de uma vontade de potência que as orienta. A interpretação dessa interpretação pode, então, determinar a qualidade das forças com as quais o ser está em afinidade e que o comandam. Interpretar seu sentido é determinar a qualidade da força que lhe dá sentido. E determinar essa qualidade é determinar se a vontade de potência é afirmativa ou negativa – nobre, sublime, soberana, ou rasteira, vil, servil; é determinar a ordem da hierarquia da potência interpretante (Nietzsche *apud* Lingis, 2003, p. 20).

Pretendemos que, assim, a apreensão do conceito seja bem empregada em uma tradução visual que facilite ao espectador entender as forças que levarão o “Duplo” ao seu estado de imobilidade, por ter sido colocado à exposição de marcas que o violentaram e de ações de forças ativas e bem definidas. Esse momento deverá se tornar uma vídeo-performance que traz elementos da relação entre os personagens de Malone Morre e Cães Heróis. A performance aconteceu no dia 27/09/2022. Participaram alguns alunos que manteremos sob anonimato, que estavam na época cursando a disciplina diurna História das Artes e Estética IV, do curso de Arquitetura e Urbanismo, no Centro Universitário Academia – UniAcademia, em Juiz de Fora, Minas Gerais.

Foram voluntários que se inscreveram para serem ativadores da performance, conforme carta-convite disponibilizada. Nos anexos da tese, todo o documento referente a esta performance pode ser encontrado contendo as diretrizes do artistas / performer, as diretrizes dos participantes, os conceitos e palavras-chave para que pudessem ter uma melhor experiência. Uma aluna voluntária também participou no papel de mediadora. À mesa, de frente com a figura do artista, cada aluno ficava no ambiente por 8 minutos. Na mesa haviam elementos que poderiam ser passíveis de interação por parte dos participantes, um tabuleiro de peças de dama, um jogo da memória, dominó, papel, tinta e pincéis, torradas, taças e suco, um espelho voltado para o participante. Todavia, ao chegar e sentar, o participante passava a se confrontar com a inércia do artista.

Por mais que houvessem tentativas de interação por parte dos voluntários o artista permanecia imóvel. Apenas ao final dos oito minutos, o artista pegava um carimbo e uma folha de papel, carimbando “Como o outro te afeta?” e entregando junto a um saquinho de pó de ouro, e assim a porta se abria e o voluntário era convidado a se retirar pela mediadora. Diversas foram as manifestações dos participantes, que o

incomodados sorriam de nervoso, pintavam, tentavam jogar dominó fugindo do desconforto do silêncio e falta de interação com a figura a sua frente e até mesmo emoção, o choro. Mas uma constante foi percebida: incômodo.

A performance foi gravada mas na hora de passar o vídeo do aparelho para o computador o arquivo se corrompeu e a filmagem foi perdida sobrando apenas algumas fotos que se encontram a seguir. A performance foi bem sucedida e mesmo que involuntariamente, seguiu a visão purista de Peggy Phelan, de existir apenas em seu acontecimento.



Imagem 12 – - Performance “Encontrarou(t)ro, por 1nn0m1nab111z, persona performática de Thiago Berzoini, 2022. Fonte: autor.

Para a ação performática, *activity* que se torna vídeoarte, “**I -[IN]action Painting**”³, inspirada pelos trabalhos de vídeoarte de Andy Warhol, principalmente por *Sleep* (Warhol, 1963), produzimos duas vídeoartes, *short films*, sendo o primeiro deles a segunda ação performática. Aqui há uma evolução estética em relação a figura do ente performático, com as faixas, tingidas de preto – cor simbólica.

³ Disponível em: https://youtu.be/4YBSb7_TPCM?si=Ub7rJ5v7FkBMByV5 Acesso em: 07 out 2025



Imagem 13 – Abertura da vídeoarte “I [IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020)

Trata-se de uma antítese da *action painting*, a pintura de ação. Em relação a esta concepção, existem dois vieses iniciais – de teóricos de conceituação da pintura de ação: um deles defende que ela é a arte de ruptura que encontra e caminha pela permanência da pureza do meio pictórico, segundo Greenberg; e outra, defendida por Rosenberg – que marca a sua ruptura com Greenberg – e que foi publicada em 1960, no livro *The Tradition of the New*, e é a definição que usaremos neste trabalho. Nela, entende-se por *action painting* o seguinte movimento:

A partir de um dado momento, os pintores americanos começaram, um após outro, a ver na tela um espaço de ação – em vez de um espaço onde se reproduz, redesenha, analisa ou “expressa” um objeto, real ou imaginário. O que emergia da tela não era uma imagem mas sim um evento (Rosenberg, 1960, p. 25).

Há controvérsias, no texto de Rosenberg, inclusive pela utilização da palavra “evento”, que, conforme destaca Silva, neste pequeno filme, por nós produzido, o que emerge da imagem registrada, na verdade, é a tensão entre o artista e a tela em branco e sua falta de ação para a realização pictórica (Mccarthy *apud* Silva, 2014).

Na sua inação a obra se realiza, pois, como afirma em entrevista a professora Eni Orlandi, pesquisadora em análise do discurso, “a gente pode estar em silêncio e

estar significando⁴” (Orlandi, 2012, n.p.); há, no silêncio e na sua falta de ação (o silenciar de gestos), significação. Neste momento em questão no vídeo, o ente performático se encontra ainda enfaixado, mas suas faixas são pretas, indicando luto, pois está em seu momento de cicatrização, cura e/ou metamorfose. Ele entende que algo em si mesmo morre para dar lugar a um outro, a uma identidade outra, que emerge de suas relações e vivências.

Há uma outra metáfora nesta obra que se trata da dificuldade de produzir para a tese, um bloqueio criativo, uma inércia que postergava a elaboração dos materiais interartes. Muito mais uma relação metafórica do tema e conceitos da tese e seus processos e progressões “imóveis” do que a relação direta com algum dos romances.

Em momentos, por não perceber resultados com a materialidade e maturidade esperada, em outros pela inação e falta de vitalidade para encerrar o trabalho, uma vez que ações da vida atropelaram o fazer artístico. Um trabalho que já dura seis anos, envolvendo a pandemia em 2020, e outros obstáculos que vida trouxe após o fim da pandemia envolvendo trabalho, saúde, entre outras questões. Carrega, em seu título e na prolongada expectativa para que alguma ação ocorra, certa ironia que Mario Bellatin carrega unido também a acidez e sarcasmo encontrados na obra de Beckett.

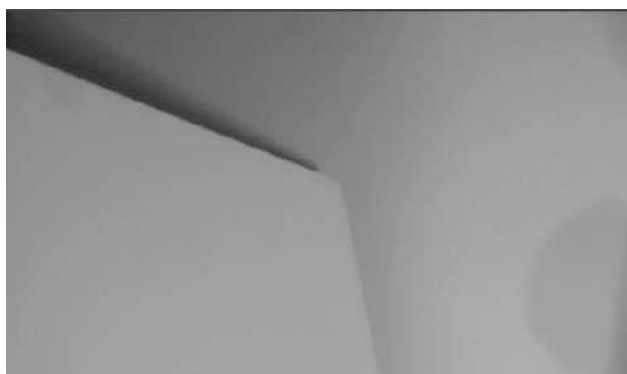


Imagem 14- Frame do short film “[IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020)

⁴ Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/11/eni-orlandi-fala-sobre-analise-do-discurso-e-linguagem-em-entrevista.html>. Acesso em 23/05/2021.



Imagem 15 - Frames do short film “[IN]action Painting”. Elaborado pelo autor (2020)

O estudo dos conceitos e a sua “(des)materialização” para a elaboração dos atos performáticos tem alguns de seus registros relacionados ao processo criativo em um dos dois cadernos (citados adiante). Há um elemento de ruína nas escolhas – entendendo que a ruína é o único apontamento de destino para o protagonista do romance. Ademais, os conceitos que constroem a personagem do “Duplo” não deverão fugir da concepção de um ser que está em constante degenerescência (emocional e física). Uma vez bem definidos esses conceitos, as performances foram executadas e, algumas, filmadas.

A construção pareceu seguir em um ritmo e objetivo eficaz, porém, a compreensão da mensagem dos atos pelo público não pode ser medida, tendo em vista que, uma vez que a obra é posta a público, o controle da fruição “obra – público” inexistente.

Dois dos materiais performáticos, que o autor gostaria de catalogar como *Activities*, foram editados em formatos de short filmes, e percebendo as discussões sobre performances e seus registros, o material editado será pensado neste trabalho como um produto de vídeo arte, entendendo que o ato da performance (ou activities) só existiu no acontecimento do momento, e seu registro editado se transmutou em um produto que é configurado dentro de outra linguagem artística. Já a performance que contou com vídeos sem edição, com o material bruto, irá configurar vídeo-performance, como registro, para esta tese. Importante pensar a videoarte como

Videoarte por definição Mais fácil do que definir videoarte é definir o que não é videoarte. Podemos argumentar que nem todo vídeo é videoarte, já que esta possui como ethos o foco na artisticidade. Também difere do discurso cinematográfico, não seguindo uma organização das relações espaço-tempo das imagens, ou o uso do

ambiente de cinema como um espetáculo ilusionista em uma sala escura a promover a hipnose e o esquecimento. Ao contrário, promove o desocultamento do dispositivo, mostrando os fotogramas, o quadro, a tela, o cintilamento da imagem, quebrando padrões de roteiros e regras e expondo o dispositivo para o espectador, em vez de escondê-lo. A videoarte teve o seu início por volta da década de 1960, tendo como premissa a transmissão de imagens capturadas em tempo real e o vídeo não editado. Conforme as tecnologias evoluíam, a videoarte também se voltou para performance com autogravação, sempre com cunho crítico em relação ao cotidiano, assim como ao suporte, à tecnologia e ao próprio vídeo. Nesta época, o movimento que bem representou a videoarte foi o Fluxus, que se auto proclamava uma antiarte (Miglioli; Barros, 2013, p. 69).

Outra peça, a videoarte **II – Algo sobre Macmann e Moll**⁵, busca traduzir esteticamente um caminho que pretende ser um prolongamento de Beckett. As imagens performam a falha, instaurando o vazio como dispositivo poético. A luz que pulsa e o som que hesita configuram uma *poiesis do intervalo*, em que cada segundo se torna experiência de esgotamento e de permanência.



Imagem 16 - Abertura da vídeoarte “II – Algo sobre Macmann & Moll. Elaborado pelo autor (2025)

Samuel Beckett escreve o fim enquanto Malone ainda fala, o vídeo mostra o corpo que se mantém entre o gesto e a desistência, entre o respirar e o cessar. Trata-se, portanto, de uma obra que articula o pensar a espera como forma de ser, onde o corpo imóvel é o lugar último da hospitalidade — hospitalidade ao nada, ao silêncio, ao impossível de dizer.

Essa espera é também uma estratégia de resistência à produtividade da linguagem. Assim como Beckett destitui a narrativa de sentido linear, o vídeo recusa a lógica do acontecimento. Cada quadro parece durar mais do que deveria, insistindo

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/ZpgQBvZUrxw?si=j5HKrXE0Hve7OZ8e> Acesso em 07 out. 2025.

no tempo morto que a modernidade tenta eliminar. Há, nesse gesto, uma dimensão ética: a de permanecer com o que não progride, com o que fracassa, com o que se desfaz. É o que Derrida chamaria de hospitalidade ao impossível — acolher o que não pode ser dito, o que não chega a ser presença plena.

A figura humana, em suspensão, parece habitar o limiar entre o repouso e a morte, entre o gesto e sua desistência. O corpo torna-se aqui o suporte de uma escrita sem palavras: ele não age, mas espera; não comunica, mas existe como resto — vestígio de uma ação que já não se cumpre. Há também a relação com Tadeusz Kantor, ao escolher que a parceria seja feita com um manequim. O autor do ensaio de “O Teatro da Morte” (que deve ser entendido e lido com cautela, pois Kantor apreciava a vida, só quer um motor para destaca-la em sua importância) diz em seu ensaio que surge: O manequim como manifestação da realidade mais trivial. Como um procedimento de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator (Kantor, 2008, p. 200). Ou seja: um modelo para o corpo vivo, para aquele que vive.

Os manequins têm também um gosto de pecado - de transgressão delituosa. A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem, de uma maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte, ao mesmo tempo que da fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicável, de que é por intermédio de uma criatura com aspectos falaciosos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada enviam sua inquietante mensagem - é isto que causa em nós esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascinação (Kantor, 2008, p.200).

Na obra apresentada, “II – Algo sobre Macmann e Moll”, as duas personagens no vídeo aparecem evocando vida e morte, Eros e Thanatos, o corpo natural e o corpo artificial. Todas essas leituras geram camadas que ampliam a força da obra e expandem as possibilidades da arte atravessar pessoas e contundir em afetações/afetos. Não há pretensão de aprofundar no tema que Kantor tanto trabalhou. Esse é o caminho de um futuro pós-doutorado.



Imagem 17- Frame da vídeoarte “II – Algo sobre Macmann & Moll. Elaborado pelo autor (2025)

Essa espera é também uma estratégia de resistência à produtividade da linguagem. Assim como Beckett destitui a narrativa de sentido linear, o vídeo recusa a lógica do acontecimento. Cada quadro parece durar mais do que deveria, insistindo no tempo morto que a modernidade tenta eliminar.

8.2.5 – Web performance

Outro ato performático ocorreu em uma aula da professora Enilce Albergaria, Literatura e Alteridades, onde executei uma performance intitulada “A última gravação antes da pandemia”, um trocadilho com a obra “A última gravação de Krapp”, de Samuel Beckett.



Imagem 18 -Abertura da web performance “ A última gravação antes da Pandemia”.
Elaborado pelo autor (2020)

Mistura de teatro e performance, cronologicamente ele é anterior a primeira performance (um prelúdio), o Duplo (1nn0m1nab1l1z) aparece após o público ouvir um áudio que é uma *assemblage* sonora de diversas mensagens trocadas na última noite antes do lockdown ocorrer na cidade de Juiz de Fora. Situações reais mescladas com reflexões que traziam a tona a “imobilidade”, “inércia” do período da pandemia e as perdas de pessoas que, naquele momento, formavam laços de afeto com autor da tese – o áudio não será publicizado/disponibilizado devido sua elaboração ter ocorrido com material extraído de conversas reais com pessoas reais via aplicativo de mensagens whatsapp porém o texto pode ser conferido na página 177, no apêndice.

Essa obra, assim como a “I - [IN]action Painting” busca materializar através de uma intermedialidade os conceitos abordados na tese e nas obras e não transposição de elementos da narrativa ficcional dos romances estudados.

9 - 2º MOVIMENTO: Pintura e outras expressões visuais

Uma das propostas do trabalho referente às questões de produção poética com base na transmedialidade é a experimentação através do processo criativo pictórico. Com base no movimento que surge na década de 1950, nos Estados Unidos, e utilizando como referências artigos escritos por Harold Rosenberg (1974) e Clement Greenberg (2013), o expressionismo abstrato e a pintura de ação (*action painting*), traremos a influência estética para a produção pictórica inspirada nos romances *Malone morre* (2014), de Samuel Beckett, e *Cães heróis* (2011), de Mario Bellatin.

Na década de 1950, pintores experimentavam novas técnicas, e Rosenberg, sobre esse momento, escreve:

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado (Rosenberg, 1974, p. 12-13).

Greenberg, outro respeitável crítico – e com o qual Rosenberg, em certo momento, traz discordâncias sobre o movimento em questão (o expressionismo abstrato) –, comenta:

Esses pintores americanos não se lançaram com o objetivo de serem avançados (...). Provém de diferentes direções estilísticas e se elas convergem é basicamente graças a uma vitalidade comum e uma ambição e inventividades comuns em relação a uma determinada época, lugares ou relações. (...) As pinturas de alguns destes americanos surpreendem porque parecem se basear numa espontaneidade desgovernada e em efeitos aleatórios; ou porque no outro extremo, ela apresentam superfícies que parecem ser totalmente despojadas de incidentes pictóricos. Tudo isso é muito aparente. Há coisas boas e coisas ruins nessa arte, e, quando se consegue encontrar a diferença entre elas começa-se a perceber que a arte em questão está sujeita a uma disciplina tão severa quanto qualquer outra a que arte obedeceu no passado (Greenberg, 2013, p. 241).

Sabendo de tais características, é importante dizermos que a proposta desta parte do trabalho não é uma retomada do expressionismo abstrato. Trata-se de um produto de arte contemporânea que presta sua homenagem, tendo como inspiração o momento e alguns artistas, em especial Willem De Kooning e Mark Rothko – sobre este artista, deixamos a seguinte reflexão para ser retomada posteriormente: “Para Rothko, a arte é a expressão, pelo artista, do confronto do homem com a imensidão e o mistério do mundo” (Lescourrete, 2012, p. 114).

Também existe a intenção de perpassarmos por trabalhos de Jackson Pollock, para que resultem nas obras que poderão ser fruídas e que se encontrarão em anexo e também em uma exposição a ser realizada em 2024. Ainda sobre esse movimento do expressionismo abstrato, um elemento que ainda não foi abordado trata da pertinência e da importância das cores, assim como seus aspectos psicológico e simbólico, que lhes são inerentes:

Os diversos elementos da simbologia da cor, como em todos os códigos (visuais, gestuais, sonoros ou verbais), resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos que compõem tais sistemas ou códigos. Com efeito, o que dá qualidade e significado ao símbolo é sempre a sua utilização. Por isto, a criação de símbolos é, via de regra, ato coletivo de função social para satisfazer certas necessidades de representação e comunicação (Pedrosa, 2002, p. 110).

Pedrosa continua sua explicação sobre a simbologia, trazendo a importância de sua relação com o primitivo e seu desenvolvimento frente à evolução da sociedade, bem como suas ressignificações com base na realidade e nas necessidades dos sujeitos, conforme o trecho a seguir:

Pode-se dizer que a simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas para, só depois, por desdobramentos comparativos, atingir um nível de relativa independência, que corresponde a estágios mais elevados de subjetividade (...). O significado das cores nunca teve vida autônoma que iniciasse e terminasse seu ciclo de ação no próprio âmbito das ideias. Ao contrário, as ideias originadas por certos estímulos exteriores só conseguiram transformar-se em símbolos ao mundo objetivo, quando testadas pela prática. Decorre daí a importância do símbolo na origem e veiculação de conceitos, base de sua integração nos vários elementos da superestrutura social. Mas essa integração só se realiza quando o símbolo expressa certas realidades que satisfaçam necessidades subjetivas (Pedrosa, 2002, p. 110).

Das escolhas das cores, algumas são óbvias, mas atuam também em seus níveis simbólicos/psicológicos, como aquelas cores que trazem as representações pictóricas relacionadas aos cães. A seguir, apresentamos duas das vinte e oito representações pictóricas dos pastores belga malinois, pertencentes a um painel de trinta pinturas feitas em acrílico, em cartões de tamanho 10,5 x 14,8 centímetros, em papel 100% algodão da marca Hahnemülle.

Optamos por 30 pinturas nos tamanhos de cartões postais que, fora da concepção do painel que as une, poderiam ser entendidas como pequenas obras e cartões postais propriamente ditos. Porém, a pintura é submetida ao público como uma obra única composta de vinte e oito quadros, com as características citadas, e dois quadros no tamanho 21 x 29,7 centímetros, em que utilizamos técnica mista (que inclui a pintura em acrílico) sob o mesmo papel (Há também uma tela de 80x70 cm, onde existem duas representações maiores tratam dos cães principais, Shakura e Anúbis). Mais adiante, trazemos duas imagens das representações pictóricas abstratas acerca dos pastores belga malinois, representações autorais inspiradas nos cães do homem imóvel do romance *Cães heróis* (2011), de Mário Bellatin, e que tentam trazer o pensamento do artista Mark Rothko, quando este se refere a seus quadros da seguinte maneira:

vejo meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens” e “estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez (Rothko, 1996, p. 557-558).

Essas obras pictóricas, fruto da pesquisa e da experimentação do processo interartes, apresenta a vontade de que, pela cor e pelas formas da cor (juntamente a

títulos), os dramas, os mistérios, a imensidão do mundo e do homem – não só personagens dos dois romances, mas suas representações e projeções em um nível simbólico e reconhecível pelo fruidor – possam trazer a possibilidade de um pensamento e de consumo (no sentido de fruição, em primeiro lugar) da obra de arte como uma representação da linguagem da intermedialidade.



Imagem 19 - Uma das trinta representações pictóricas dos pastores belgas malinois através da abstração. Elaborado pelo autor (2020)



Imagem 20 – Uma das trinta representações pictóricas dos pastores belgas malinois através da abstração. Elaborado pelo autor (2020)

9.1 - GRAVURAS

Durante o ano de 2024, no primeiro semestre, foram produzidas gravuras, em diferentes técnicas, a partir de um curso feito no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, ministrado por Marize Moreno, que rendeu experimentações diversas. Entende-se pela linguagem da gravura:

[...] a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou a prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir para o papel (que é o suporte de reprodução mais regularmente empregado), por meio da tinta (o elemento ‘revelador’), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada (Ferreira, 1994, p.29 *apud* Santos, *online*).

Para representações também dos cães, sendo a técnica escolhida como um resultado final mais satisfatório foi a de “relevo-seco”, que se trata de: “uma matriz gravada que não é entintada, mas pressionada fortemente contra a superfície do papel. O resultado é uma impressão a seco, sem tinta, tal qual uma marca d’água” (Afonso, *online*)⁶.

Foram feitas 22 gravuras no formato 21cmx29,7cm, e 6 gravuras no formato 10cmx15cm. totalizando 28 “cães”, Anúbis e Shakura ganham obras próprias e maiores devido ao protagonismo. Foi feito um rascunho, sobre o desenho a ser gravado, e uma matriz foi elaborada com papel cartão. As folhas para registro da matriz ficaram em repouso na água por 5 a 8 minutos, foram secas no mata borrão, e passadas na prensa do ateliê municipal Adriana Pereira, no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, em Juiz de Fora. Expressões em outras técnicas foram experimentadas, como a monotipia, que trata-se de uma

⁶ Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/licenciatura-em-artes-visuais/modulo/3/003.html> Acesso em 05/05/2024.

“mono” significa “um” e “tipia” quer dizer “impressão”, ou seja, trataremos, a partir de agora, de uma técnica de impressão capaz de gerar apenas uma única estampa. A monotipia é um processo de transferência de uma superfície a outra que se situa entre a gravura, o desenho e a pintura. Foi na Itália, por volta de 1650, que Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664) fez os primeiros experimentos utilizando essa técnica. Até hoje, diversos artistas pesquisam e produzem bons trabalhos artísticos, utilizando e explorando os recursos desse processo (Afonso, *online*)⁷.



Imagem 21 – sem título, gravura elaborada pelo autor, 2024.

9.2 - FOTOGRAFIAS

Há ainda algumas fotografias. A fotografia é uma linguagem que se expandiu desde sua criação e consolidou-se nas últimas décadas como elemento sempre revisitado na arte contemporânea:

Também é imprescindível saber que a fotografia como arte contemporânea chegou junto com as novas mídias nas décadas de 1980 e 1990, como a performance na arte e os vídeos. Assim, a fotografia contemporânea ganhou um novo significado e muitos artistas conseguiram quebrar as barreiras impostas por muitos entre foto e arte (s/a, *online*, 2020)⁸.

⁷ Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/licenciatura-em-artes-visuais/modulo/3/003.html> Acesso em 05/05/2024.

⁸ Disponível em: <https://laart.art.br/blog/fotografia-contemporanea/> Acesso em 05/12/2023

As fotografias referentes a este trabalho tratam de passagens, sendo a mais explícita, relacionada às sacolas dobradas pela mãe e irmã do personagem do romance de Mario Bellatin. Também uma série de polípticos que mostram recortes de cômodos e objetos de uma casa que traz a perspectiva da imobilidade, de se estar “involuntariamente” fechado em um espaço, sem a possibilidade de se locomover.

As fotografias surgiram em uma semana durante a pandemia de SARS-Cov, em 2020, quando o lockdown estava ainda em vigência impedindo o ir e vir para um bem maior e coletivo, embora uma situação diferente dos personagens, a experiência vivida trouxe a noção de se estar preso, não em um cômodo mas ainda assim, confinado em um território delimitado que são os cômodos da casa, para tais obras a repetição é o tema principal: ver sempre o mesmo, aprisionado nesse “ponto zero”.



Imagem 22 – Sem título, fotografia, 170x40cm, 2020.



Imagem 23 – Sacolas separadas, classificadas, fotografia, 170x40cm, 2020.



Imagem 24 – O sol do lockdown, fotografia, 170x40cm, 2020.

10 - 3º MOVIMENTO: os livros de Artista ou “os Cadernos”

Dois objetos que podem ser compreendidos como livros de artista foram elaborados para as experimentações relacionadas a intermedialidade da presente tese. Para isso, necessário entender a definição de livro de artista como:

O livro de artista é uma modalidade de expressão artística que se distingue das restantes categorias pelo modo como problematiza e estabelece aproximações ao conceito do livro enquanto objeto. Sem se restringir às regras do livro tradicional, de cariz narrativo e sequencial, o livro de artista apresenta, muitas vezes, a forma de um objeto estético, manipulável e interativo. Como qualquer outra obra de arte original, ele materializa-se a partir de um conceito que o artista desenvolve com base nos seus interesses e propósitos estéticos, por vezes, de sentido autorreferencial (Regatão, 2020, p. 218).

Assim o primeiro livro, intitulado como CADERNO I – das experimentações, apresenta insights que buscam apresentar relações com os textos e conceitos dos romances. O CADERNO I apresenta mídia mista, possui desde colagens até aquarela e fotografias. A estética da feiúra era perseguida e buscada para o caderno, tendo em vista que o cerne das narrativas não parece se apoiar na beleza das histórias e relações. Enquanto que o segundo livro, é intitulado CADERNO II – Das abstrações, e traz abstrações inspiradas em trechos e personagens de ambos os romances. Todos feitos com pastel seco, inspirados no campo estendido da cor de Rothko e na busca de Dekooning quando entra em contato com o Som e a Fúria.

10.1 - CADERNO I – Das Experimentações

Iniciando com colagens que apresentam recortes de jornais e que trazem palavras que se destacam e tem alguma relação com os romances, o primeiro caderno abre as possibilidades do que estará nas demais páginas. Uma miscelânea as vezes confusa mas coerente com a proposta. Nas páginas seguintes, uma planta baixa em aquarela e com transparência que cobre o desenho e a pintura, onde é possível ver uma planta baixa técnica dos quartos-cosmos, de Malone e do Homem Imóvel, adentramos no universo.

Uma ilustração de Malone em seu quarto, com elementos da narrativa, surge e com ela algumas representações elaboradas por inteligência artificial tendo como base a ilustração feita pelo artista. A presença das imagens geradas por I.A. pareceu pertinente em um momento em que essa tese termina de ser elaborada e o debate sobre a utilização da I.A. parece cada vez mais rotineiro na vida das pessoas, no mercado de trabalho e academicamente.

Como artista, a visão da I.A. parece fria e sem pensamento crítico: uma verdadeira ponte para uma sociedade inerte, imóvel, onde entrega tudo a uma máquina (um modelo de linguagem pré-programado) que vomita sua percepção. Assim, essa crítica se faz presente pelas duas imagens geradas, uma delas uma imagem realista, quase uma foto, a outra em versão tradicional de ilustração como se fosse um recorte de uma História em Quadrinhos.

Recortes de sacola aparecem em uma outra página, saindo pelas margens-limites do caderno e trazendo a necessidade do leitor/interator arrumá-las, quase instintivamente. Trabalho mecânico, autômato que remete a passagem de Bellatin sobre a mãe e irmã do homem imóvel, onde ficam dobrando as sacolas em um trabalho interminável que, ninguém na verdade, sabe para que serve.

Desenhos da criação do ente performático, com as ataduras, em sua primeira versão brancas e na versão em que as ataduras foram personalizadas, pintadas de preto, trazendo o simbolismo do enlatamento e ainda mantendo a ideia de que por trás das ataduras, pode ser qualquer um, a página seguinte apresenta as fotos de cada versão.

Ilustrações foram surgindo, e elas geraram possibilidades do conteúdo do segundo caderno, das abstrações. As ilustrações do Caderno I, apresentam a ave que Sapo observa, a ave de falcoaria do homem imóvel. Na outra página sapo em um

bosque, já tentando buscar o caminho do abstracionismo, as janelas que Malone observa, todas as elaborações tentam vir na esteira das abstrações.

Alguns polaroids de recortes da casa do artista durante a pandemia que também apresentam relações coma narrativa de Malone/homem imóvel.

Há três páginas conceituais (que funcionam como extensão única) que falam da violência/abatimento dos porcos pelo grande Louis, do livro de Beckett.

As matrizes das gravuras elaboradas durante uma oficina no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, aparecem de maneira que o leitor/interator pode tocá-las e retirá-las do recipiente que as acolhe no livro. Há matrizes em borracha, papelão (aquelas que serviram para as gravuras em relevo seco) e uma matriz em acrílico, juntamente com algumas das gravuras feitas apresentando o resultado de cada matriz presente no caderno. A última página apresenta algumas notas do artista escritas de próprio punho.

As imagens das páginas do “Caderno I- Das Experimentações” podem ser conferidas no apêndice da tese.

10.2 - CADERNO II – Das Abstrações

O segundo caderno seguiu com base nas possibilidades apresentadas por um sistema de abstrações, muito inspirado no movimento do expressionismo abstrato, com base no campo estendido da cor e no trabalho de Mark Rothko, seguido em trabalhos de Willem Dekooning, como *Light in August* (1946), que, segundo Rosenberg após décadas:

Havia compreendido a possibilidade de libertar suas metáforas da referência a objetos específicos o que lhe permitiu buscar associações de ressonâncias bem mais genéricas. Além disso, a forma metafórica abstraída, representando a um só tempo a coisa e o símbolo sem definir se nem por um nem por outro, podia também resolver o conflito entre o espaço profundo e o espaço superficial (Rosenberg, 2004, p.118)



Imagem 25 - Light in August, 1946 – Obra de Willem DeKooning



Imagem 26 - Mark Rothko, vermelho, branco e marrom.,

O Caderno II mostra um diálogo com a visualidade e técnica de Rothko que demonstra o comprometimento de em um trabalho pessoal do autor da tese que tem sido executado desde 2018 (Cartas para R.), trouxe em um dos cadernos a possibilidade de explorar o campo da cor estendido, todavia, não com a temática do trabalho desenvolvido previamente em com seus materiais: o caderno da tese apresenta trinta imagens elaboradas com pastel seco e fixadas com verniz fosco.

Cada abstração carrega um título que auxilia o observador a encontrar a fonte, a matriz, na narrativa ficcional, que a inspirou. Cada cor e forma representa um personagem ou situação, seja do romance de Samuel Beckett ou de Mario Bellatin (estão divididos, no meio, sendo 15 elaborações para cada romance), e todas com o fundo em cor preta, que apresenta uma continuidade e padrão na série, o pastel seco, através da técnica do esfumato, preenche toda a folha.

A proposta é que, como em Rothko, a cor seja ela um drama a ser fruído pelo seu observador, essas abstrações são lugares que a pintura representam nela mesma.

Assim, em comunhão com Édouard Glissant que nos diz que o lugar é oposto a noção de território, algo fixo, tal qual as abstrações apresentadas que trazem um lugar errante de acordo com o que cada um que a observa traz consigo e aciona ao entrar em contato com essa expressão plástica do Caderno II. Longe de uma cópia, uma referência e homenagem a Rothko, porém com a técnica do desenho a pastel seco.

Também impulsionados pela proposta de Robert Motherwell possui uma série de gravuras e pinturas acerca do romance “Ulysses” de James Joyce, de maneira humilde o autor da tese tenta homenagear os autores do romance e suas histórias, com a carga do expressionismo abstrato e suas possibilidades não-fixadas de interpretações e despertar de sentimentos para seus fruidores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrando a tese, algumas palavras se fazem importantes nesse trajeto de alguns anos que contribuíram para o pensamento do autor e sua maturidade acadêmica, graças a orientação da professora doutora Enilce do Carmo Albergaria Rocha e as experiências que o programa de pós-graduação em letras da UFJF pôde proporcionar, prossigo então com as observações acerca do trabalho realizado.

A análise empreendida na primeira parte da tese demonstrou que a imobilidade dos protagonistas de *Malone morre* e *Cães heróis* não pode ser reduzida a uma condição meramente física, mas deve ser compreendida no horizonte existencial do *Dasein*. Tanto Malone quanto o homem imóvel são sujeitos que, mesmo em estado de paralisia, permanecem “seres-no-mundo”, sendo, pois sua condição corpórea e espacial não os afasta do vínculo essencial com a alteridade. A partir de Heidegger, foi possível reconhecer que o confinamento em um quarto não suspende a abertura ao mundo, mas a desloca para outras formas de presença, mediadas pela narrativa, pela memória e pelos vínculos simbólicos com objetos e animais.

Nesse contexto, o conceito foucaultiano de “cuidado de si” mostrou-se basilar para compreender como os personagens transformam a imobilidade em exercício de subjetivação. Ao contar histórias ou ao cultivar obsessões, Malone e o homem imóvel não apenas se distraem da proximidade da morte, mas elaboram práticas de si que funcionam como estratégias de permanência e reconhecimento. O cuidado de si aparece, portanto, como gesto paradoxal: mesmo limitados pela inércia, ambos os protagonistas encontram modos de se transformar e de afirmar sua identidade, ainda que essa identidade se construa de forma fragmentária, oscilando entre memória, ficção e simbolismo.

Assim, a primeira seção da tese permitiu considerar que a imobilidade, longe de representar mera perda, pode ser lida como campo privilegiado de reflexão sobre o sendo e sobre o processo de individuação. Ao lado da noção heideggeriana de *Dasein* e da leitura foucaultiana do sujeito, os romances de Beckett e Bellatin evidenciam que a experiência da limitação extrema pode abrir espaço para um movimento interno de autoconhecimento, transformação e relação com o outro.

O corpo imóvel, portanto, não é um corpo destituído de mundo, mas um corpo em resistência, cuja permanência na margem da vida revela a potência crítica da literatura em tensionar os limites da existência.

A presente tese teve como propósito principal investigar a imobilidade como categoria crítica e estética em narrativas literárias e intermidiais, tomando como corpus comparativo os romances *Malone morre* (1951; ed. bras. 2014), de Samuel Beckett, e *Cães heróis: tratado sobre o futuro da América Latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois* (2011), de Mario Bellatin. Ambos os textos, ainda que concebidos em contextos culturais e históricos distintos, apresentam protagonistas que compartilham uma condição de imobilidade radical, situada em espaços restritos e pouco determinados.

Essa condição, longe de ser apenas circunstancial, revelou-se como fundamental para a compreensão das relações entre ser/sendo, corporeidade, alteridade e hospitalidade, e para a proposição de diálogos entre literatura, filosofia e artes plásticas/visuais/performativas.

No percurso da investigação, percebe-se que a imobilidade em Beckett e Bellatin não se limita a um aspecto físico ou patológico, mas constitui um regime de existência. Em *Malone morre*, a inércia do corpo conduz a um transbordamento narrativo: preso à cama, Malone fabrica histórias que oscilam entre autobiografia, fabulação e fragmento, instaurando um espaço em que memória e ficção se confundem.

Já em *Cães heróis*, o homem imóvel desloca sua energia vital para a obsessão pelo treinamento e pela catalogação de cães, sobretudo os pastores belga malinois, instaurando um regime autoritário e simbólico que compensa a impossibilidade de movimento, sua impotência se transforma em controle pelo adestramento dos cães, fiéis ao seu comando.

Em ambos os casos, a literatura evidencia que, na ausência do gesto físico, o sujeito encontra formas alternativas de expressão, sejam elas a narrativa ou a manipulação simbólica de objetos e seres.

A análise comparativa permitiu observar que os dois protagonistas não apenas sofrem a imobilidade, mas a ressignificam, encontrando nela uma espécie de princípio organizador. Nesse sentido, a corporeidade é reconfigurada: o corpo imóvel continua a ser um corpo em Relação, dotado de linguagem, respiração, afeto e ressonância simbólica.

Dialogando com Artaud, propusemos que, mesmo privado do movimento amplo, o corpo mantém micromovimentos, gestos mínimos, vibrações e sopros que sustentam a experiência do ser. A pergunta “o que pode um corpo?”, central para a

filosofia e para a estética, ganha em Beckett e Bellatin uma inversão inquietante: “o que pode um corpo imóvel?”. Essa interrogação, longe de se resolver em resposta única, abriu-se para múltiplas possibilidades críticas e criativas ao longo da tese, e mesmo que não explícitas no texto, estão presentes nas produções audiovisuais, performáticas e, em alguns casos, plásticas.

Do ponto de vista filosófico, a imobilidade foi abordada a partir de eixos complementares. Heidegger contribuiu com a noção de *Dasein*, fundamental para situar os protagonistas em sua condição de ser-no-mundo, ainda que confinados a um quarto. Foucault, em *A hermenêutica do sujeito*, ofereceu a chave do “cuidado de si”, permitindo ler a imobilidade não apenas como privação, mas como oportunidade de recolhimento e transformação subjetiva.

Derrida, por sua vez, trouxe a reflexão sobre hospitalidade/hostipitalidade, evidenciando como os protagonistas, mesmo frágeis, instauram relações hierárquicas e autoritárias com aqueles que os cercam.

Glissant, com a “poética da relação” e o “caos-mundo”, iluminou os modos pelos quais as narrativas se constroem em tensão entre fragmentação, abertura e resistência à fixação de sentidos. Por fim, Jung e Maldonato ofereceram aportes para a leitura simbólica dos elementos que permeiam os romances — os animais, por exemplo — como operadores do processo de individuação dos personagens.

A corporeidade e a alteridade, portanto, emergem como categorias indissociáveis. Malone e o homem imóvel só se definem em sua relação com o outro — seja o enfermeiro, a família, os visitantes, os cães, ou mesmo o leitor.

A identidade de cada personagem é marcada pela fragmentação e pela oscilação entre o eu e o outro, movimento que se aproxima das reflexões psicanalíticas sobre o *self* e a individuação. Nesse sentido, a imobilidade não é estática, mas paradoxalmente dinâmica, pois gera deslocamentos simbólicos e relacionais constantes.

Outro aspecto central da tese foi o trânsito entre literatura e as artes, pensado a partir da intermedialidade. A proposta de criação de performances e *action paintings* protagonizadas pela persona d’“O Duplo”, 1nn0m1nab1l1z buscou não uma tradução literal das narrativas literárias, mas uma desmaterialização crítica dos conceitos nelas implicados.

Essa dimensão, da prática, reforça que a pesquisa em literatura pode se expandir para o campo da criação artística, produzindo novos modos de recepção e circulação do conhecimento.

Ao inscrever Beckett e Bellatin no espaço da performance contemporânea, a tese evidencia que a literatura não se encerra no texto, mas pode ser reativada em outros meios, instaurando novas formas de experiência estética.

Tanto em Beckett quanto em Bellatin, a incompletude e a fragmentação não são falhas, mas estratégias estéticas que resistem à clausura do sentido. Do mesmo modo, a presente pesquisa não se encerra em conclusões definitivas, mas se oferece como campo em aberto, propício a desdobramentos futuros.

As contribuições deste trabalho situam-se, portanto, em três dimensões principais. Em primeiro lugar, no campo dos estudos literários, a tese reforça a pertinência de se investigar a imobilidade como categoria estética e existencial, aproximando autores de contextos distintos sob uma problemática comum.

Em segundo lugar, no campo teórico, promoveu-se um diálogo entre filosofia, psicanálise e teoria literária, mostrando que a leitura de Beckett e Bellatin se enriquece quando atravessada principalmente por conceitos de Heidegger, Foucault, Derrida, Glissant, Jung e Maldonado. Em terceiro lugar, no campo da prática artística, a pesquisa abriu espaço para pensar a intermedialidade não como mera tradução, mas como experimentação crítica, capaz de expandir os horizontes da recepção literária: intermedialidade como extensão, como o corpo sem órgãos Artaudiano, a materialidade que não se prende a um objeto, e um campo que não tem lugar nem fronteira, só pretende afetar quem entra em contato com as obras.

Por fim, cabe destacar que a imobilidade, ao invés de se configurar como ausência ou silêncio, revelou-se como vontade de potência.

Se torna potência de linguagem, de criação, de relação. Malone e o homem imóvel, cada um a seu modo, demonstram que mesmo a partir de um quarto, de uma cama, de um corpo paralisado, é possível instaurar mundos, narrar histórias, impor autoridade, ou simplesmente resistir ao apagamento. A imobilidade, portanto, não é o contrário da vida, mas uma de suas formas paradoxais de persistência.

Assim, esta tese não pretende encerrar um tema, mas abrir percursos. As reflexões aqui desenvolvidas podem se expandir para outros campos — da literatura comparada aos estudos de performance, da filosofia à teoria da arte.

Cabe agora que novas pesquisas retomem o diálogo iniciado, aprofundando a análise das práticas em intermedialidade, explorando outros autores e obras que problematizem o corpo imóvel, a hospitalidade e a alteridade, e ampliando o debate sobre as formas contemporâneas de existência e resistência, amparados no imaginário, que é “capaz de transformar a mentalidade dos homens” (Rocha, 2021, p.26).

A imobilidade, ao final, mostra-se como (um triste) lugar que possibilita um aceno a fertilidade do pensamento pela imaginação e criação, uma busca permanente à inquietude (atravessada por ironias, autoritarismos, rispidez) mas que gera amplitudes narrativas e estéticas para além de um “ponto zero”. Há campo para um debate contínuo.

Terminei.

Não.

Só não posso continuar.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: Teatro e Cultura**. Campinas: Editora UNICAMP, 1988.

ARTAUD, Antonin. *Les corps humain*. In: _____ **Oeuvres**. Paris: Galimard; Grossman, 2004.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASTOS, Sênia; RAMEH, Ladjane; BITELLI, Fábio. O conceito de hospitalidade de Jacques Derrida nos artigos científicos do Portal de Periódicos da Capes. In: Seminário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo, 13, 2016, São Paulo. [Anais...]: São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo, 2016, v. 13, n.1, p.01-13. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/13/612.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

BECKETT, Samuel. **Malone morre**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

BELLATIN, Mario. **Cães heróis**. Tradução: Joca Wolff. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHUL-HAN, Byung. A morte do outro. In: **Morte e Alteridade**. Petrópolis: Vozes, 2020.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *In: Literatura e Sociedade*: Revista de teoria literária e literatura comparada, v. 2, n. 2, 04 dez. 1997, p. 37-55. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 20 set. 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de criação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DELEUZE, G. Para dar um fim ao juízo. In: _____. **Crítica e clínica** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução: Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Relume, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques.. **A estrutura do comportamento**. Tradução: José de A. Correa. B. Horizonte-MG: Interlivros, 1975.

DERRIDA, Jacques.. **Au fond des images**, Paris: Galilée, 2003

DERRIDA, Jaccques.. **Enlouquecer o Subjétil**. Ilustrações Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Ateliê Editorial ; Fundação Editora Unesp, 1998.

DERRIDA, Jaques.. **Memórias de cegos**. O auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**. Escritos sobre as artes do visível. Santa Catarina: Editora UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques; DUFFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/download/26901/15612> acesso em 25 out. 2019.

DIAS CARVALHO, Jairo. A teoria das cores e das formas gráficas de Wassily Kandinsky. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 38, p. 1–22, 2024. DOI: 10.14393/REVEDFIL.v38a2024-67731. Disponível

em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/67731>. Acesso em: 8 out. 2025.

DUARTE, Pedro. A conquista espacial de Mark Rothko. **DoisPontos**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2014. DOI: 10.5380/dp.v11i1.32810. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/32810>. Acesso em: 14 set. 2025.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**, Lisboa: Difel, 1989.

FOIS-BRAGA, Humberto. **Romances de Viagem**: Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária Amores Expresso. Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves. 2017. 471 f. Tese de Doutorado em Estudos literários-, Faculdade de Letras, UFJF, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4586>. Acesso em: 20 set. 2019

FOUCAULT, Michel. **o corpo utópico; As heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. Tradução: MARcelos Alves; Salma Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Foucault, regimes de verdade e a construção do sujeito, de Daniele Lorenzini. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 37, p. 192–204, 2020. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i37p192-204. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cefp/article/view/172518..> Acesso em: 8 set. 2025.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *In*: SAFATLE, Vladimir.; TELES, Edson.(orgs.); **O que resta da Ditadura** – a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de oliveira. Prefácio Ana Kiffer; Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance**: Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Fausto Castilho. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Tradução: Dora Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2011

JUNG, C. G. **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, C. G. **Sincronicidade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNIOR, Mario de Sousa Anacleto. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. **Revista Ara**, n. 2, 2017. São Paulo: FAU-USP, disponível em: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2017/03/10-ARAYma2-OConceitodeRuina-SousaJunior.pdf> Acesso em: 15 out 2019.

KANT , Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Sesc, 2008.

KAPROW, Alan. **Some recent happenings**. New York: Great bear pamphlet, 1966. disponível em: https://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf acesso em 02 fev. 2020

KAPROW, Alan. **Some recent happenings**. New York: Great bear pamphlet, 1966.

KRAPP, Juliana. Mexicano Mario Bellatin explora diálogo entre biografia e obra. **Jornal do Brasil**, 1 de maio de 2009. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/05/01/mexicano-mario-bellatin-explora-dialogo-entre-biografia-e-obra.html> Acesso em: 14 dez. 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LINGIS, Alphonsos. **A vontade de potência**. In: Educação e Realidade, n.28, v.1, p.11-20, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25657/14987> Acesso em: 10 jul 2019

LINS, Maria Ivone Accioly. **Experiências corporais**. A vida de Beckett e as histórias de Malone. Natureza humana. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 329-349, dez. 2000. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200004&lng=pt&nrm=iso. acesso em: 27 out. 2020.

MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser** – identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação. Tradução: Roberta Barni; Luciano Loprete. São Paulo: SESC São Paulo, 2014.

MALDONATTO, Mauro. Arquipélago identidade: o declínio do sujeito autocêntrico e o nascimento do eu múltiplo. **Revista Latinoamericana De Psicopatologia Fundamental**, ano VIII, n. 3, set/2005 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v8n3/1415-4714-rlpf-8-3-0480.pdf> Acesso em 10 out 2019.

MATESCO, Viviane. **Corpo, ação e imagem**: consolidação da performance como questão. In Revista Poiésis, Rio de Janeiro, nº 20, 105 - 116, 2012. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/08.pdf> Acesso em: 10 jul 2019

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis**, Niterói, n 20, p. 105-118, Dezembro de 2012.

MEDEIROS, R. Território, Espaço de Identidade. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu (Org.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular: Unesp. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2008. p. 217-227.

MERLEAU PONTY, Michel. O filósofo e sua sombra. In: _____ **Textos escolhidos**. Tradução: Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORO, Adriana; INVERNIZZI, Noela. A tragédia da talidomida: a luta pelos direitos das vítimas e por melhor regulação de medicamentos. **História, ciências, saúde-Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 603-622, Sept. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702017000300603&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 out. 2020.

MOTA, Lia Duarte. Escrita em movimento. *In: Abralic – experiências literárias, textualidades contemporâneas*, 2016, p. 1-8, Rio de Janeiro. Abralic - experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523060.pdf acesso em 27 out. 2019.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Os Vestígios da Arte. *In: HUCHET, Stéphane (org.) Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

NARDIM, Thaise. **Allan Kaprow, performance e colaboração**: estratégias para abraçar a vida como potência criativa. Orientador: Cassiano Sydow, 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284094> Acesso em: 27 out. 2020.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A Linguagem e seu Funcionamento**. Campinas, SP: Pontes, 1987

Perspective on Intermediality. *In: Intermédialités/Intermedialities*, n. 6, Montreal: Centre de Recherche sur l'intermédialité, 2005, p. 43-64. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da Performance**: representação sem reprodução, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. **Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, P.98-107. <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4868> Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4868> Acesso em: 02 fev. 2020.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. p. 31-61, *In*: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

REGATÃO, José Pedro. O Livro de Artista: potencialidades pedagógicas no ensino do desenho. **Revista Estado da Arte**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 217–233, 2020. DOI: 10.14393/EdA-v1-n2-2020-57970. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/57970>. Acesso em: 14 set. 2025.

REUTER, Ives. **A Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIBEIRO, Fernando César. *Action painting, happening, performance art*: da ação como fator significativo à ação como obra nas artes visuais. *In*: **Visualidades**, v. 8, n. 2, 27 abr. 2012, p.113-137. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18278>. Acesso em: 20 set 2019.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução: Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria; SANTOS, Rejane Granato. As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã. *In*: **Via Atlântica**, n. 9, 17 jun. 2006, p. 85-98. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50042>. Acesso em: 22 set. 2019.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. **A utopia da diversidade nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto**. Juiz de Fora, MG : Editora da UFJF, 2021. Disponível em:

<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/13933/1/AutopiadadiversidadenasescritasdeEdouardGlissantMiaCouto.pdf> Acesso em: 14 ago 2025.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *In: Cadernos de Subjetividade*: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUCSP, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-51, fev./set. 19 Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf> Acesso em: 15 ago 2019.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROTHKO, Mark. **A realidade do artista**. Tradução: Fernanda Mira Barros. Lisboa: Editora Cotovia, 2007.

SALLES, A. C. **Corpo-em-arte**: performance. *In: Cadernos de Estudos Lingüísticos*, v. 60, n. 3, p. 743-757, 22 nov. 2018. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8650355> Acesso em: 15 ago de 2019

SANTOS, Renata. Gravura. *In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4.

SILVA, Ceres Vittori; PALEARI, Gabriel M.G.. Por uma cartografia do Corpo-Sem Órgãos: a concepção do corpo em Antonin Artaud. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4184/3237> Acesso em 14/01/2023.

SOUZA, Wuldsen M. L.. Antonin Artaud Liberto das Amarras do Juízo: O Corpo sem Órgãos como Crítica ao Pensamento Ocidental. *In: Entrelinhas*. Porto Alegre. Vol. 7, n. 2 (jul./dez.2013). Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/3473#:~:text=Tal%20proposta%20se%20utiliza%20do,apreens%C3%A3o%20de%20conhecimento%20%E2%80%93%20como%20os> Acesso em: 01 jan 2022

UNO, Kunichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner; colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012. Vozes, 1985.

NANCY, Jean-Luc. **L'autre Portrait**. Paris: Galilée 2014.

SEEBERG, Ulrich. Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich . **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 78–89, 2005. DOI: 10.1590/S1678-53202005000100005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/2952..> Acesso em: 29 jun. 2025.

WINNICOTT, Donald W. **Transtorno [disorder] psicossomático** – A enfermidade psicossomática em seus positivos e negativos”, *In: Winnicott 1989a*. _____ 1989a: **Explorações psicanalíticas**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1994.

WINNICOTT, Donald W.. **Nota adicional sobre transtorno psicossomático**, *In: Winnicott 1989a*.

APÊNDICE

ENCONTRAROOU(T)RO

Uma performance de Thiago Berzoini, através da persona de 1nn0m1nab111z.

Statement

MMXXII

CHAMADA: ENCONTRAROOU(T)RO

Juiz de Fora, 14/09/2022

Prezados alunos e prezadas alunas da disciplina “História das Artes e Estética IV”,

Para nossa aula que trata do tema *happening, activities e performance*: será realizada uma performance intitulada “**ENCONTRAROOU(T)RO**”, pelo artista Thiago Berzoini, pela persona de 1nnom1nab1ll1z. Gostaríamos de selecionar oito voluntários da disciplina de História das Artes e Estética IV, do curso de Arquitetura e Urbanismo, que se permitam passar por uma breve experiência de 08 minutos, às cegas (informados apenas sobre o essencial pelas mediadoras), autorizando a gravação da experiência e se comprometendo com um relato breve sobre a experiência da performance na aula que fala sobre o tema. A performance será agendada na parte da tarde, logo é necessário ter disponibilidade. Também solicito **duas** pessoas **voluntárias** para que auxiliem na produção da performance, guiando alunos para a experiência e retirando-os garantindo que não terão contato com os próximos a participarem da performance.

Para tal, serão selecionadas oito pessoas a partir de um formulário (subjetivo) para que participem e ajudem a performance acontecer. São apenas oito pela demora e demanda e energia que a performance exigirá. As pessoas selecionadas, durante a ação performática, se caso sentirem-se desconfortáveis podem se retirar do ato.

Agradecido pela atenção e aguardando respostas com expectativas,

A performance deverá ocorrer no dia 29/09/2022 a partir das 15h00, no campus Arnaldo Janssen.

T.B. através da persona de 1nn0m1nab1ll1z.

STATEMENT

Juiz de Fora, 29/09/2022

I

EU, Thiago Berzoini, CPF: _____, pela persona de 1nn0m1nab1l1z, farei uma performance que consiste em aguardar que os fruidores, um por um, sentem-se a minha frente e escolham como irão passar o tempo comigo podendo aproveitar a música do ambiente. Não haverá conversa entre os participantes da performance. O artista poderá ler um poema, dentre alguns previamente selecionados. A experiência ocorrerá no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais e será gravada.

II

Eu, _____, CPF: _____, aluna da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como voluntária para fazer a mediação entre artista, obra e fruidores, seguindo as diretrizes passadas pelo proponente da performance e contribuindo para que ocorra dentro do tempo e da dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____, aluna da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como voluntária para fazer a mediação entre artista, obra e fruidores, seguindo as diretrizes passadas pelo proponente da performance e contribuindo para que ocorra dentro do tempo e da dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

III

Eu, _____, CPF: _____, alun(o/a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____, alun(o/a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____, alun(o/a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____, alun(o/a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____, alun(o/a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os

mediadores me instruem sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____

_____, aluno(a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua(m) sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____

_____, aluno(a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua(m) sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

Eu, _____, CPF: _____

_____, aluno(a) da disciplina de História das Artes e Estética IV, no semestre 2022.2, irei participar da performance como fruidor da obra autorizando que os mediadores me instrua(m) sobre como será o procedimento e concordando com a experiência performática que ocorrerá, de 8 a 10 minutos, com o artista Thiago Berzoini e seguindo a dinâmica estabelecida no dia 29/09/2022, no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, em Juiz de Fora, Minas Gerais.. Eu autorizo o uso da imagem em gravações da performance.

ENCONTRAR O(U)TRO

Uma performance de Thiago Berzoini, pela persona de lnn0mlnablllz.

Juiz de Fora, 29/09/2022

Toda a experiência se encontra na prática de perceber a presença do outro. Alguns estarão de encontro com a persona sendo construída (consequentemente, desconstrução do artista) e outros estarão de frente com a persona, encarando a desconstrução desta para o refazimento do artista). Na dinâmica, nem artista nem fruidores sabem quem será desconstruído. Estar em silêncio com o outro, por 08 minutos, sozinhos, obriga ambos os participantes a lidarem com questões de percepção e alteridade que podem, inclusive, causar desconforto. Mesmo no silêncio entre as duas pessoas, elas poderão interagir, a escolha do fruidor, para passar o tempo juntos. Para isso, existirão algumas possibilidades de interação (previamente selecionadas), envolvendo aspecto lúdico, a competição, a partilha, a apreciação mútua. O silêncio pode ser quebrado por música, que será colocada no ambiente⁹. Os mediadores devem explicar os conceitos envolvidos, entregar o “*statement*” e coletar assinaturas (explicar que será feito em uma via e entregue, posteriormente, a cópia). As pessoas responsáveis pela mediação deverão estar cientes da performance e seus conceitos. Os mediadores devem entregar, ao final, uma ficha que o participante deve preencher imediatamente, porém agora com o propósito de falar da sua experiência exclusivamente para a turma de História das Artes e Estética IV.

⁹ I. Vivaldi: Violin Concerto in A Minor, RV 356 ou Tchaikovsky: Valse sentimentale, Op. 51, No. 6.
II. Requiem in D Minor, K. 626: Sequence No. 6: Lacrimosa dies illa. Letra: Lacrimosa dies illa | Qua resurget ex favilla |
Judicandus homo réus | Huic ergo parce, Deus| Pie Jesu Domine| Dona eis requiem, Amen. Tradução: Dia de lágrimas, aquele
| Na qual, ressurgirá das cinzas | Um homem para ser julgado | Portanto, poupe-o, ó Deus| Misericordioso Senhor Jesus |
Conceda-lhe a paz eterna, Amém.

I DIRETRIZES PARA MEDIADORES

Devem concordar em participar da experiência na função de mediadores, assinando o “*statement*” disponibilizado pelo artista.

Devem ler e entender o material previamente disponibilizado para a mediação e questionar o que for necessário ao artista antes do começo da performance.

Devem ficar responsáveis pela mediação entre obra, artista e fruidores.

Devem ficar responsáveis por entregar e coletar as assinaturas do “*Statement*”.

Devem garantir que os participantes que tiverem vivenciado a experiência não se encontrem com aqueles que ainda não vivenciaram a proposta.

Devem estar atentos para a necessidade de interromper a experiência caso sejam chamadas pelo artista ou fruidor, e dar suporte em caso de qualquer desconforto.

Devem garantir fluidez e bom funcionamento da dinâmica apresentada.

II DIRETRIZES PARA FRUIDORES

Devem aguardar na sala 201, junto a uma das mediadoras.

Devem ser informados sobre os conceitos da performance, facilitando a mediação entre obra, artista e público.

Devem concordar em participar da experiência, assinando o “*statement*” disponibilizado pela mediadora.

Devem descer da sala 201 para a sala onde ocorrerá a performance sob condução de outra mediadora.

Devem **desligar os celulares antes de entrarem na sala.**

Devem entrar na sala em silêncio e permanecer em silêncio até saírem da sala, podendo interagir com o artista.

Ao final do tempo, devem se levantar e deixar a sala. Para isso, a mediadora conduzirá a pessoa para fora da experiência. Devem ir para a sala 101.

Não devem entrar em contato com aqueles que ainda não participaram da experiência.

Na sala 101, os fruidores devem preencher uma ficha relatando a experiência para que o restante da turma, não participante, perceba as diferentes sensações e experimentações de cada pessoa que participou da performance.

III DIRETRIZES PARA O PERFORMER

Deve assinar o “*statement*” concordando em realizar e se comprometendo com a autoria e desenvolvimento da performance.

Deve se posicionar na sala antes dos fruidores chegarem.

Deve preparar com os praticáveis e indumentária.

Deve testar, previamente, toda a logística da proposta (incluindo deslocamento, aparelhos eletrônicos, iluminotécnica, sonoplastia, entre outros aspectos importantes para ambientação da performance).

Deve orientar e disponibilizar material textual e informativo, previamente, aos mediadores.

Deve se manter em silêncio ao longo da performance.

Deve respeitar os fruidores.

Não deve agredir verbalmente nem fisicamente os fruidores nem mediadores.

Deve estar atento ao comportamento dos mediadores e fruidores para condução da proposta de maneira satisfatória.

Deve ter atenção aos possíveis gatilhos e condições de desconforto que a performance pode provocar devido a fruição (recepção e produção de significado da obra) se comprometendo a interromper e chamar os mediadores para dar suporte aos fruidores.

Deve seguir a minutagem proposta.

Deve estar aberto a críticas.

Deve deixar o local limpo e em condições de uso após a performance.

Não deve utilizar nenhum animal na performance.

Não deve utilizar nenhuma droga ilícita na performance.

Deve manter o celular desligado durante a performance.

Não deve entrar em contato prévio com fruidores, apenas com mediadores.

“ENCONTRAR O OUTRO”,

A experiência proposta pelo artista trata da alteridade. Ela floresce do conceito de hospitalidade, este conceito não pode existir sem que haja alteridade. Sobre o termo, que pode soar estranho, trata-se de uma abordagem do filósofo Jaques Derrida onde tenta deixar transparecer o lado hostil e conflituoso que repousa sob o conceito de hospitalidade, trazendo a tona um aspecto que diverge do lado harmonioso e pacífico que a palavra hospitalidade carrega. O OUTRO e o contato com o EU depende da remoção de fronteiras que nos separa, exige esforço para abertura moral ao que é estranho, estrangeiro, ao que é potencial perturbação daquilo já ordenado. A negação da hospitalidade condiciona o outro a não aceitação, rouba o aspecto fundamental do ser humano, de ser como o é. A desconstrução derridiana, inverte hierarquias. Não se trata de jogar-se as ruínas, mas de inverter a ordem das coisas, resultando em possibilidades de resignificação, de percepção do que se é ou do que não se é, em um acontecimento constante.

Toda a trajetória do artista se baseia no que é efêmero e nas condições passíveis do fracasso entre as relações, entre o eu e o outro, entre o eu e a natureza, entre elementos fronteiros entre partes que se aceitam e se conflituam. Na experiência a ser vivenciada, esses aspectos estão presentes.

Alteridade, ou seja, o outro. As fronteiras existentes do que é estranho a mim. A experiência da hostipitalidade (a hospitalidade e as relações de hostilidade que a palavra oculta, e que ressaltam frente ao estrangeiro – o estranho).

Para o artista, **o outro é sempre desconstrução**. O outro é sempre um esforço de hostipitalidade.

Existem elementos de competição, de partilha, de vaidade, de mútua apreciação, de **identidade** e ego que estarão presentes e que devem possuir produção de significados diferentes através das subjetividades de cada fruidor e que devem gerar a capacidade de afeto e de afetar ambos os lados da experiência que demanda dos fruidores e do artista, momentos de desvelo¹⁰.

Palavras-chave: Performance; Desconstrução; Alteridade; Identidade; Indecidibilidade.

VERBETES TEÓRICOS:

DESCONSTRUÇÃO:

A desconstrução tem lugar, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. Isto se desconstrói. O isto não é aqui uma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egóica. Está em desconstrução (...). E o 'se' do 'se desconstruir', que não é a reflexividade de um eu ou de uma consciência, carrega todo o enigma (DERRIDA, 1987, p.12)

Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na Gramatologia, o termo 'desconstrução' foi tomado da arquitetura. Significa a deposição decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente ('isso se desconstrói'), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9).

ALTERIDADE

(...) segundo a concepção de Lévinas (2009 *apud* HADDOCK-LOBO, 2006. p. 48) complementa: A Alteridade não é apenas uma qualidade do outro, é sua realidade, sua instância, a verdade do seu ser e, por isso, para nós, torna-se muito fácil uma permanência na coletividade e na camaradagem – difícil e sublime é co-habitar com a diferença, é viver o eu-tu profundamente.

INDECIDIBILIDADE; ALTERIDADE

¹⁰ O vigor permanente da obra (verdade) como figura (a disputa de delimitação e vazio/nada) está aí para ser manifestado, operado. Mas tem que ser uma operação que deixe a obra ser obra. A esta operação que não impõe uma perspectiva nem uma vontade subjetiva nem objetiva, é que Heidegger denomina *Bewahrung*. Nós escolhemos uma palavra portuguesa aproximada, pois toda tradução é sempre um aproximar: desvelo. Desvelo: grande cuidado, carinho, vigilância, dedicação sem impor, deixando ser, aguardar o que é próprio e persiste, resguardar o deixar acontecer. Nela ressoa o cuidado e doação amorosa como ocorre, por exemplo, no desvelo da mãe para com o filho, o que pressupõe também no leitor o desvelo para com o que na obra *Se dá*, presenteia (CASTRO; HEIDEGGER, 2010, p.236). Referência: CASTRO, Manuel Antônio de. "Notas". In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

Para mim o indecível é a condição da decisão, do acontecimento, e já que você fala do prazer e do desejo, é evidente que se eu soubesse e pudesse decidir antes que o outro é bem o outro identificável, acessível ao movimento do meu desejo, se não houvesse sempre o risco que o outro não esteja aí, que eu me engane de endereço, que meu desejo não chegue à sua destinação, que o movimento de amor que eu destino ao outro se extravie ou não encontre resposta, se não houvesse esse risco marcado de indecibilidade, não haveria desejo. O desejo se abre a partir desta indeterminação, que se pode chamar indecível. Por consequência eu creio que como a morte, a indecibilidade, aquilo que eu chamo também a ‘destinerrância’, a possibilidade para um gesto de não chegar à sua destinação, é a condição do movimento do desejo que de outra maneira morreria antes. Concluo disso que o indecível e todos os outros valores que a ele podemos associar são tudo menos negativos, paralisantes e imobilizantes. É exatamente o contrário para mim (DERRIDA, 1999, p.53)

IDENTIDADE

O conceito de “identidade” normalmente carrega em si a noção de totalidade, ou seja, aquilo que tem identidade enseja valores que o diferencia dos outros e o torna único, excluindo, assim, toda e qualquer diferença (SILVA, 2019)

“a concepção do sujeito pós-moderno apresenta um indivíduo sem identidade fixa ou permanente, muito menos uma identidade que parte de uma essência. Nesse caso, a identidade é formada e transformada continuamente em relação aos diálogos de diversidade cultural que nos rodeiam. Essa identidade é definida historicamente e não biologicamente” (HALL, 2006). “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2011, p. 12).

Agradecemos por participar da performance!

Como participante da obra “ENCONTRAROU(T)RO”, proposta pelo artista Thiago Berzoini, através da persona de 1nn0mnab1l1z, realizada no Centro Universitário Academia, Campus Arnaldo Janssen, no dia 29/09/2022 às 15h00, descreva a sensação de ter participado dessa experiência para que os colegas da disciplina História das Artes e Estética IV, do curso de Arquitetura e Urbanismo, possam discutir sobre o tema das performances.

A última gravação de 1nn0m1nab1l1z antes da pandemia

Por 1nn0m1nab1l1z¹¹

(Abertura: uma mistura de áudios reais, registrados em 2020: troca de mensagens pelo whatsapp entre o alterego de 1nn0m1nab1l1z e outras pessoas)

Oito de outubro de 2010 (gravação)

Me pergunto o que ficou de tudo isso? Qual o sentido... (hesita) O que resta são todas as coisas que ainda valem a pena, apesar deste barro que vai voltar a ser pó. Fecho os olhos e tento imaginar coisas boas *(Pausa. 1nn0m1nab1l1z fecha os olhos brevemente.)*.

No agora

Eu lembro de quando era menino, me achava um senhor, era um moleque. Morava em cima daquele bar...aquele...qual era o nome mesmo? Será que vai estar aberto depois da pandemia? Não importa...Faz um extraordinário silêncio neste anoitecer, mesmo aguçando os ouvidos não se ouve um único suspiro.

Onze de dezembro de 2011 (gravação)

Lá no 503, a vizinha canta...ela canta...a vizinha...não sei o nome, não lembro. É meio maluca. O porteiro disse que bebe esmalte, e ela espancava o neto. Ameacei chamar o conselho tutelar e até registrei no livro do condomínio.

Ela canta a essa hora! Também batia com o martelo na minha parede do quarto e gritava aos quatro cantos que eu tinha 'pacto com o Diabo.

No agora

Mas não nesta noite, tudo é silencio agora.

Quando a velha cantava eram "canções de tempos idos", de quando era pequena, dizia ela ao neto que geralmente estava aos prantos.

É difícil pensar nela como uma menina.

¹¹ Web Performance ocorrida em 16 de dezembro de 2020, na aula "Literatura, Alteridade e Diáspora", ministrado pela Prof Dra Enilce Albergaria Rocha, o texto é de Thiago Berzoini, livremente inspirado pelo texto "A Última Gravação de Krapp", de Samuel Beckett. 1nn0m1nab1l1z é uma persona performática de Thiago Berzoini.

(*Pausa.*) Será que eu cantarei assim, quando tiver a idade dela – se é que vou durar tanto? Não. (*Pausa.*) Eu cantava quando era um menino? Não. (*Pausa.*) Cheguei a cantar alguma vez? Nunca.

A gravação de um ano longínquo, passagens ao acaso. Não (*Pausa.*). Acabei de conferir no livro, deve remontar há dez ou oito anos atrás. Naquela época, acho que estava morando com Maria na Rua...ali do lado de lá. Deus do céu: daquela eu escapei! Era um mau negócio. (*Pausa.*)

Vinte de março de 2014 (gravação)

Ela foi pro velho continente fazem dois meses. Nada sobre ela, a não ser uma homenagem a seus olhos (*pausa*) muito ardentes. De repente torno a vê-los novamente. (*Pausa.*) Incomparáveis!

No agora

(*Pausa.*) Enfim... (*pausa*) estas evocações antigas são medonhas, mas convivem comigo, amiúde. Preso em casa com a peste lá fora. Até quando? Inerte.

Um fôlego antes de embarcar numa nova...(*hesita*) retrospectiva. Difícil acreditar que eu fui um dia, aquela cria desamparada. A voz! Jesus! E aquelas esperanças! (*Risada breve à qual se junta a de 1nn0m1nab1l1z.*) E aqueles planos! (*Risada breve à qual se junta a de 1nn0m1nab1l1z.*) Beber menos, em especial. (*Apenas a risada breve de 1nn0m1nab1l1z.*)

Todas as noites acordado vendo amanhecer. (*Pausa.*)

Um projeto de uma vida sexual menos... (*hesita*) absorvente.

A derradeira moléstia de meu pai.

A busca ineficaz pela felicidade. Quimera inacessível.

Quinze de fevereiro de 2020 (gravação)

Sarcasmos sobre o que ela chama sua juventude e agradece a Satã por tudo ter se acabado. elo. (*Pausa.*) Sombras da obra... prima. Encerrando (*Pausa.*)

No agora

O que restou de toda esta miséria? Uma garota com um casaco vinho gasto, numa entrada de boate alternativa? Ou não? (*Pausa.*) Quando olho... (*suspira*)

Espiritualmente falando, um ano de profunda obscuridade e miséria até que naquela memorável noite, em março, na porta do botequim, um vento uivante, nunca vou esquecer, quando de repente eu compreendi tudo. As coisas muito claras. Penso que isto seja o mais importante para guardar daquela noite, agora que o meu trabalho está para terminar e talvez nada sobre em minha memória, ardente ou fria, para o milagre que... (*hesita*) para o fogo que a acendeu.

Treze de março de 2020 (*gravação*)

O que de repente eu vi então, foi isso, que a crença que guiou toda minha vida, coisas...coisas que não são possíveis de serem expressadas.

E meu rosto entre suas mãos e as minhas mãos explorando primeiros seus cabelos curtos, e depois cuidadosamente, seu corpo. E nós ficamos ali sem nos mover. Eu queria o sono profundo, ela queria a nevasca.

No agora

Por baixo, tudo se movia e por dentro tudo se mexia, delicadamente.

Mas agora ela se foi, faz muito tempo. Hoje é agora.

E passa da meia-noite. Nunca senti tamanho silêncio. A Terra podia ser desabitada. (*Pausa.*)

Treze de março de 2020 (*gravação*)

Ela, que é outra, estava chorando na porta do inferninho, com suas mãos esfregando o pescoço e os olhos fechados. O primo só de casaco longo, vinho. Descalço, tremendo, olhos enraivecidos.

Notei um arranhão no braço e perguntei como tinha feito aquilo. Ela disse: “Assaltaram a gente em frente a Estação das águas”.

No agora

Eu ainda disse que tudo aquilo me parecia sem esperança e que não era sensato prosseguirmos. Chamei um Uber para ela e o primo.

E ela concordou, sem abrir os olhos. *(Pausa.)* Pedi para que olhasse para mim, e após alguns instantes – *(pausa)* – após alguns instantes ela olhou, mas com olhos semicerrados por causa da luz neon acima de nossas cabeças. Inclinei-me sobre ela para fazer sombra e então os olhos se abriram. *(Pausa. Conformado.)* Deixaram-me entrar. *(Pausa.)* O primo enraivecido.

Treze de março de 2020 (gravação)

Esqueci do primo, por segundos, e deitei meu rosto em seu ombro, senti seus cabelos cacheados, queria me sufocar naquele perfume, e as minhas mãos explorando amorosamente seu corpo. Nós ficamos ali sem nos mover. Meu rosto entre suas mãos e as minhas mãos desejosas explorando seu corpo. E nós ficamos ali sem nos mover. Eu queria o sono profundo. Ela queria a vingança.

No agora

Mas hoje. Hoje é agora.

E já passa da meia-noite.

Nunca senti...

Talvez meus melhores anos já tenham passado. Quando ainda havia uma chance de felicidade. Mesmo assim não gostaria que retornassem, aqueles dias. Aquelas pessoas. Aquelos momentos.

Agora que tenho esse fogo dentro de mim. Que não sou mais eu e estou a me gestar para me parir... num corpo sem limite, sem sexo, sem nome, mas ainda nomeado. Quanta inércia nesses tempos, mas quanto movimento interno de desafetos e afetos e esperanças malfadadas.

Não, eu não queria nunca que voltassem...

(Blackout)

ABSTRAÇÕES DE TRINTA PASTORES BELGA MALINOIS

POR THIAGO BERZOINI

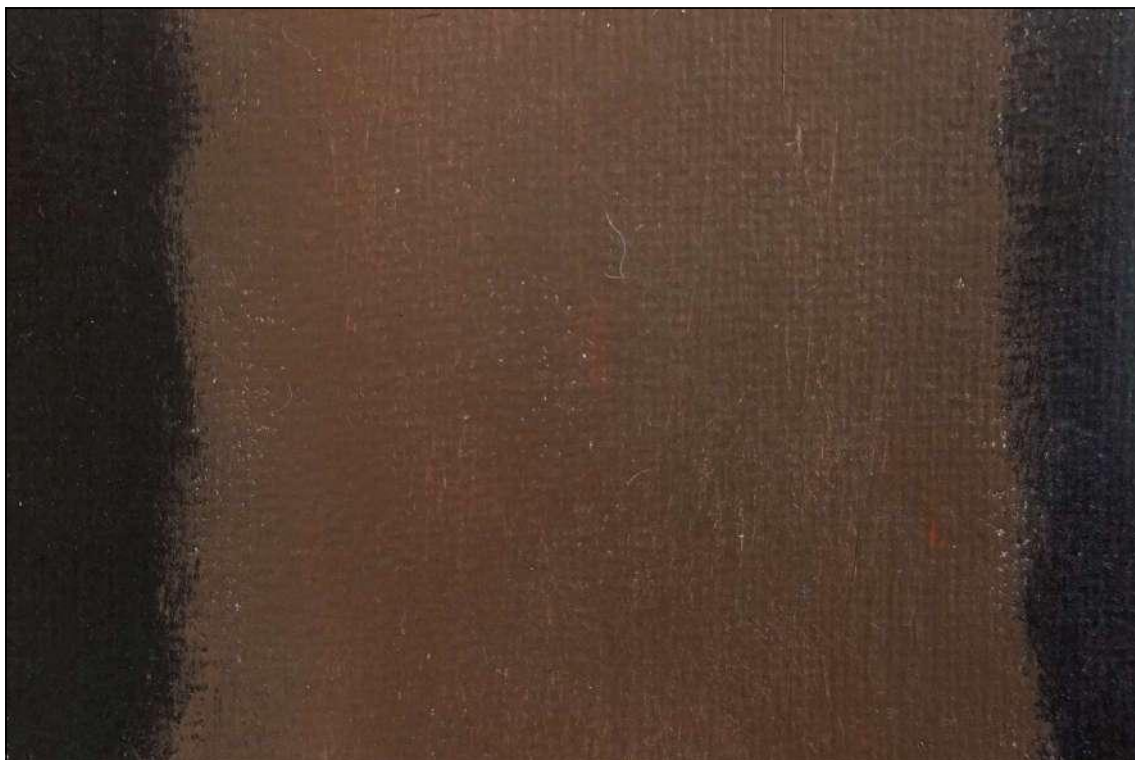


Imagem 27 : Anubis, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

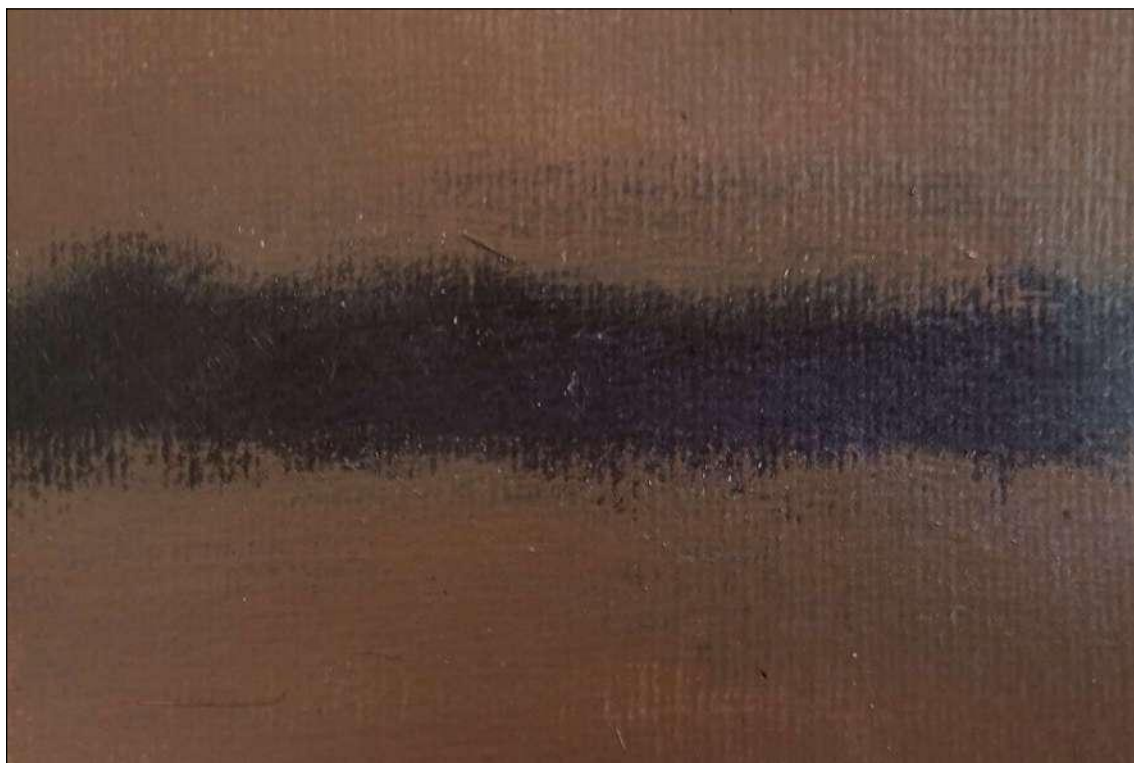


Imagem 28 : Shakura, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

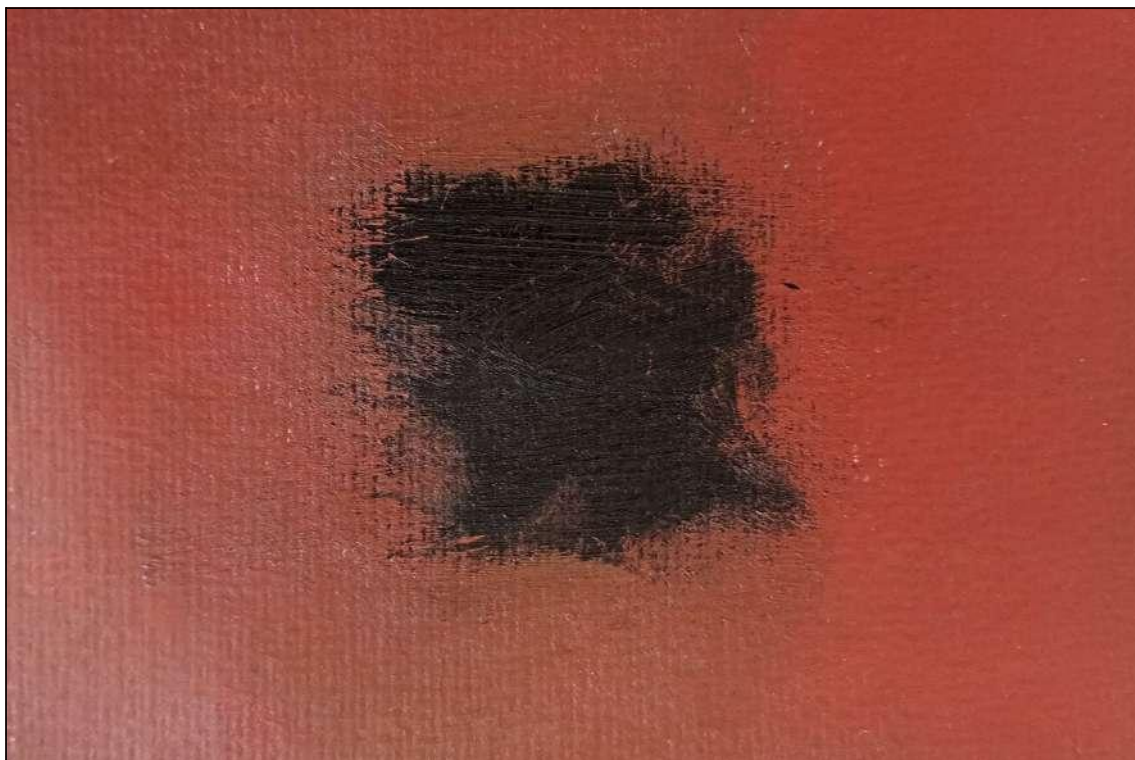


Imagem 29 : Pastor Belga Malinois #3, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 30 : Pastor Belga Malinois #4, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

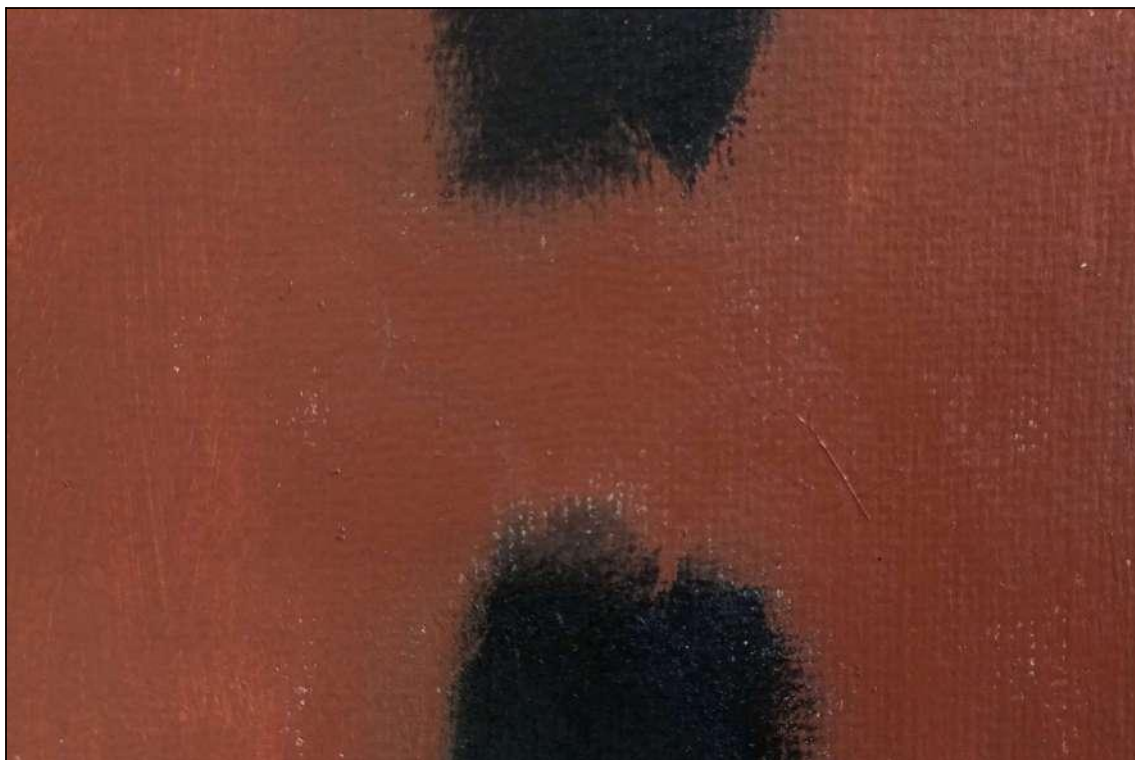


Imagem 31 : Pastor Belga Malinois #5, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

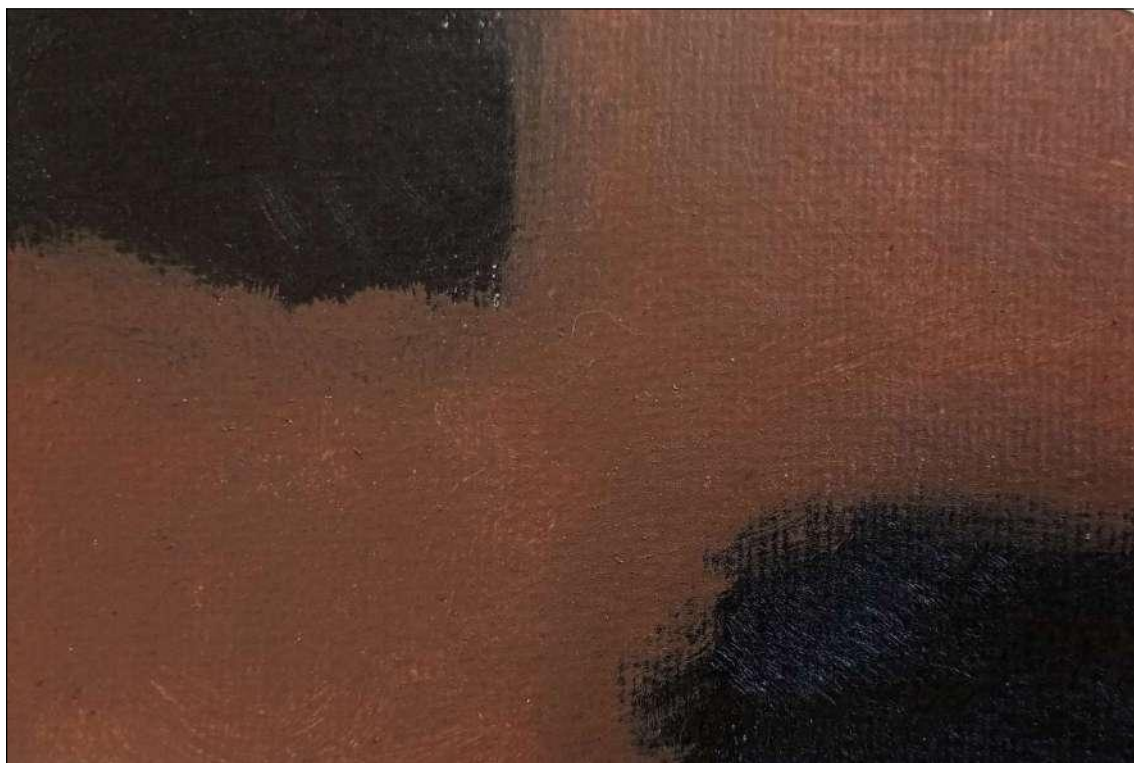


Imagem 32 : Pastor Belga Malinois #6, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 33 : Pastor Belga Malinois #7, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

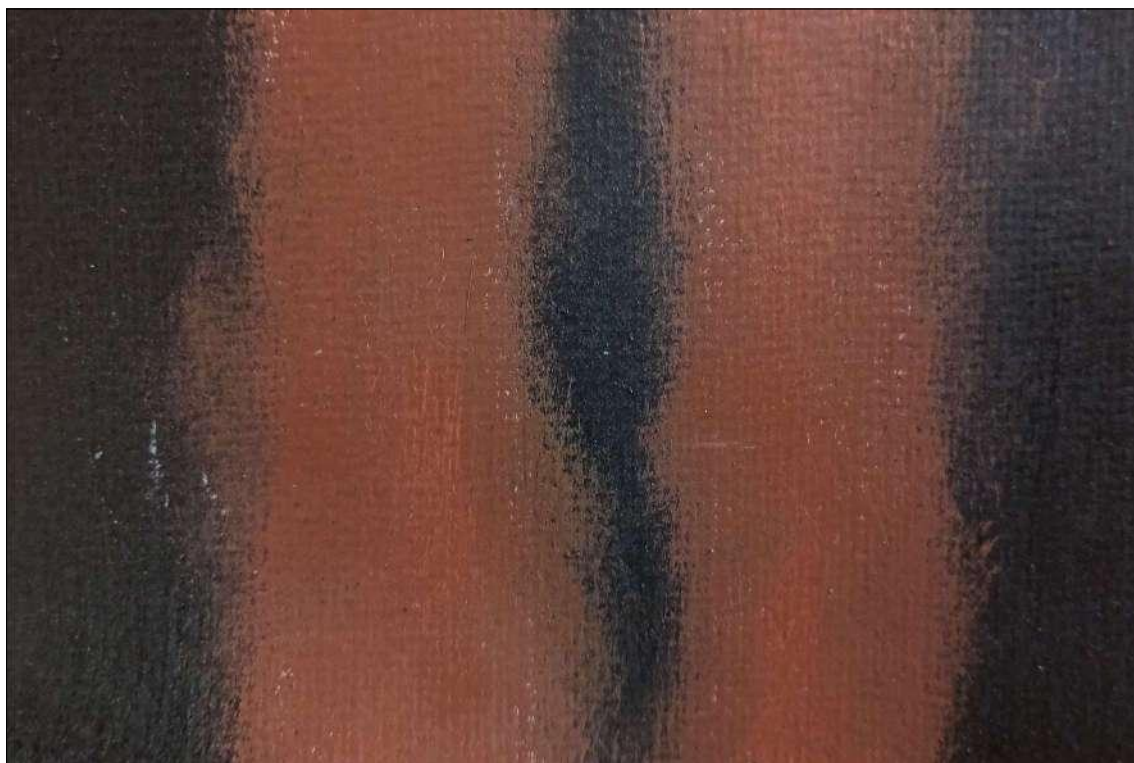


Imagem 34 : Pastor Belga Malinois #8, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

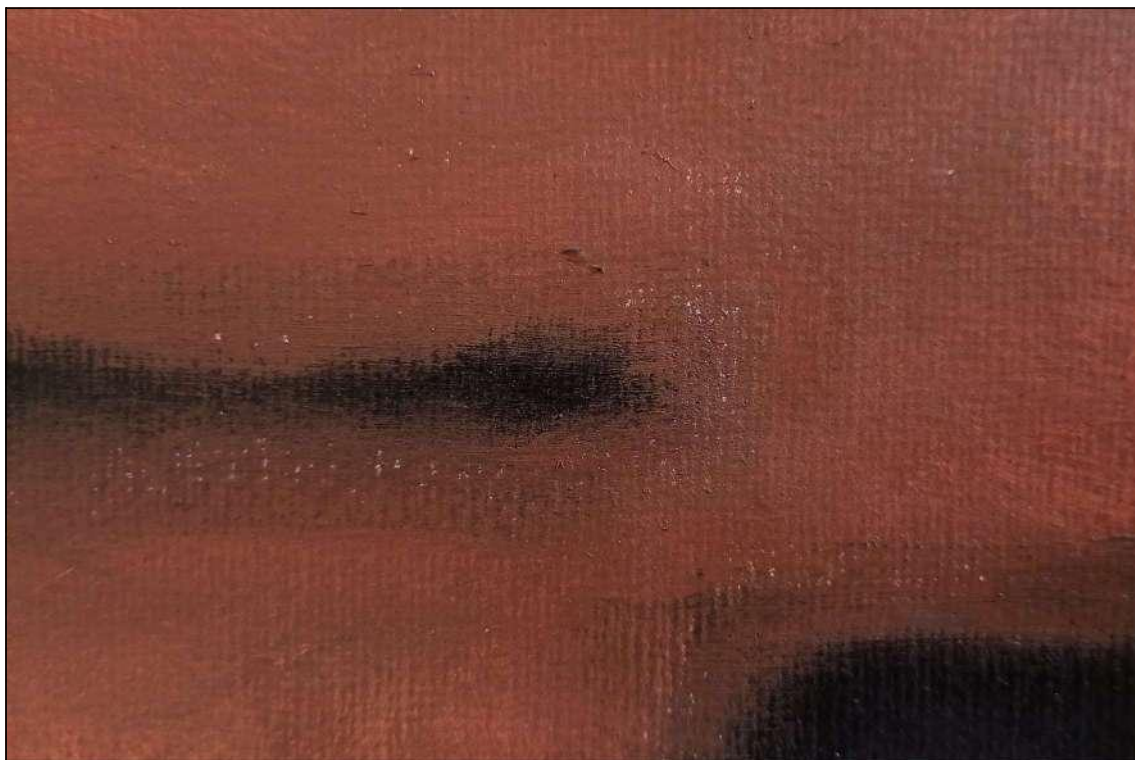


Imagem 35 : Pastor Belga Malinois #9, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

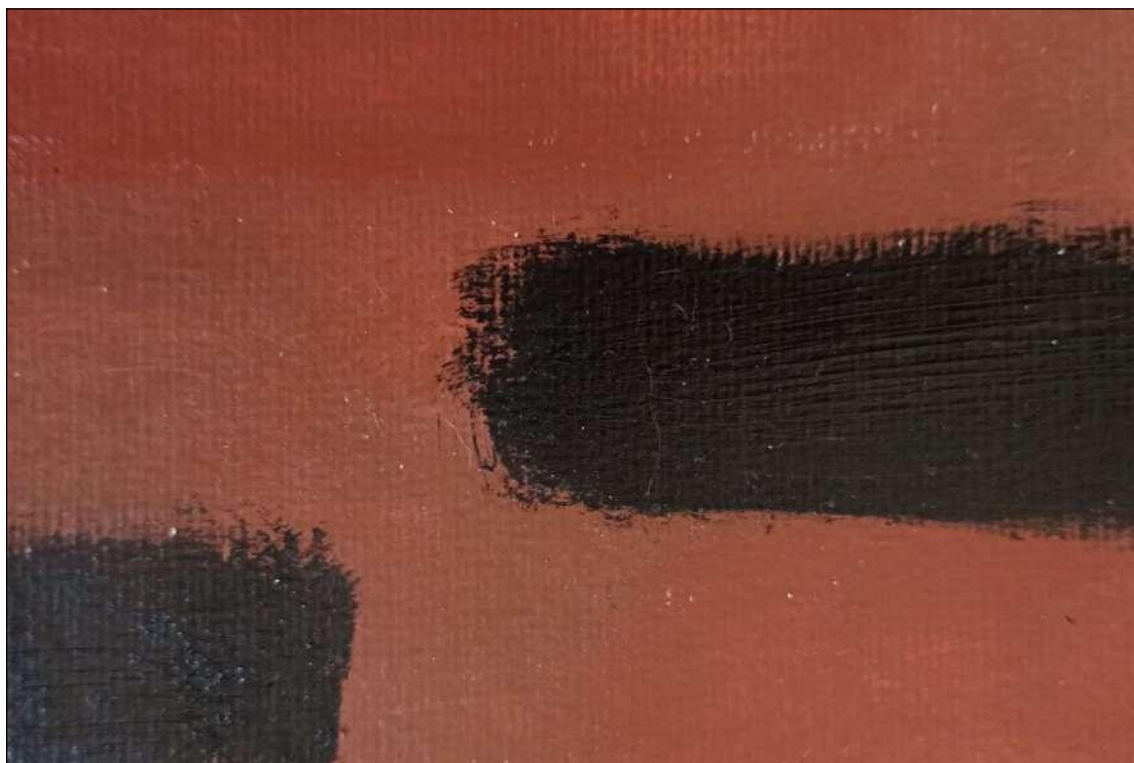


Imagem 36: Pastor Belga Malinois #10, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 37 : Pastor Belga Malinois #11, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

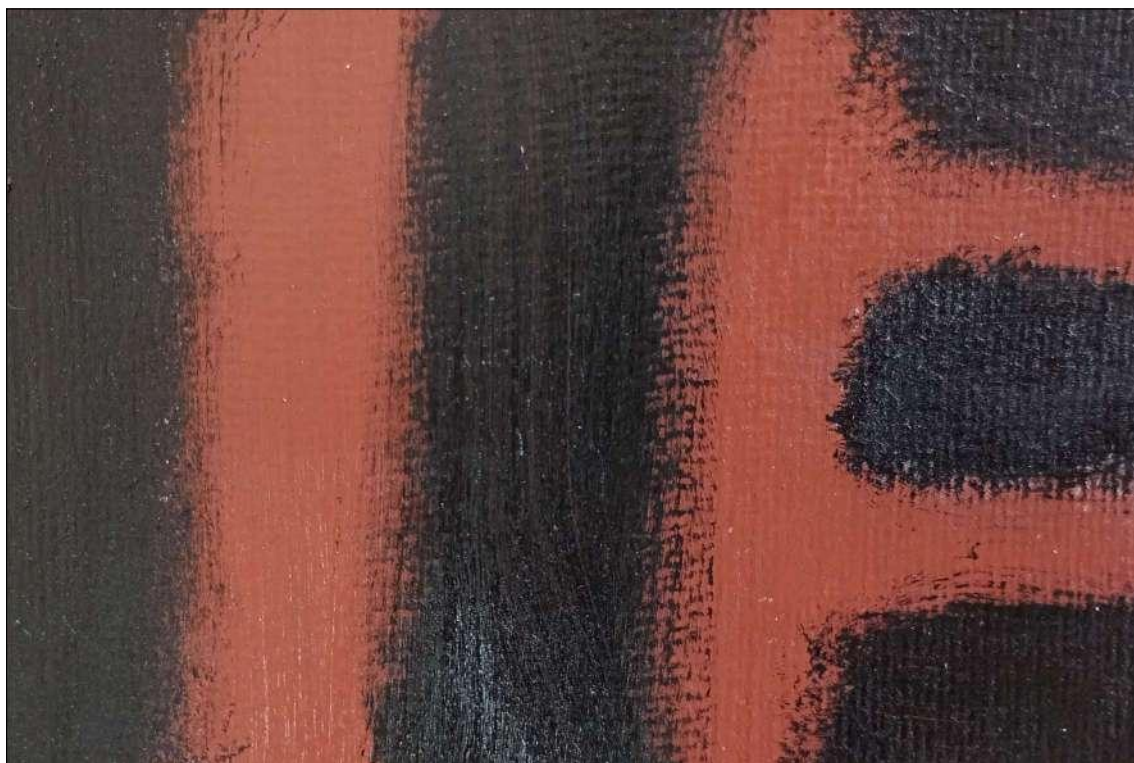


Imagem 38 : Pastor Belga Malinois #12, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

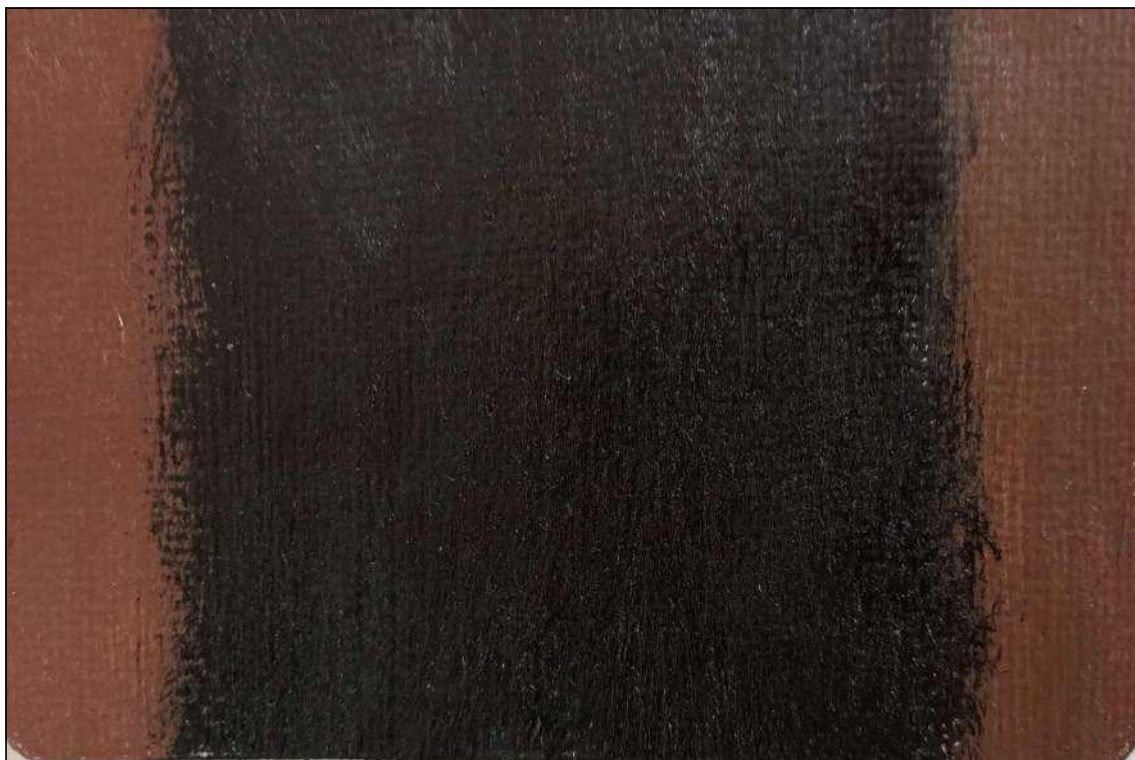


Imagem 39 : Pastor Belga Malinois #13, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

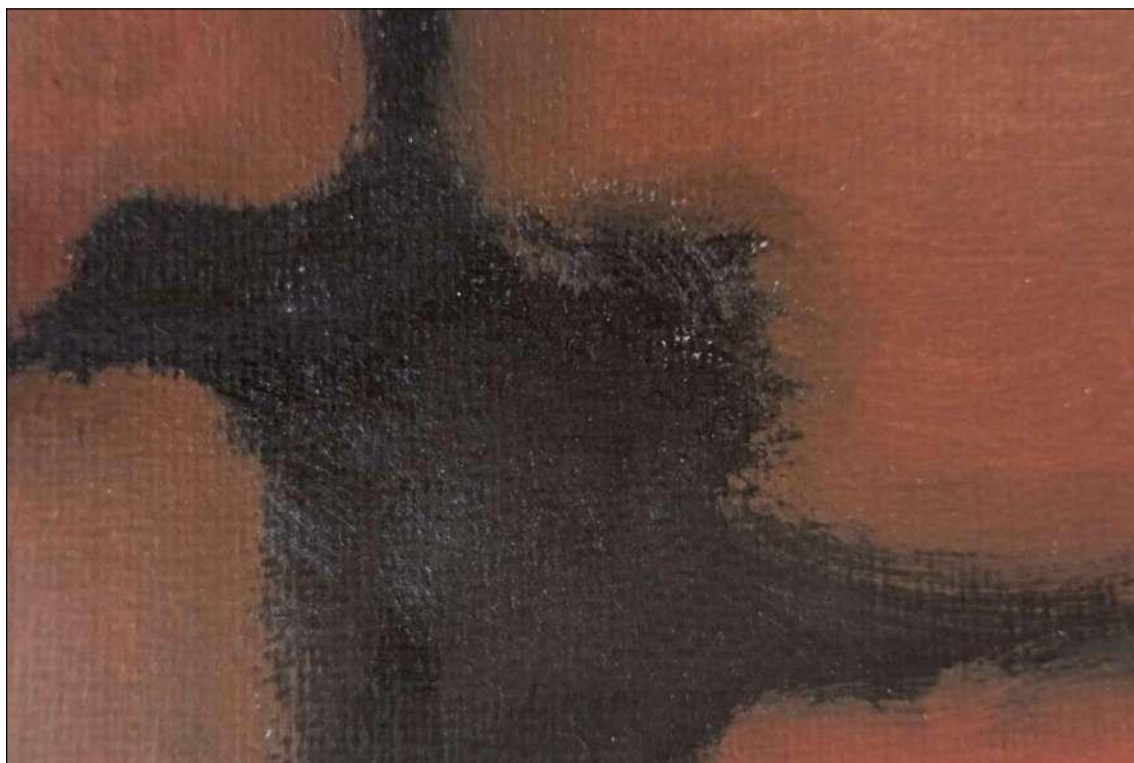


Imagem 40: Pastor Belga Malinois #14, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

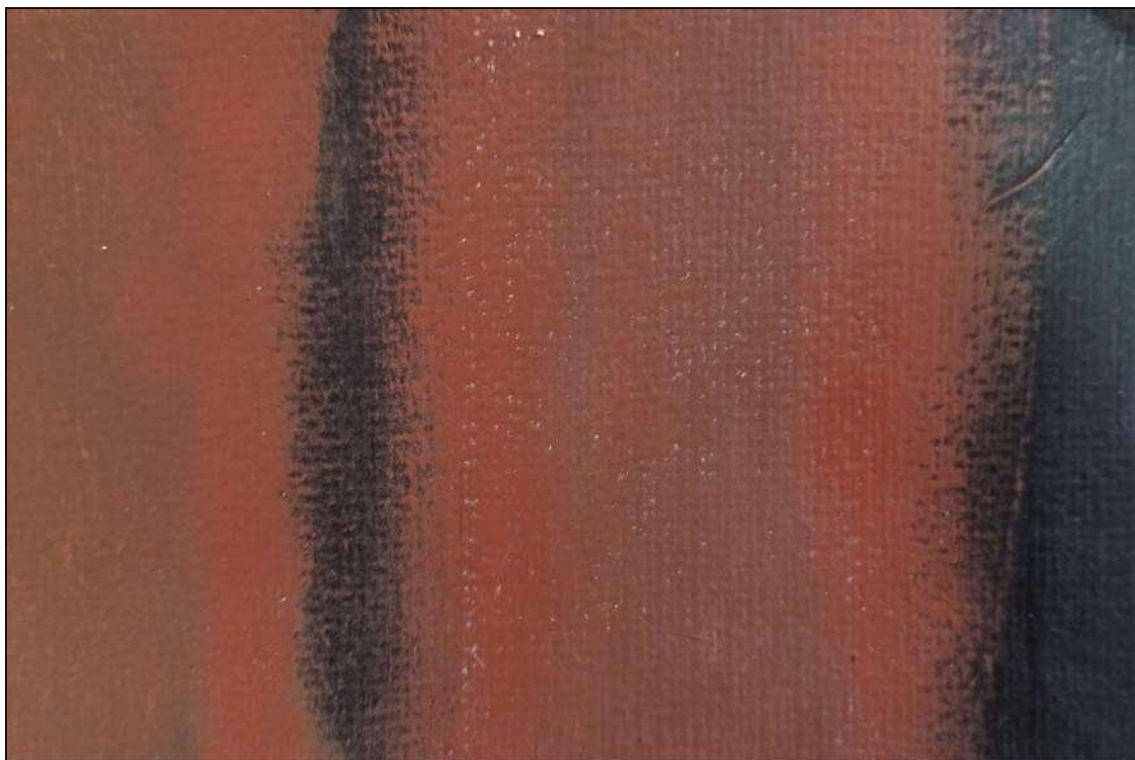


Imagem 41 : Pastor Belga Malinois #15, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

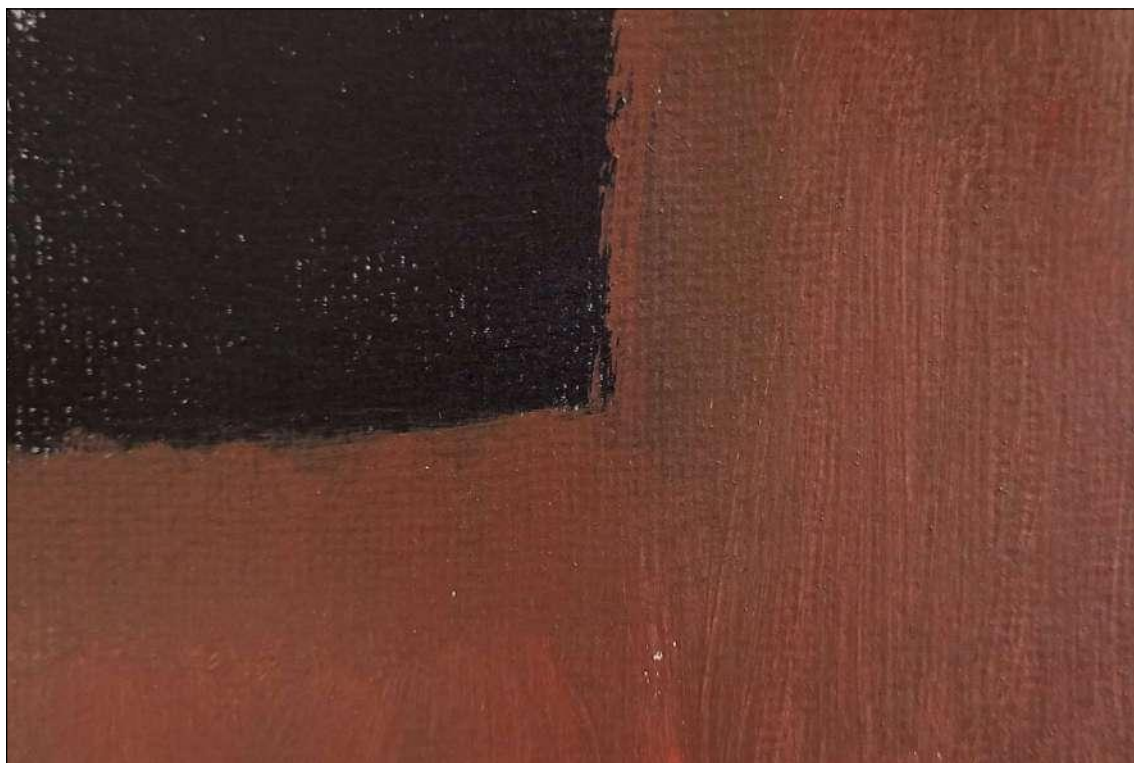


Imagem 42 : Pastor Belga Malinois #16, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

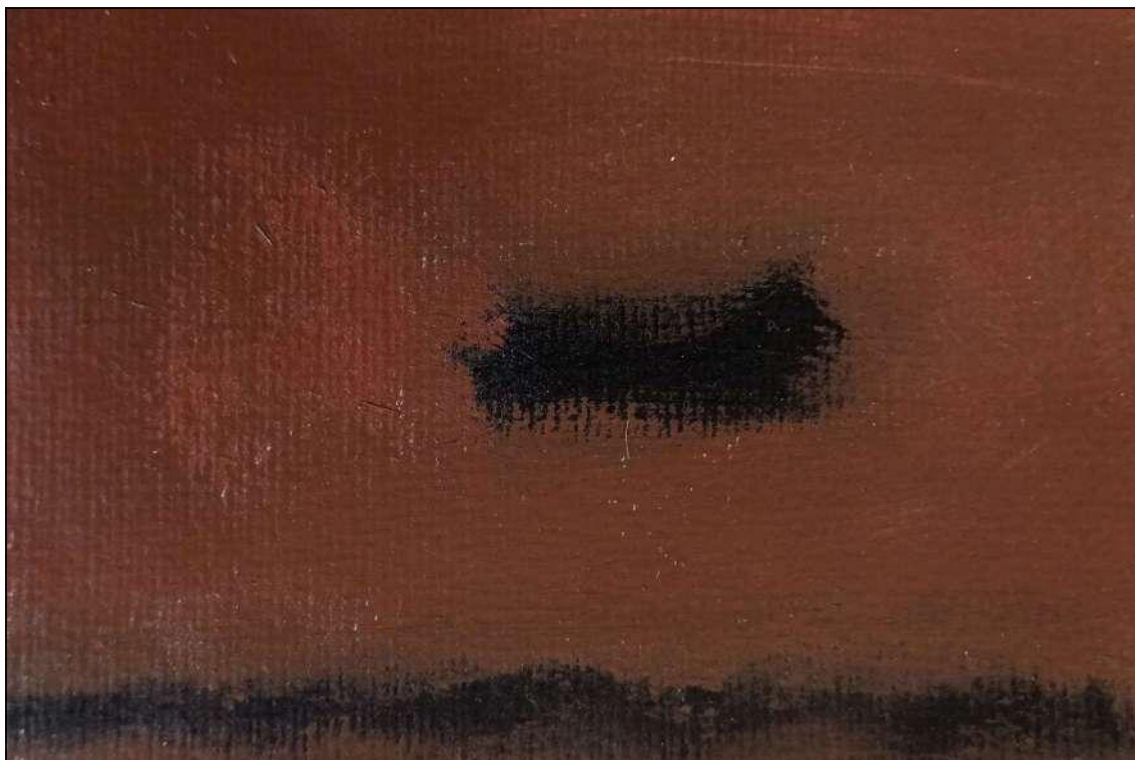


Imagem 43 : Pastor Belga Malinois #17, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

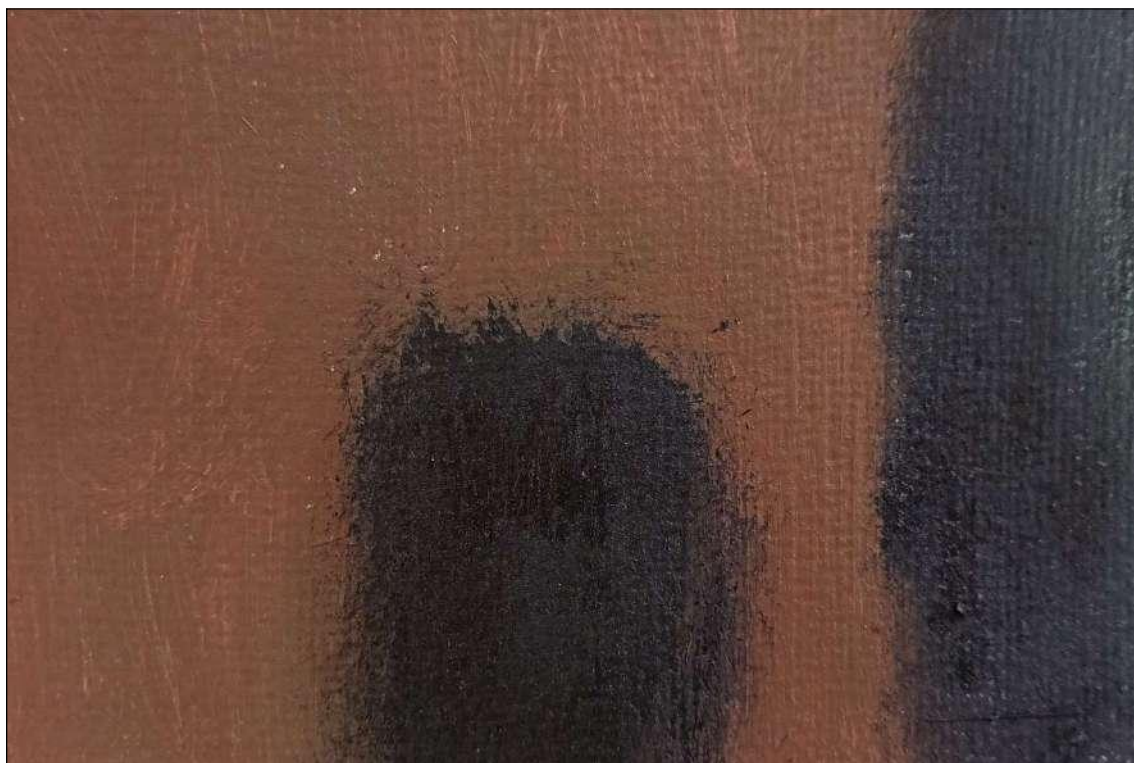


Imagem 44: Pastor Belga Malinois #18, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

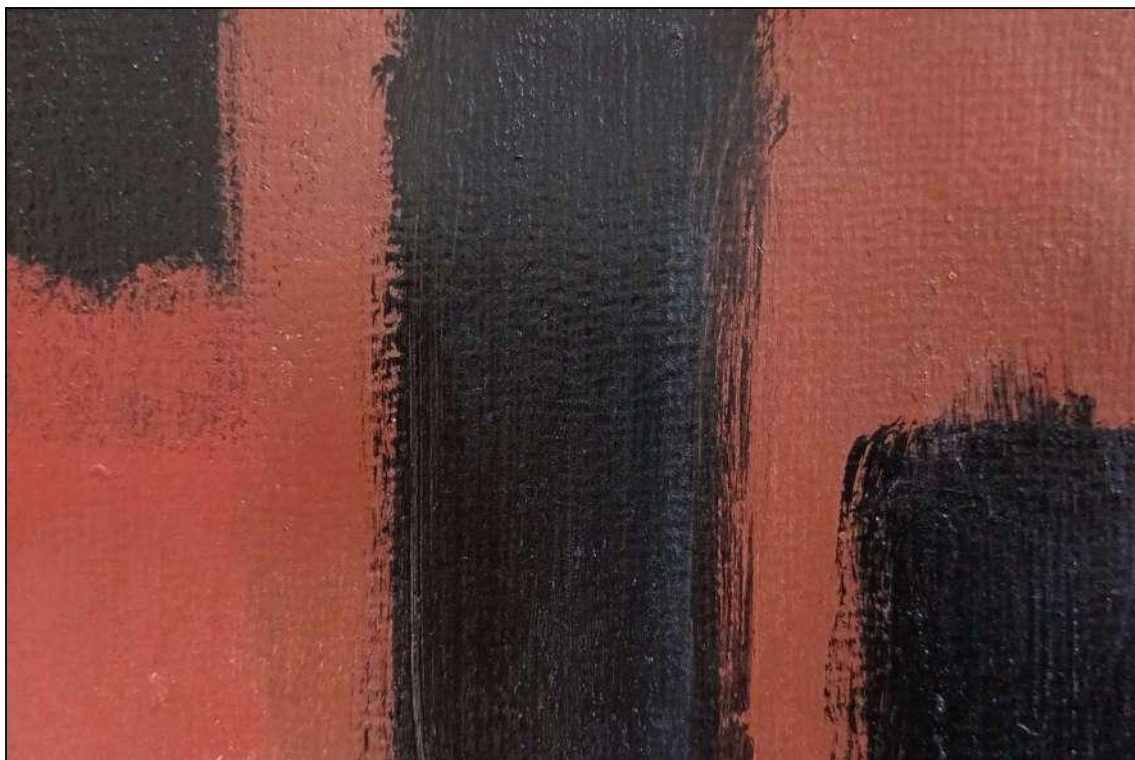


Imagem 45 : Pastor Belga Malinois #19, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

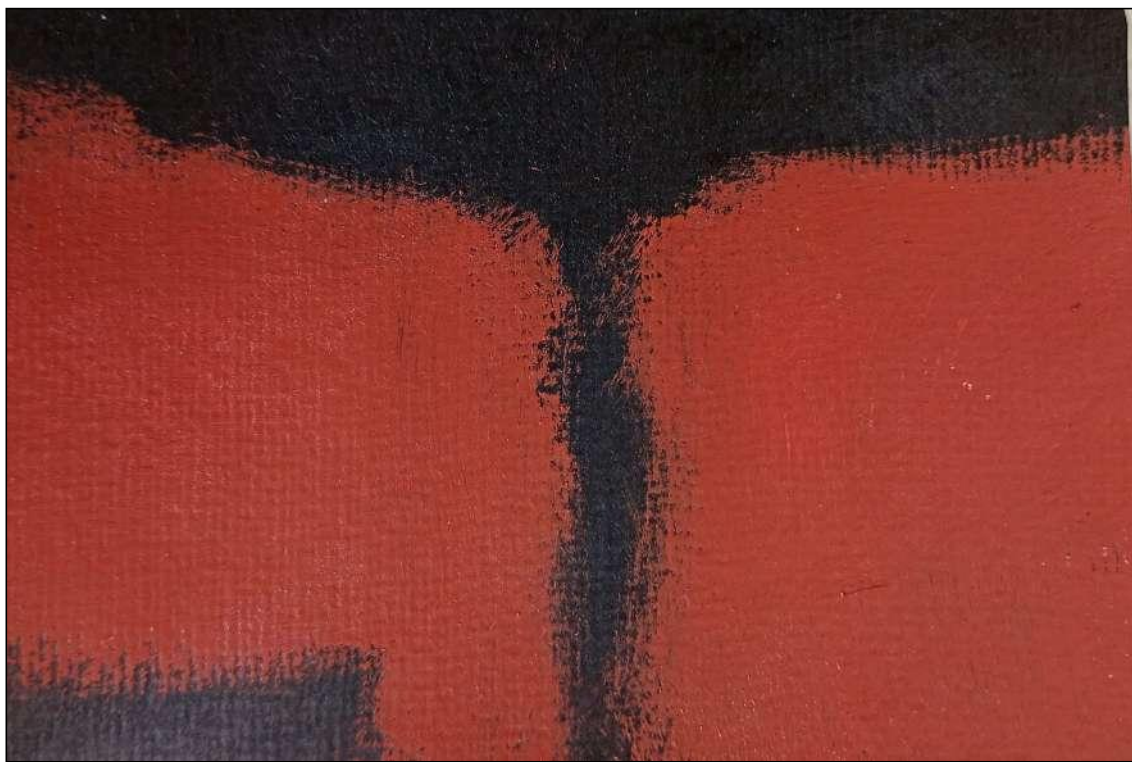


Imagem 46 : Pastor Belga Malinois #20, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 47 : Pastor Belga Malinois #21, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

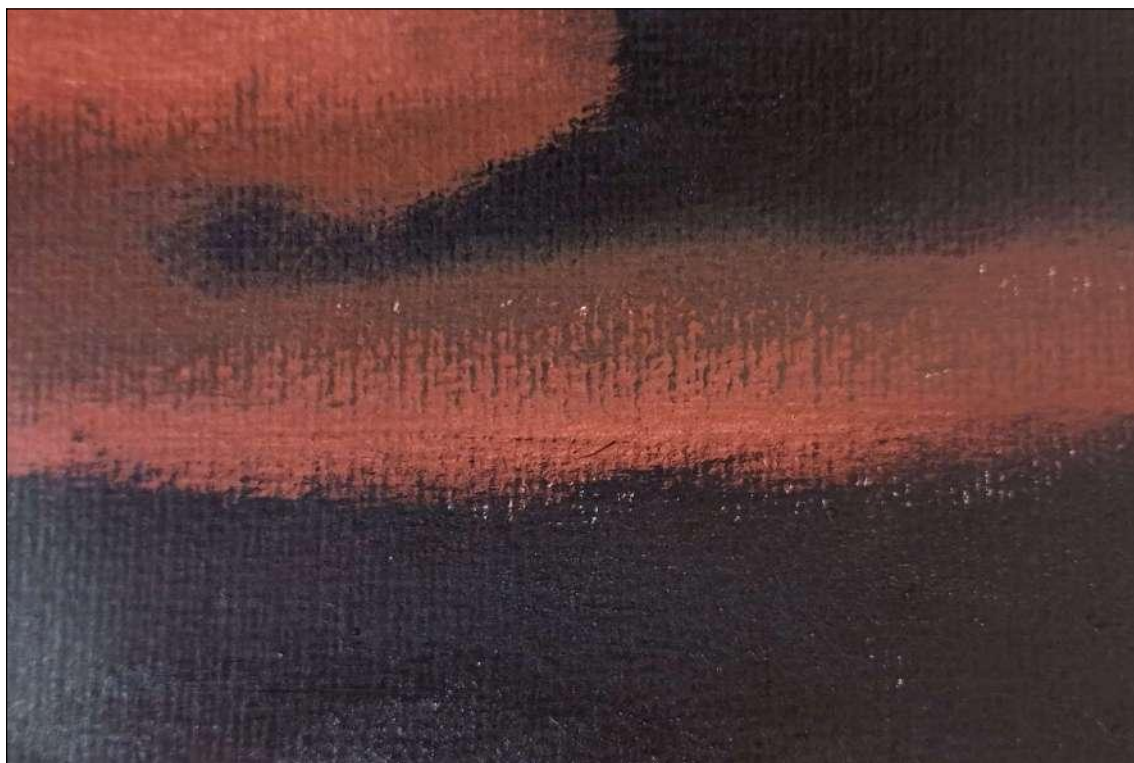


Imagem 48 : Pastor Belga Malinois #22, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

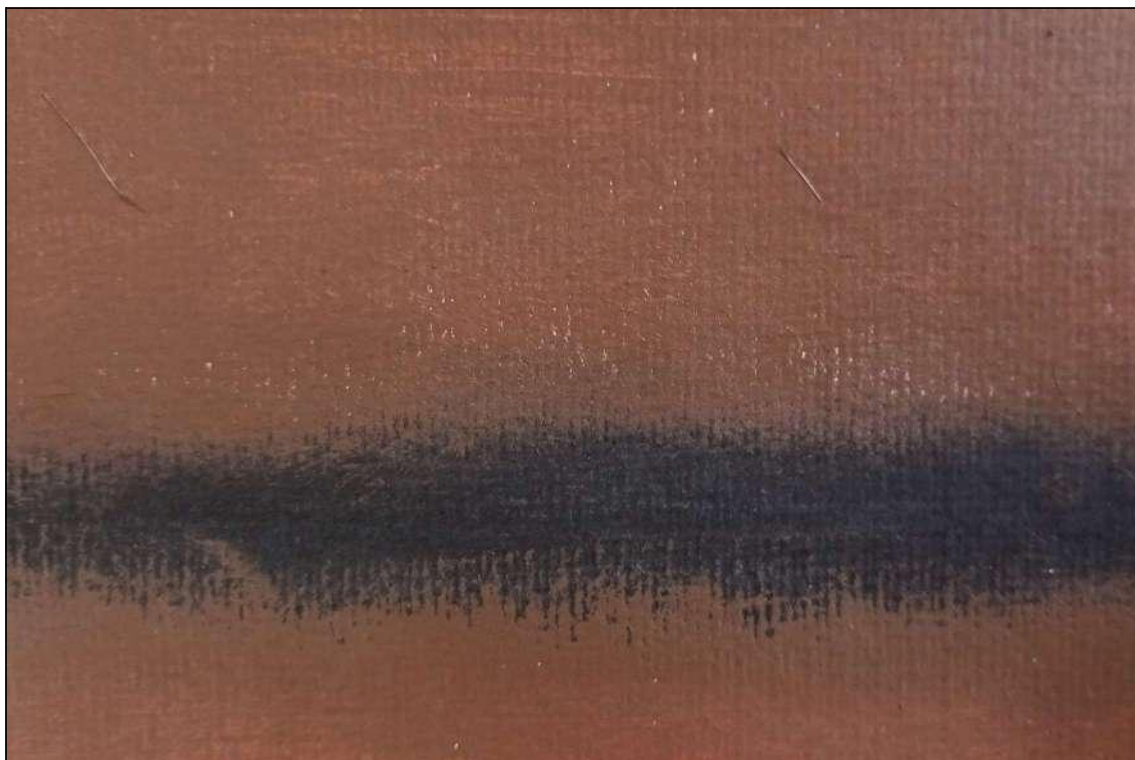


Imagem 49 : Pastor Belga Malinois #23, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

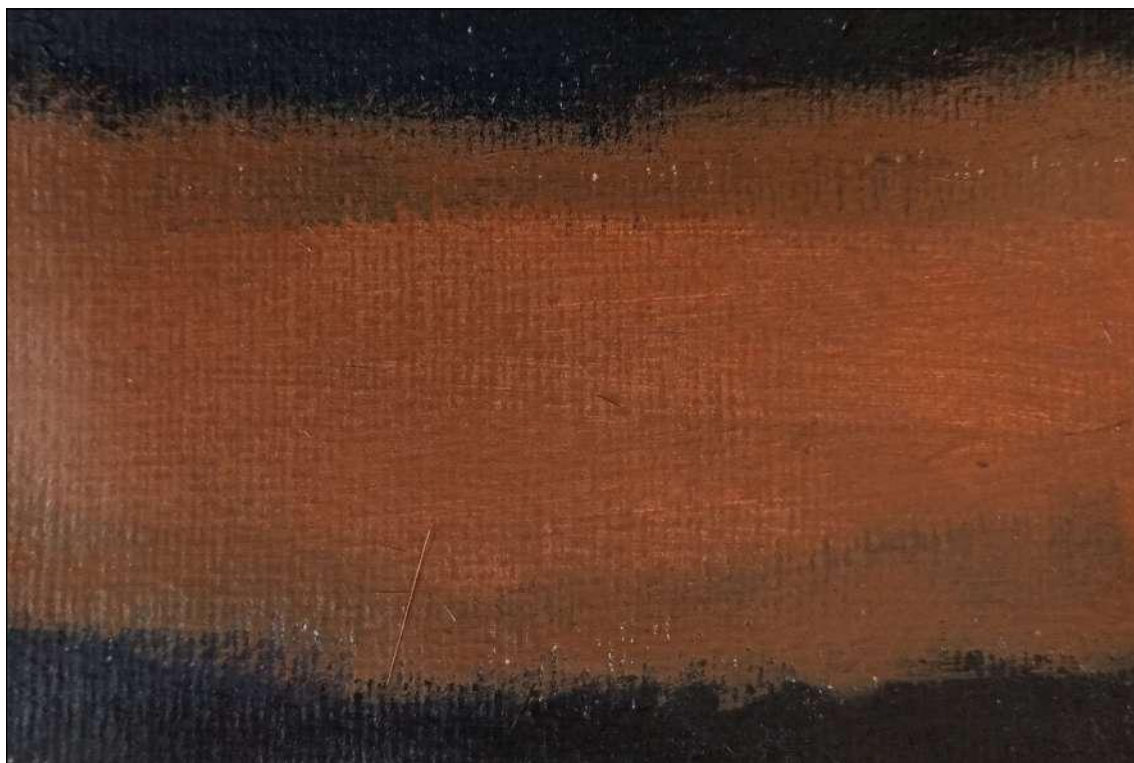


Imagem 50 : Pastor Belga Malinois #24, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

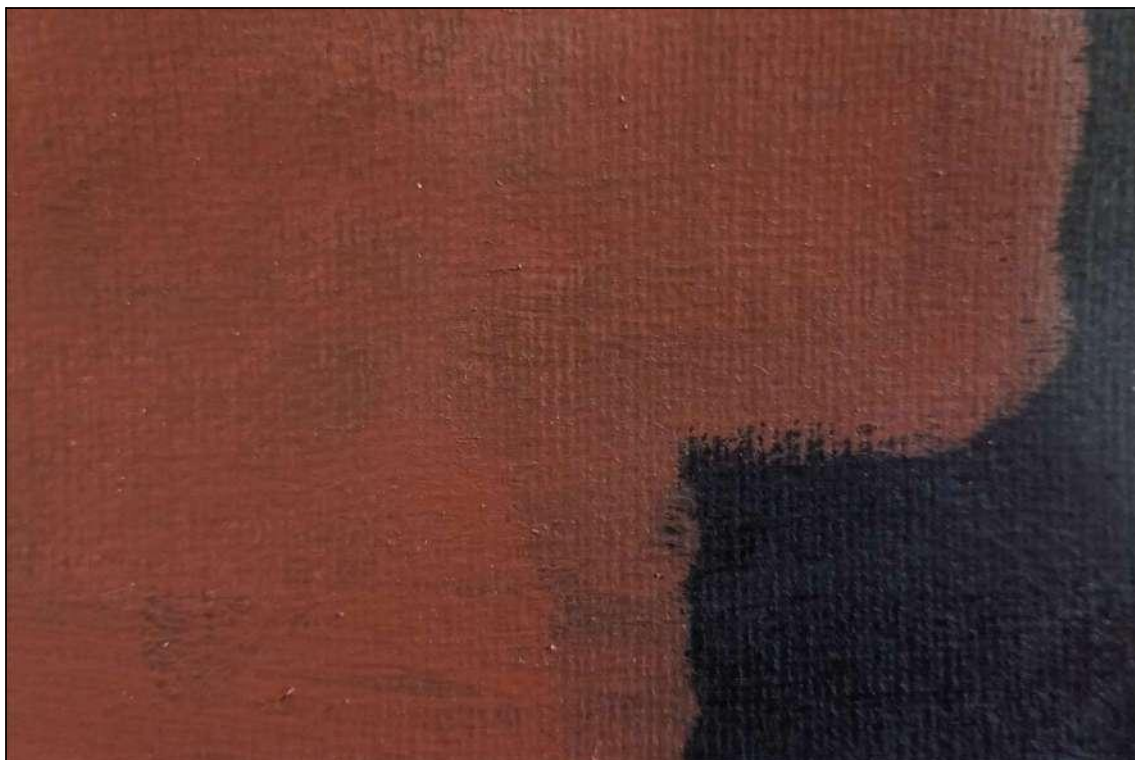


Imagem 51 : Pastor Belga Malinois #25, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

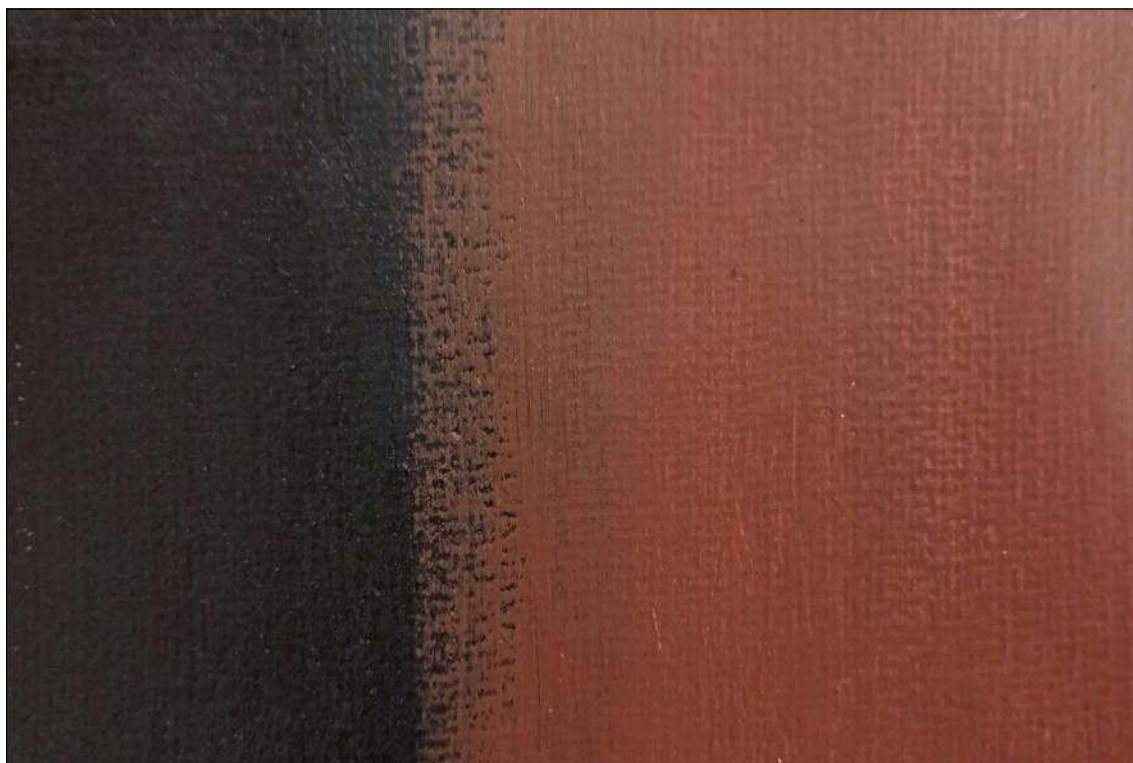


Imagem 52: Pastor Belga Malinois #26, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

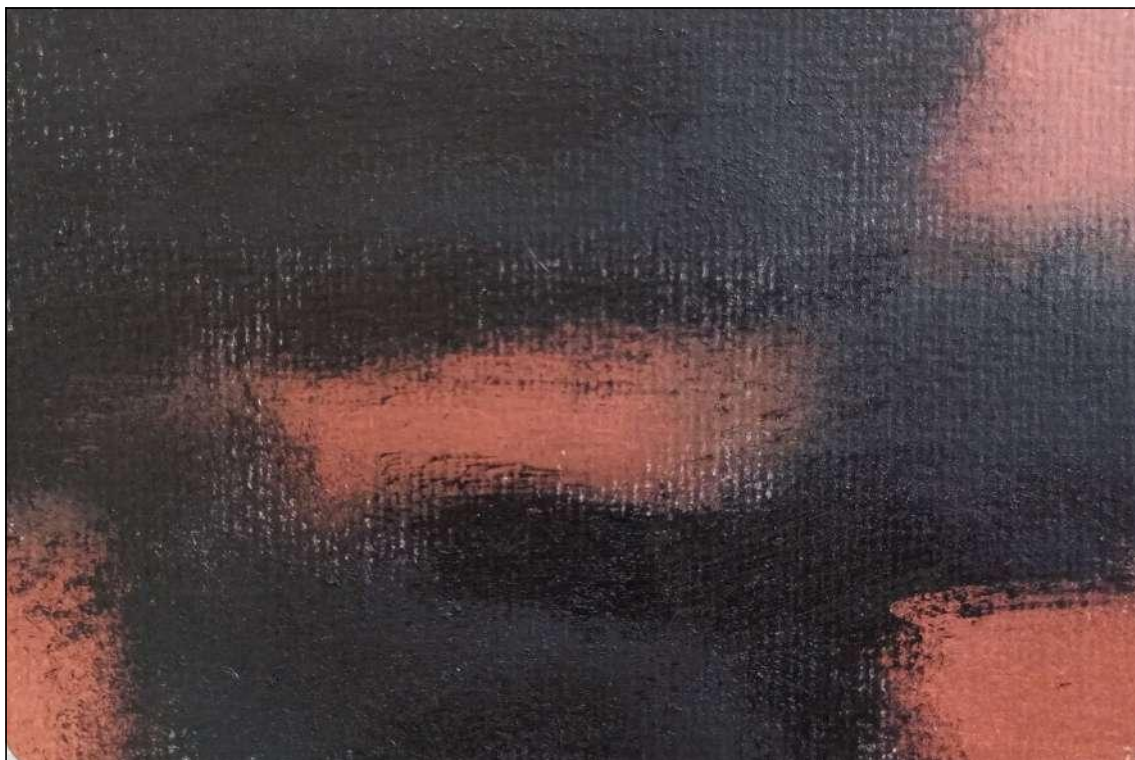


Imagem 53: Pastor Belga Malinois #27, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

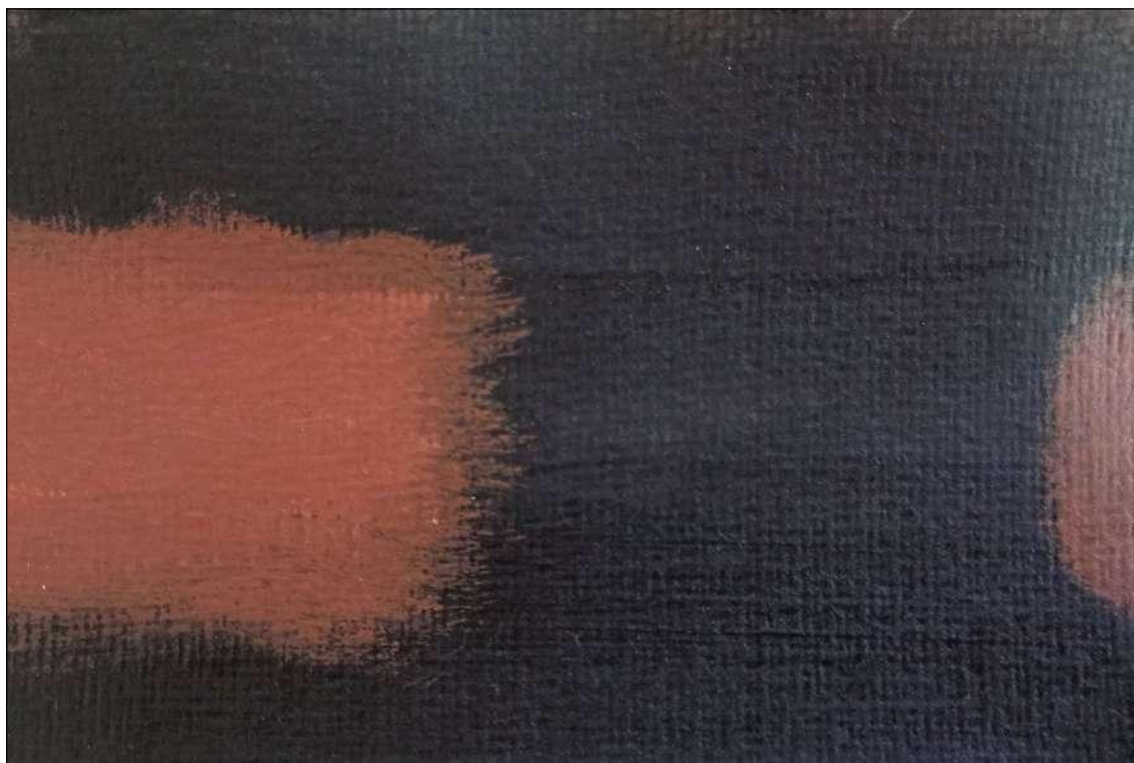


Imagem 54 :Pastor Belga Malinois #28, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

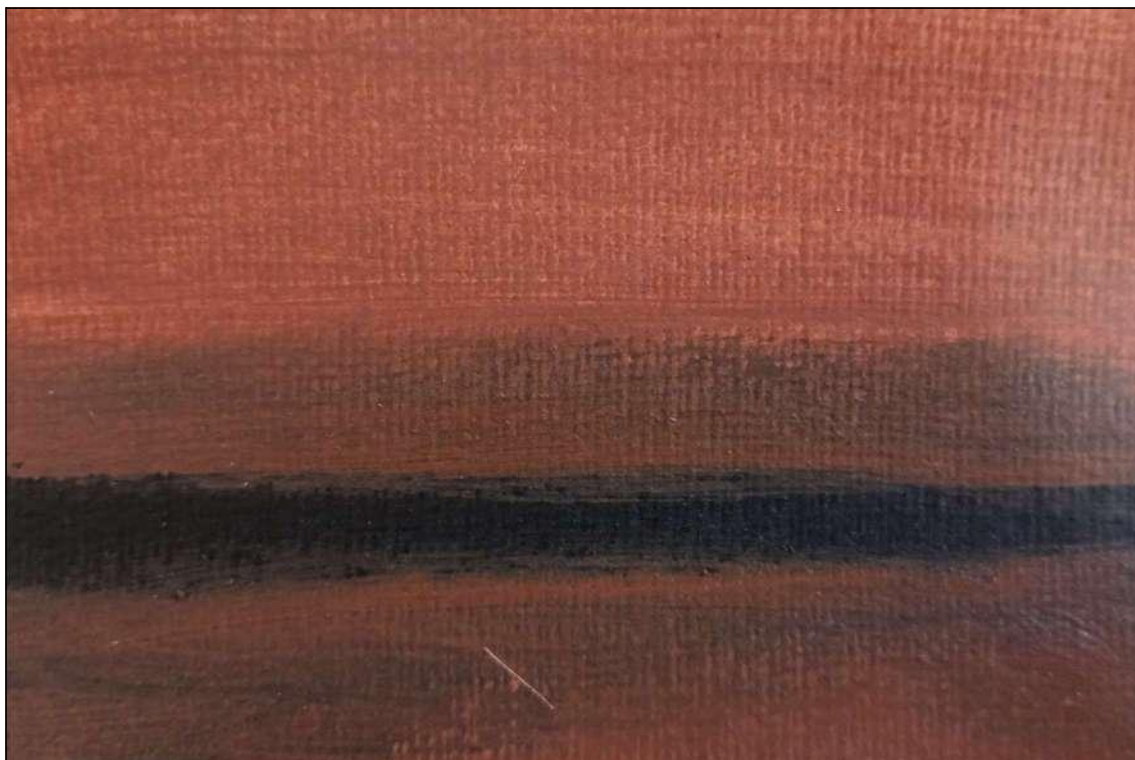


Imagem 55 : Pastor Belga Malinois #29, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 56: Pastor Belga Malinois #30, acrílica sobre papel Hahnemühle 100% algodão, 10x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

LIVROS DE ARTISTA

CADERNO 1: DAS EXPERIMENTAÇÕES (OU «DO PROCESSO CRIATIVO»)

POR THIAGO BERZOINI

POR FAVOR, GIRE A TESE PARA A HORIZONTAL. 



Imagem 57: Capa do Caderno I - Das Experimentações, Hahnemühle, 21x29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

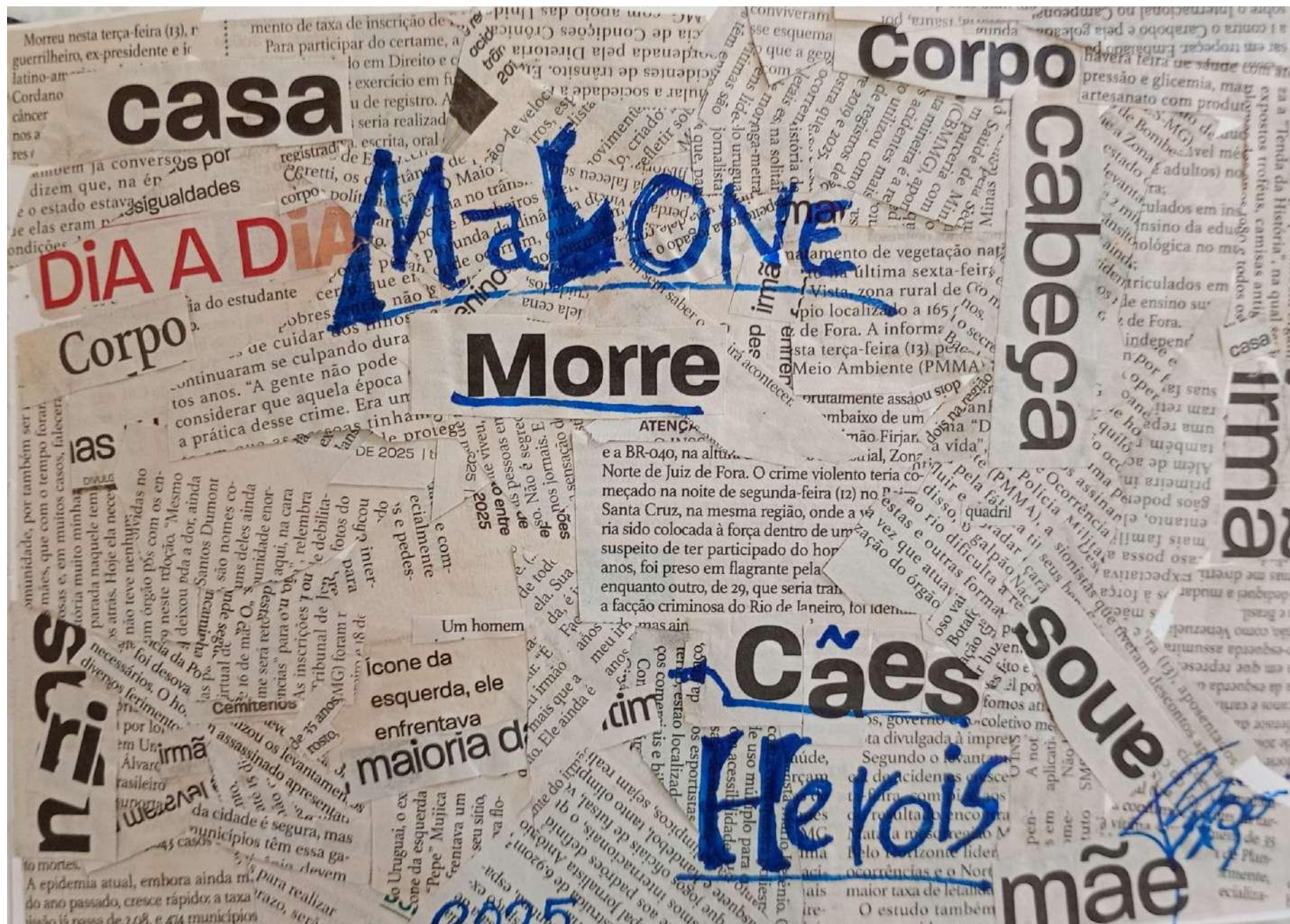


Imagem 58: Jorrando ideias-palavras; técnica mista; jornal s/ papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

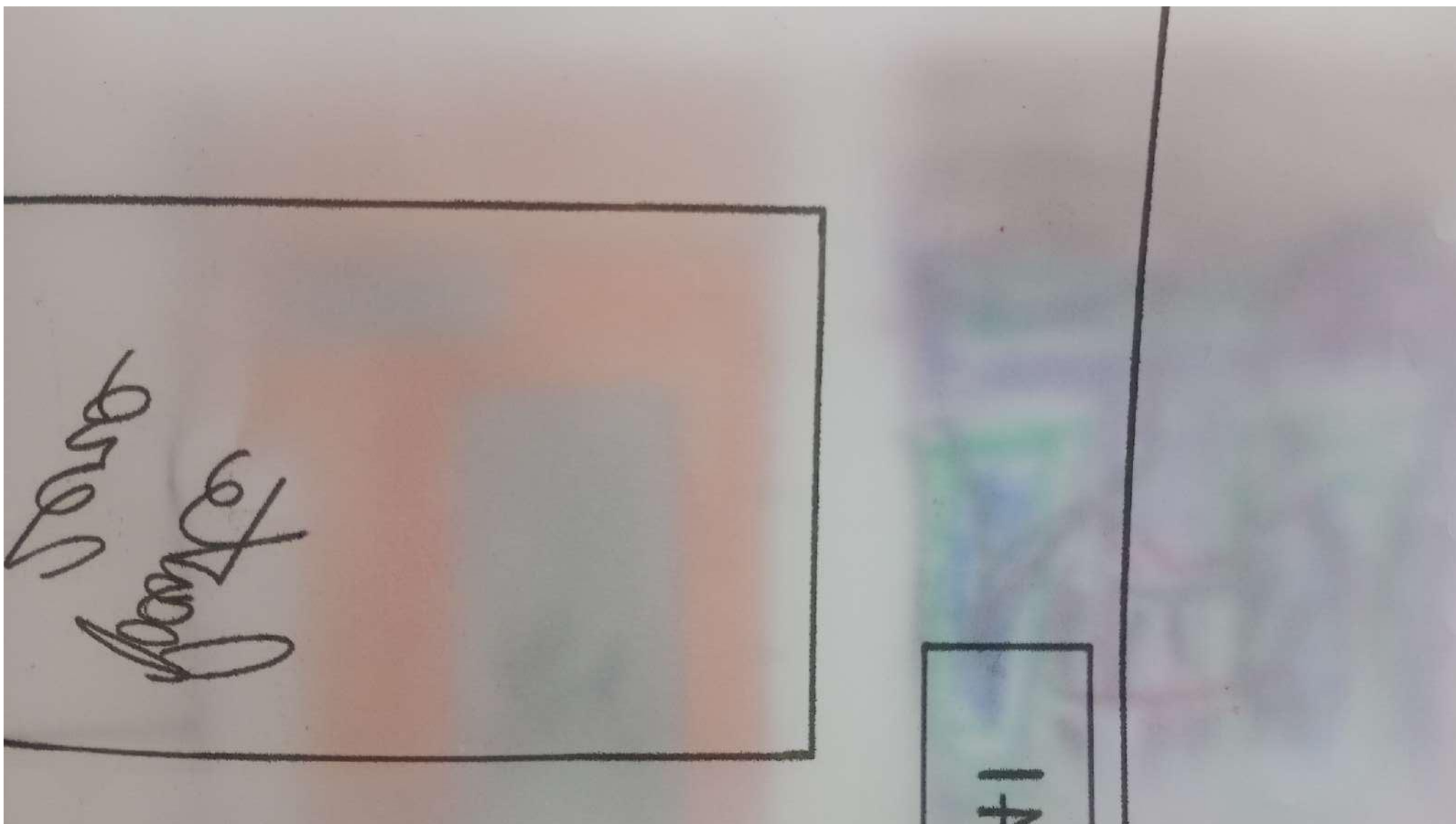


Imagem 59: Território de Malone; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

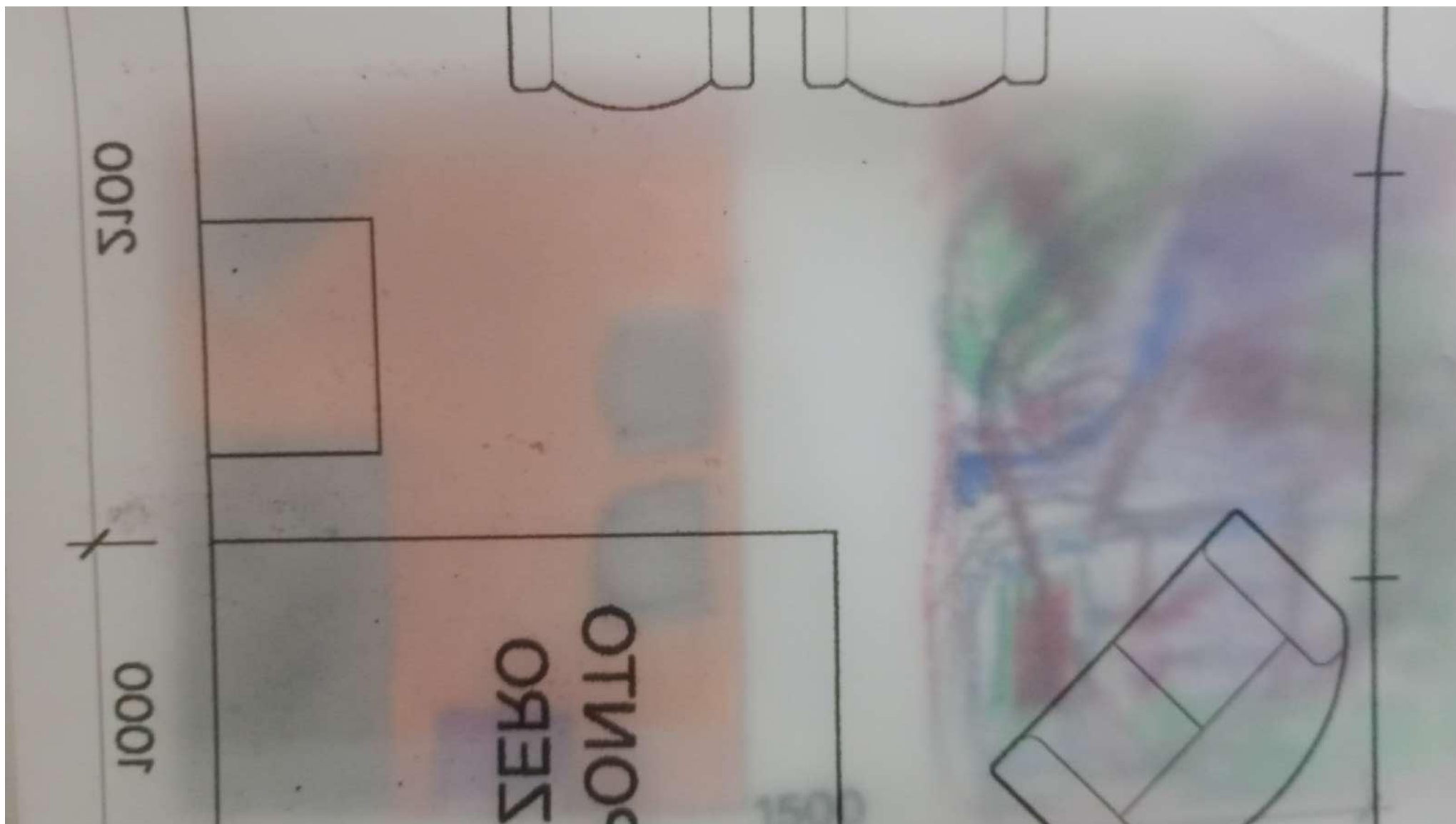


Imagem 60: Território do Homem Imóvel; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

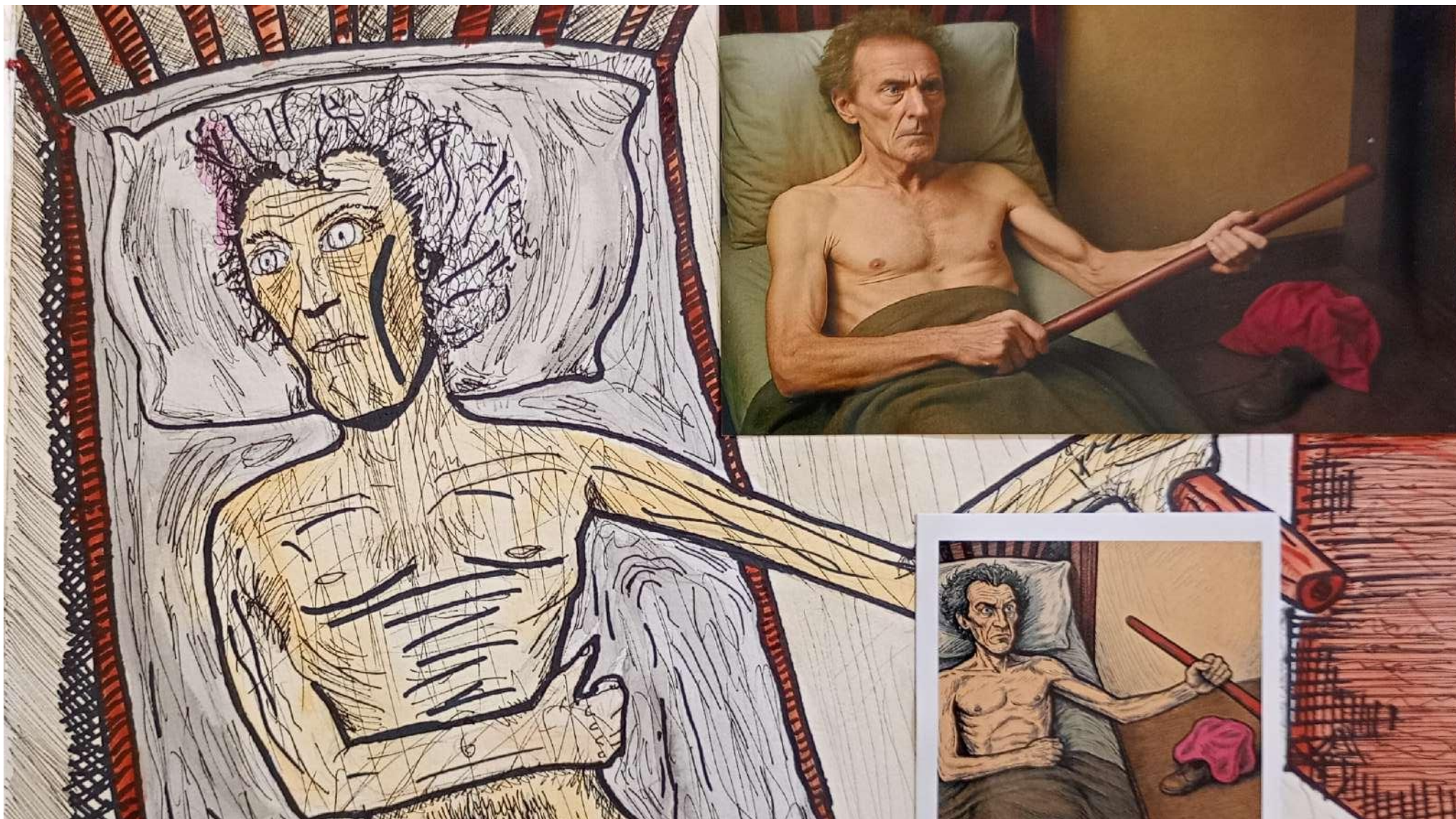


Imagem 61: Malone Morrente; técnica mista; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

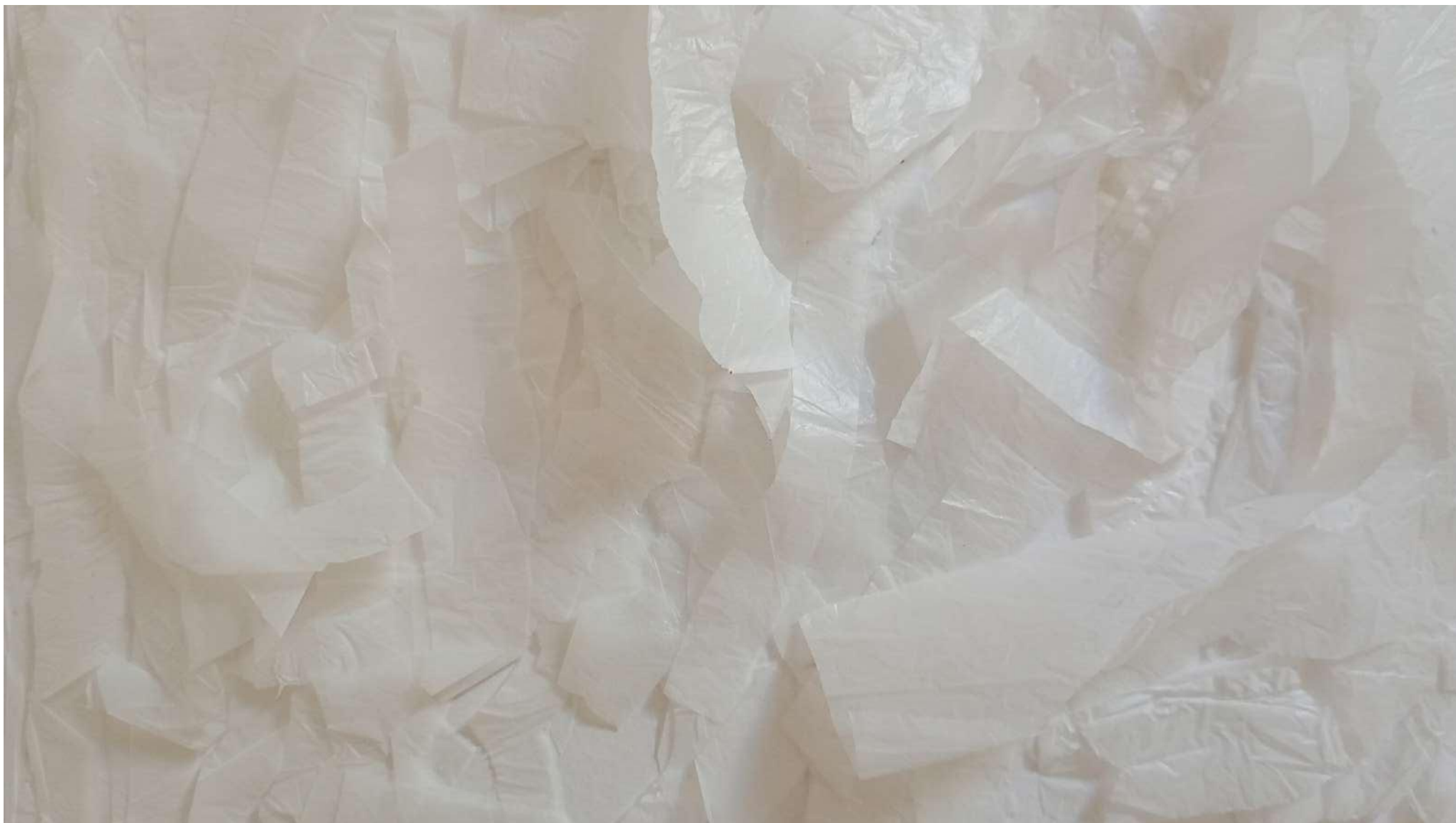


Imagem 62: Sacolas plásticas, Sacolas de plástico recortadas; papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 63: Sacolas plásticas (devidamente dobradas e classificadas) I; fotografia sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 64: Bellatin; aquarela sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 65: Beckett; aquarela sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 66: O duplo (ou 1nn0m1nab1l1z), o ente performático; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

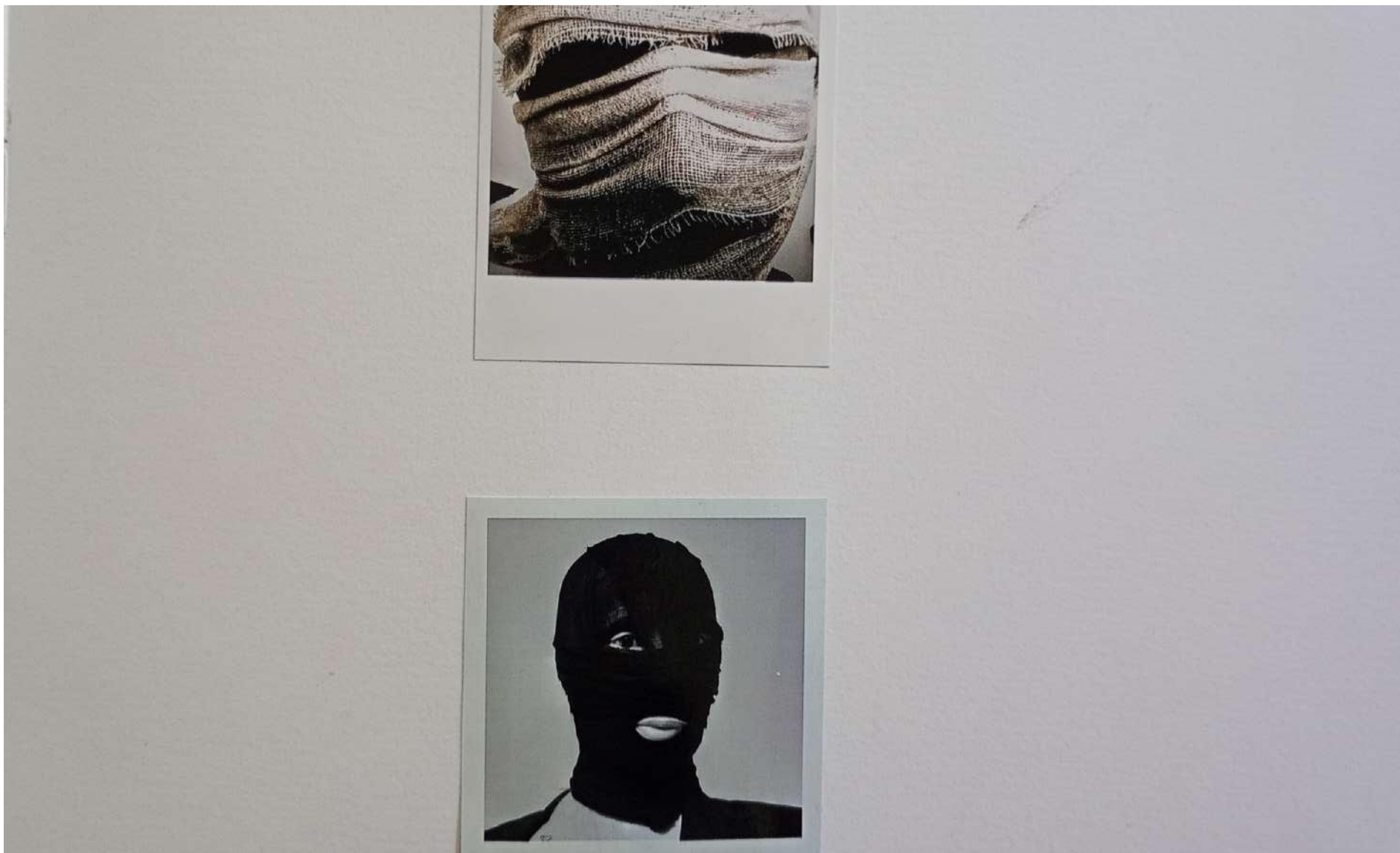


Imagem 67: 1nn0m1nab1l1z; fotografias sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 68: Ave (de falcoaria?) e Gavião (?); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

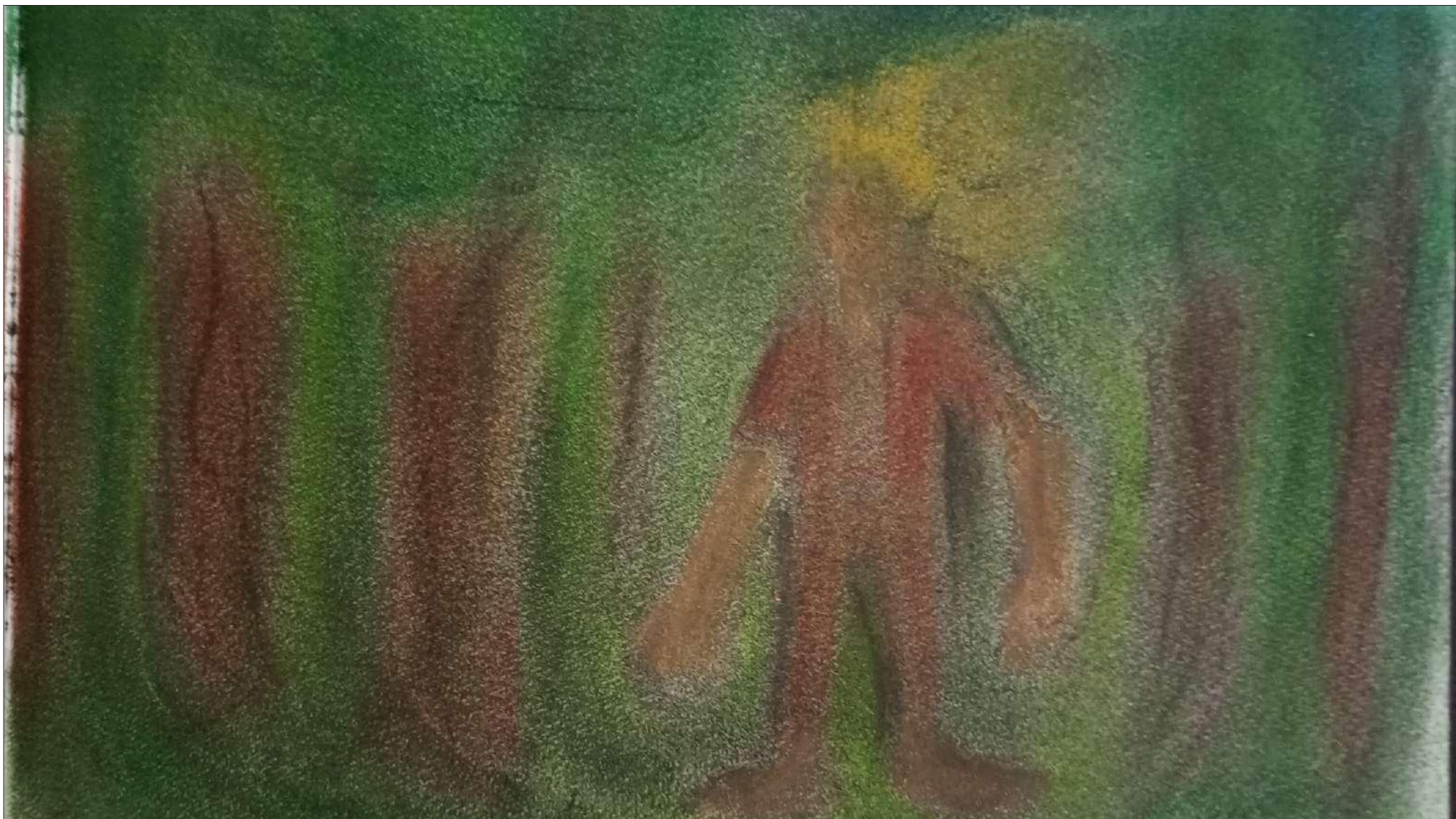


Imagem 69: Sapocat em seu caminho; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 70: janelas do quarto de Malone - esboço de abstração; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 71: Onde criar Pastores Belga Malinois?; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 72: Do homem imóvel, fotografias com técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 73: Cão; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 74: O pastor Belga malinois e a carnificina; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 75: Estágios da Carnificina e Cão; gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 76: Matrices; borrachas ; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 77: Registro de produção; fotografia sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 78: SHAKURA, Gravura sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 79: SHAKURA - Matriz em acrílico; Thiago Berzoini, 2024.

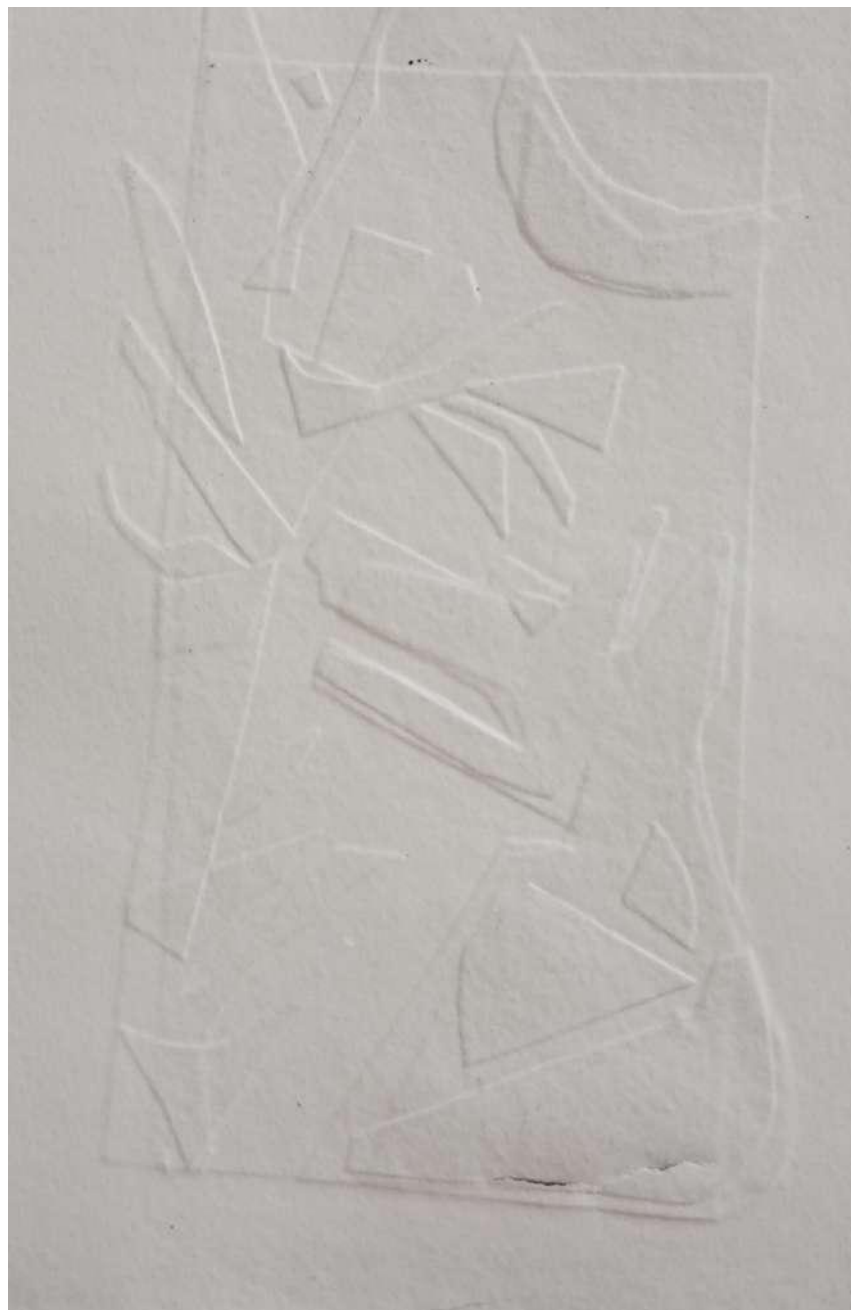


Imagem 80: *Bark at the moon*; gravura em relevo seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 81: Bark at the moon - Matriz em papel paraná, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 82: Pastor Belga Malinois; gravura em relevo seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.



Imagem 83: Pastor Belga Malinois - Matriz em papel paraná; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2024.

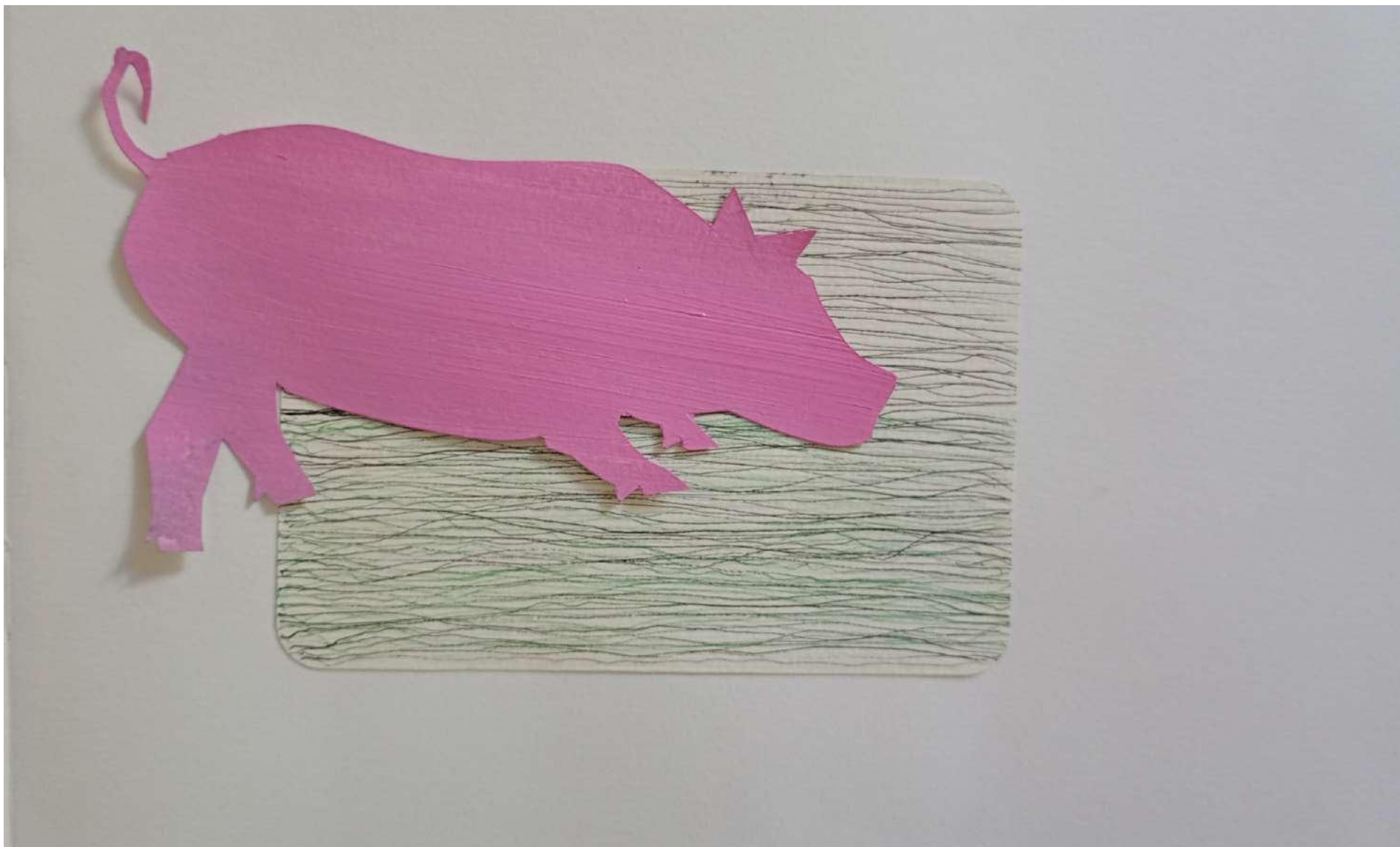


Imagem 84: Porco; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

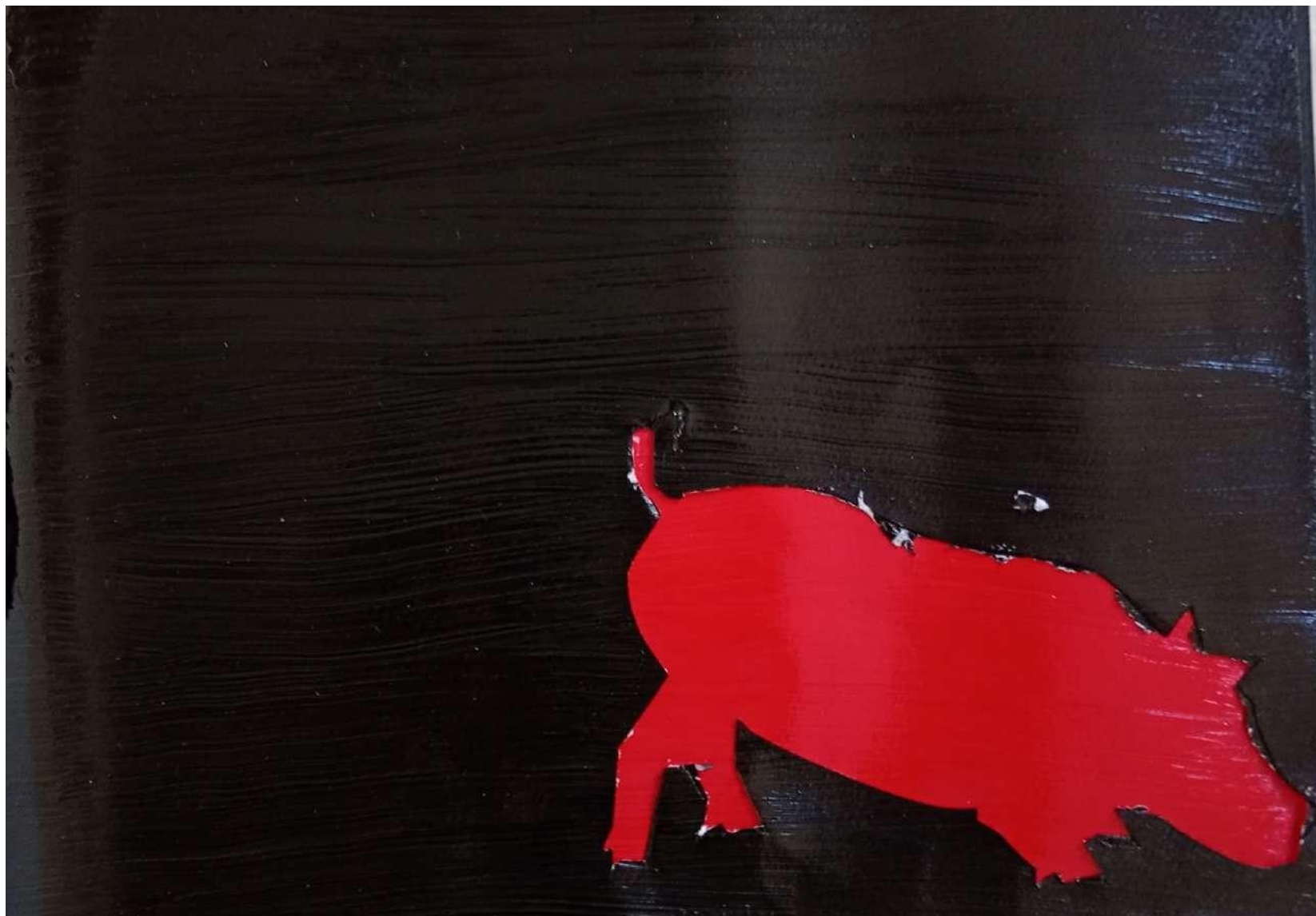


Imagem 85: Porco no abate; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 86: Abate do Grande Louis; técnica mista sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 87: Do Malone; fotografias sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

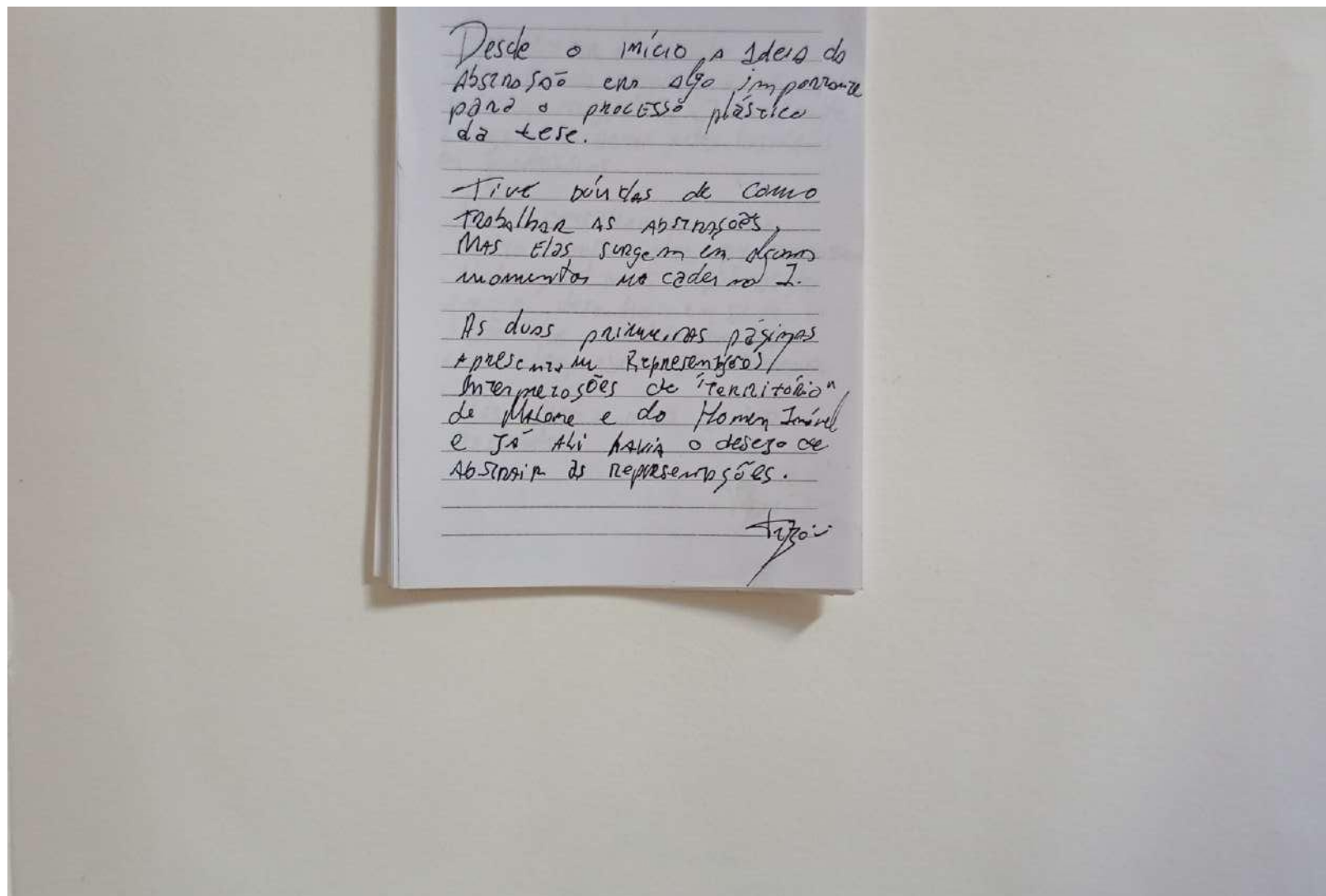


Imagem 88: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; 21 x 29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○
DSTQQSS

Desde o início a ideia da Abstração era algo importante para o processo plástico da tese.

Tive dúvidas de como trabalhar as abstrações, mas elas surgem em alguns momentos no caderno 2.

As duas primeiras páginas apresentam Representações/Interpretações de "território" de Malme e do Homem Imóvel e já ali havia o desejo de Abstrair as representações.

Thiago

○○○○○○○
DSTQQSS

Apresentar o desenho e o texto parecia importante devido à minha trajetória. Inicialmente entreguei as artes pelas histórias em quadrinhos.

Mas considero que era muito importante que ocorressem elaborações mais maduras do que o desenho, em si só. Não que o desenho seja uma representação Imóvel.

Mas, havia mais a ser explorado.

Thiago

○○○○○○○
DSTQQSS

As sacolas ^{plásticas} ~~Hahnemuehle~~ são elementos importantes no livro de Mano Bueta, Cães Heróis e Apesar de intrigantes sua verdadeira função é emissiva para o leitor.

Mas a prática exercida pela mão e a imagem do Homem imóvel, de maneira repetida, incamovível, me fez pensar em uma inserção em um contexto plástico.

A escolha era em duas páginas. Pretendo que exerçam no fruídor a função da repetição e até que o leitor se sinta um pouco.

Thiago

Imagem 89: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 01 a 03, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○
DSTQQSS

As sacolas plásticas também aparecem nas fotografias. É uma imagem que fotografiei durante um dos anos de pandemia (2021).

Todas as sacolas que tinham dos mercados, padaria, farmácia, etc., estavam sendo higienizadas pela minha mãe e acumuladas em um canto do sala do apartamento que morávamos na época.

Essa 'coleção' de sacolas higienizadas e dobradas ficou (e perdurou), por muitos meses nessa época.

Thiago

○○○○○○○
DSTQQSS

Acreito que a tese reflete a energia do tema da Imobildade. Tive mais (6) anos para que sua conclusão ocorresse e ao longo desse tempo - com as diversas intempéries da vida - a tese ficou 'paralisada'.

Dificuldade na escrita, dificuldade na produção poética.

Nunca descansei. Mas houve momentos, longos após 2022 de "Imagem".

Thiago

○○○○○○○
DSTQQSS

A ideia de entre performático surge ainda em 2019 durante a escrita de um artigo para as aulas do professor Luiz Fernando Medeiros.

Timmo em mente que ele deveria ter o cargo de culto pois poderia ser qualquer um, por trás das performances.

Vou a ideia das

Imediatamente brancas mas por temonamente trouxe a ideia de Timpa de preto. Afastando uma possível percepção ou relação de que poderia se tratar de um amá- mia. Nunca foi essa a intenção. Thiago

Imagem 90: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 04 a 06, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○
DSTQQSS

As ATADURAS INOZEM AO
Entre pensamática ideia de
"ferimento"; "cura". Em relação
as personagens e conceitos das
obras que servem de base
para a produção poética
háce conceito que toam
feridos emocionais em diver-
sas personagens.

Assim, as ATADURAS possuem
um significado, um "valor"
simbólico que compõe
importante visualmente.

○○○○○○○
DSTQQSS

Sobre os Cães I

Trabalhei muitas representações
dos cães. Embora a tese se
concentre no corpo, as relações
de afetividade permeiam pelas
dinâmicas humanas/animais.

Acredito que haja um elemento
pessoal que contribuiu para
a espécie de fixação no
tema dos cães e suas
diversas explorações plásticas.

Foi positivo pois experimentei
diversas linguagens e técnicas
para explorar o tema.

Continuo sobre este tema
em outra moza...

Thiago

○○○○○○○
DSTQQSS

Sobre os Cães II

Meu pai, "homem Imóvel" de
minha família desde 2015,
tinha um boxer, um cão
muito amado por todos nós
(eu, ele e minha mãe).

Era um cão grande, bonito
e brincalhão (mas parecia
ter um olhar triste).

Quando meu pai ficou doente
Gorki, nosso boxer, precisou
ser doado. Foi relutante
mas com o passar dos meses
ficou evidente que a recupera-
ção de meu pai era muito
difícil ou mesmo impossível
como se mostrou ao longo
desse tempo...

Thiago

Imagem 91: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 07 a 09, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○ Sobre os cães III
DSTQSS

Gorki, o boxer, foi doado.
parece um homem que era
treinador de cães policiais.
PARECE que o homem era
Apresentado. Tinha, pelas indicações
muito carinho com os cães.
Era o que todos diziam.

Durante um tempo havia
notícias da adoção de
Gorki com esse homem.
Com o tempo as notícias
não, eram mais atualizadas,
Dela muito saber que ele
estava com outras pessoas.

Ainda dói. Sempre iná?
Não houve adeus. Nem Reduzir
A dor, caso tivéssemos nos despedidos
de Gorki.

○○○○○○○ Sobre os cães IV
DSTQSS

Essa separação possui um
Aspecto "Sacrificial".
Não uma separação proposital
mas foi necessária.

Meu pai veio morar em
um apartamento e sendo
necessários muitos cuidados em
relação a sua saúde.
No início de sua doença era
mais difícil, tudo.

Gorki não poderia viver
em um apartamento.
Desejo que ainda esteja vivo,
saúde e feliz em seu novo
lar. Ao contrário do que é visto nos romances
de tese, Amamos e não queremos sacrifícios dos Animais.
Creio que essa história explique
tantas representações plásticas de cães.

○○○○○○○ Sobre as restrições
da Pandemia I
DSTQSS

A pandemia ocorrido em 2020
e que se prolongou por mais de
um ano me fez sentir a
agonia da Imobilidade.

Não uma Imobilidade experi-
mentado pelos protagonistas
dos romances "Mazome Mare"
de Samuel Beckett e
"Cães Heróis" de Marco Bellatin
(ou como meu pai a experimob)
Mas a Imobilidade de ficar
restrito (a maior parte do
tempo) no apartamento que
habitava na época. Sua
apenas para ir aos mercados
farmácia, padaria.
Sem passeios ou encontros
presenciais com amigos.

Imagem 92: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 10 a 12, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○ Sobre as Restrições
DSTQQSS Ao Pandemia II

Foi um período muito
rígido no isolamento.

Temo que o Coronavírus
fosse fatal para meu
pai pela saúde já fragilizada
de uma pessoa acomada
& que, pudesse ser prejudicial
à saúde de minha mãe.

Todas atividades do meu
trabalho e aulas do doutorado
eram a distância.
ONLINE.

Períodos rigorosos de restri-
ções de mobilidade, de liberdade.
& muito, a dança sempre
a espreita.

○○○○○○○ Ficção vs. Realidade.
DSTQQSS

Alguns aspectos presentes
nos protagonistas dos romances
estudados na tese percebo
na minha vivência com
meu pai. Acomado desde
Novembro de 2015.

Como sempre reconheço a memória,
histórias do início ou ado-
lescência.

Às vezes, claramente, inventando
histórias.

Quanto ao momento em que
Machado descreve que seu calcanhar
afunda moldando o formato de
seu corpo. Vejo isso com
certa frequência e surge a
necessidade de traçar o
cálculo que fica moldado como
corpo de meu pai.

○○○○○○○ Ficção vs. Realidade
DSTQQSS

Acredito que em determinando
momento da trajetória do
meu doutorado, lendo e
releendo esses romances e
convivendo com certos dilemas
não só dos protagonistas
mas também do que presencio
em casa com meu pai,
foi ficando difícil, pesado
e um certo asco de trabalhar
a tese surgiu. Reluto, às
vezes, em visitar os livros
e o tema.

Sempre contradisse a visão
freudiana sobre os fantasmas
mas a cada linha lida
moro me contradizendo. Sendo
assim, creio que Freud, nessa questão
esteja certo em alguns casos apenas.

Imagem 93: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 13 a 15, Thiago Berzoini, 2025.

○○○○○○○
DSTQSSS

Performances tem sempre
um caráter transgênero.

Por isso uma tese e notas
performances não passam
por um "Comitê de Ética em
pesquisa com seres humanos."

Se houve a desorganização
perdida a sua autenticidade
e força.

Tomei nota da experiência dos
fóruns - participantes da vida
das performances.

Falo sobre isso mas não
entregue em detalhes evitando
problemas com C.E.P.s.

Mas possuo os relatos na
internet e alguns são muito
emocionantes.

Thiago

○○○○○○○
DSTQSSS

"A última gravação
antes da Pandemia" 1

A minha performance de
"Entre Performances" surgiu em
uma das aulas do Decorado.

A disciplina era "Literatura e
Atendentes" ministrada pela
minha querida Sônia, depois,
professora doutora Emília Albuquerque
Agradeço o incentivo e oportunidade

Ali surge a ideia da produção
e um texto de Deleuze
que adaptei para o momento
mas que trata das impossibili-
dades frente as restrições do
período pandêmico e minimizar
em relação a outros pontos
afetos. Foi um processo.

"A última gravação antes da Pandemia"

Thiago

○○○○○○○
DSTQSSS

"A última gravação
antes da Pandemia" 2

Utilizei alguns "solos" de
whatsapp de um relaciona-
mento que tinha (dias antes
das restrições - o Lockdown -
entrar em vigor).

Foi um descontento em
um bar - o primeiro
sintoma - que fechou no
largo da Pandemia.

As aulas eram já Online e
pude usar um cenário com
"Chroma Key." Lembro que
um dos colegas da sala saiu do
aula (deslogou brevemente).
Não aqueceu o peso da performance.
Era bem teatral, ainda, Era pesado.

Thiago

Imagem 94: 18 Notas sobre o processo criativo; caneta esferográfica sobre papel de caderneta anexada ao papel Hahnemühle 100% algodão; notas 16 a 18, Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 95: quarta capa do Caderno I - Das Experimentações, Hahnemühle, 21x29,7 cm, Thiago Berzoini, 2025.

LIVROS DE ARTISTA

**CADERNO 2:
DAS ABSTRAÇÕES**

POR THIAGO BERZOINI

MANTENHA A TESE NO FORMATO HORIZONTAL.



Imagem 96: Capa do Caderno II - Das Abstrações, Hahnemühle, x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

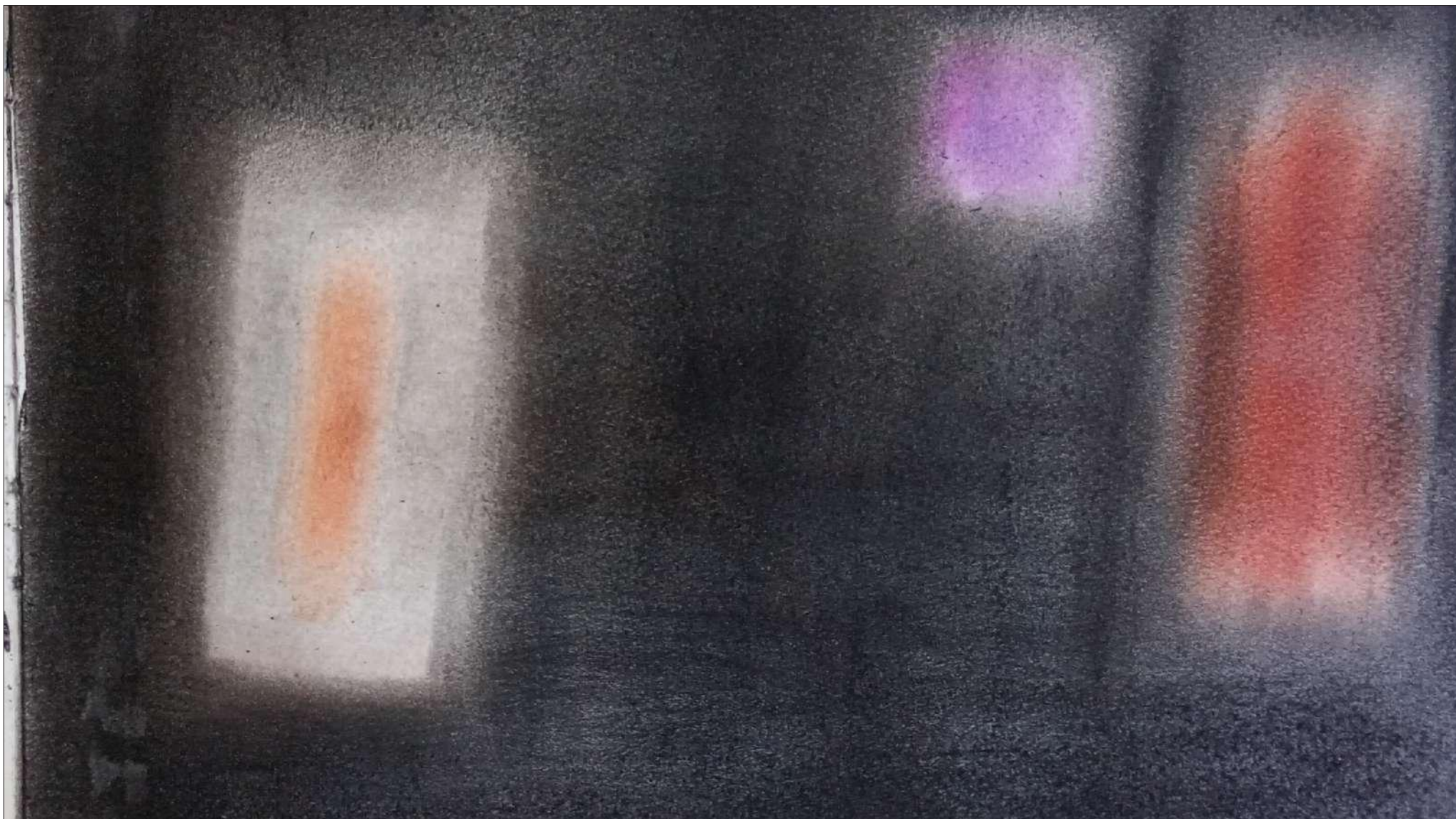


Imagem 97: Quarto de Malone; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão;
21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 98: Janela do quarto de Malone; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 99: O lago; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm;
Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 100: Lago; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm;
Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 101: Caminhadas de Sapo; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 102: Sapocat; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 103: Não, assim não dá.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão;
21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

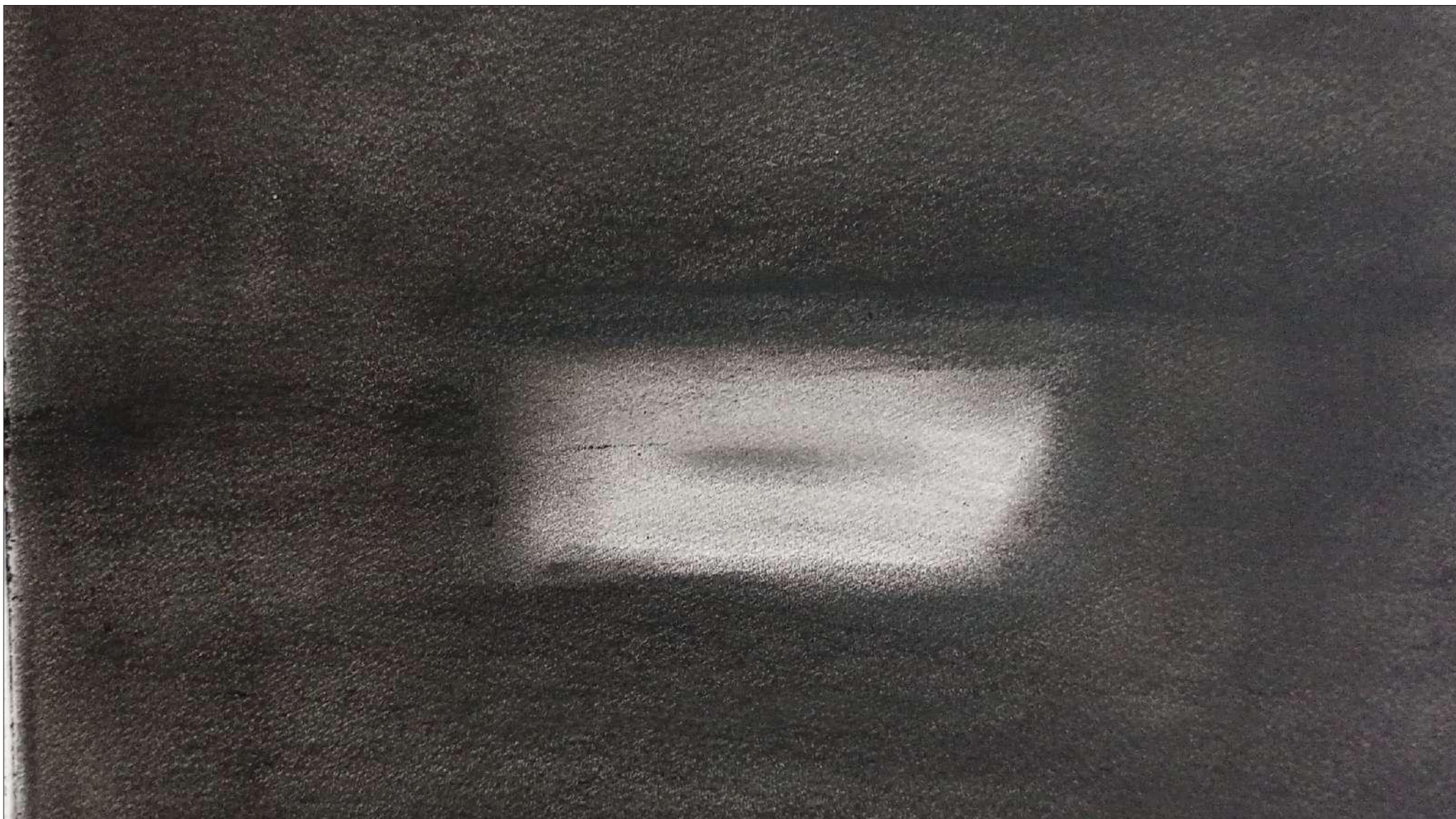


Imagem 104: Macmann; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

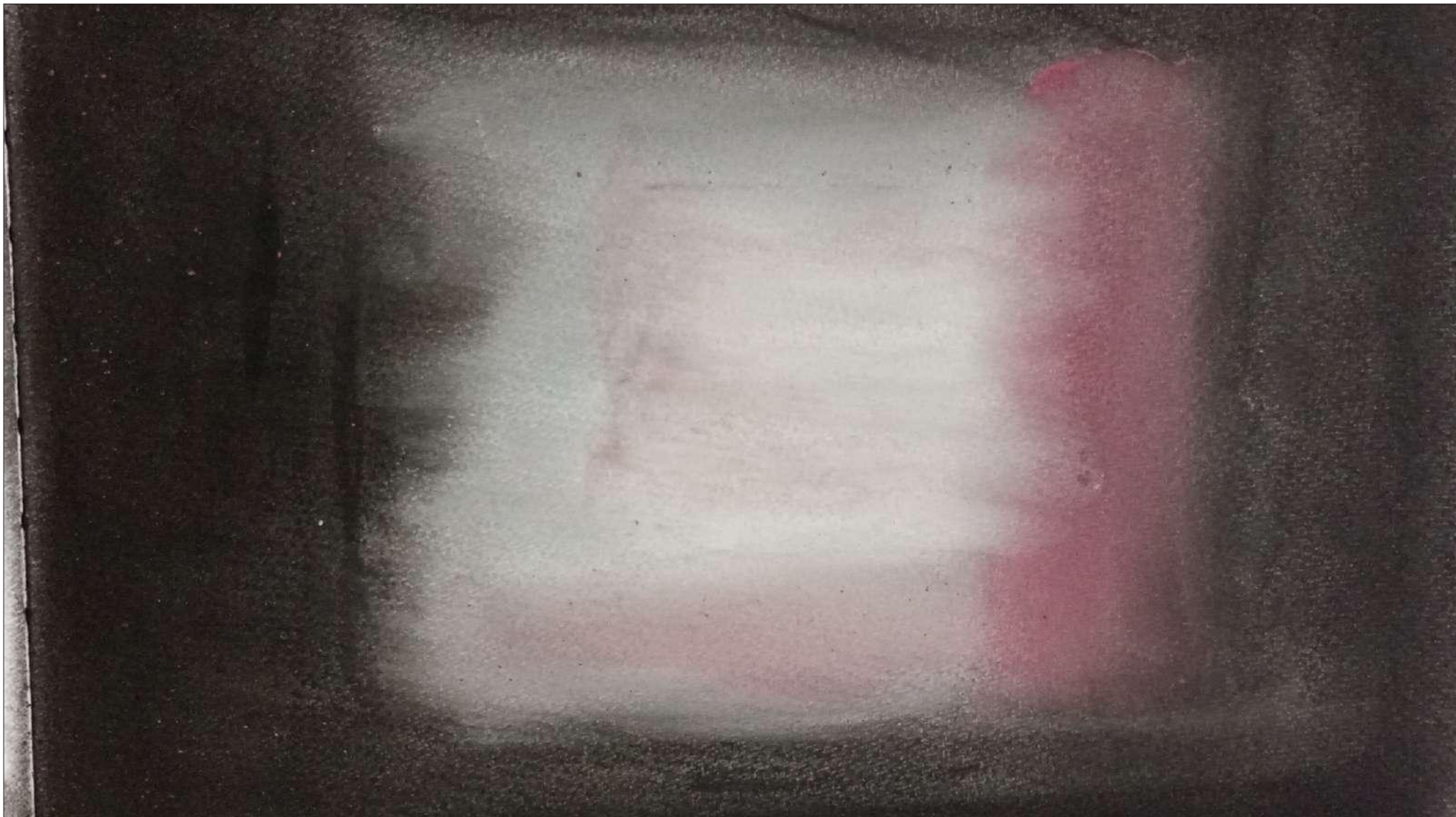


Imagem 105: Lemuel; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

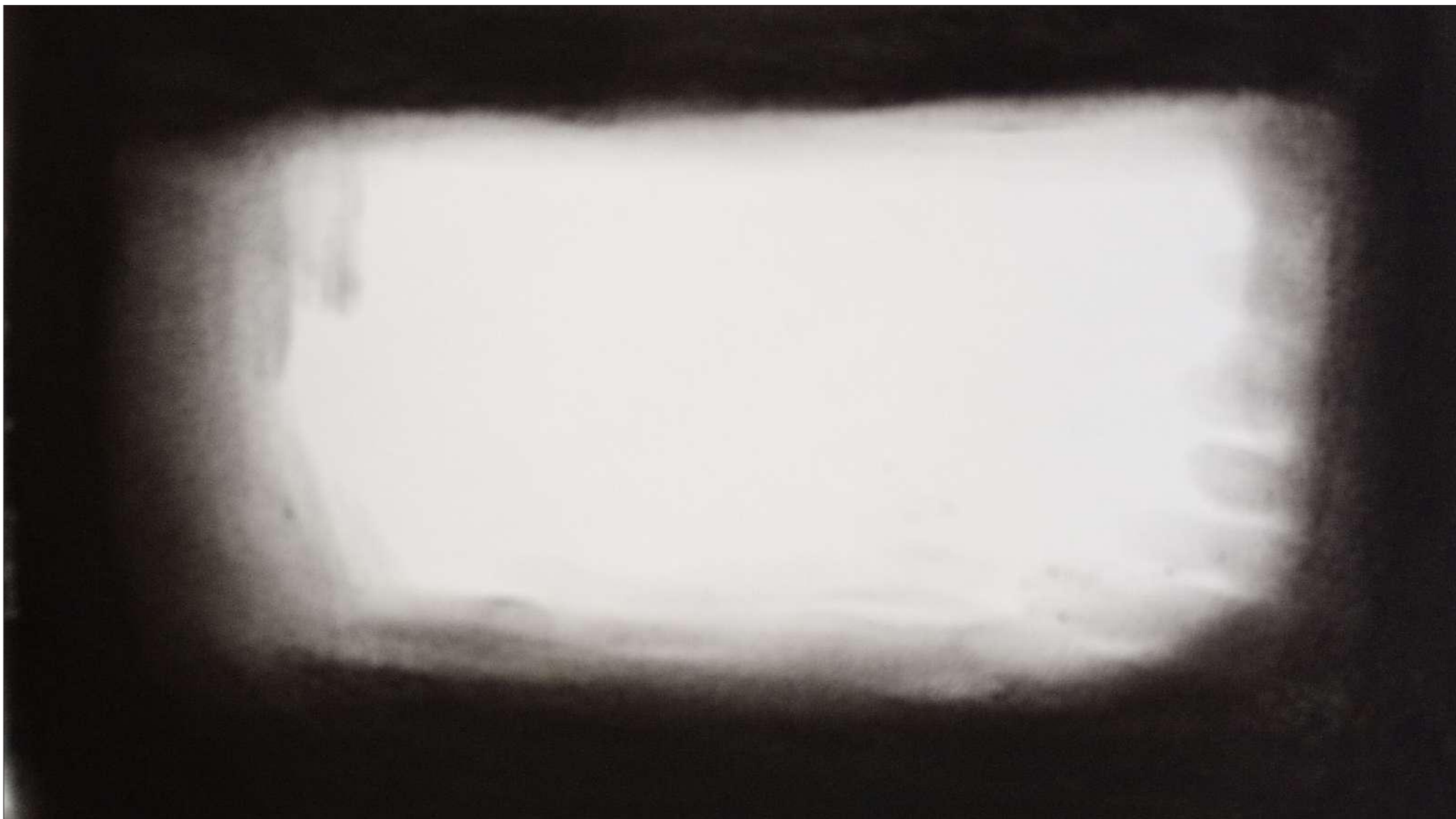


Imagem 106: Casa João de Deus; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

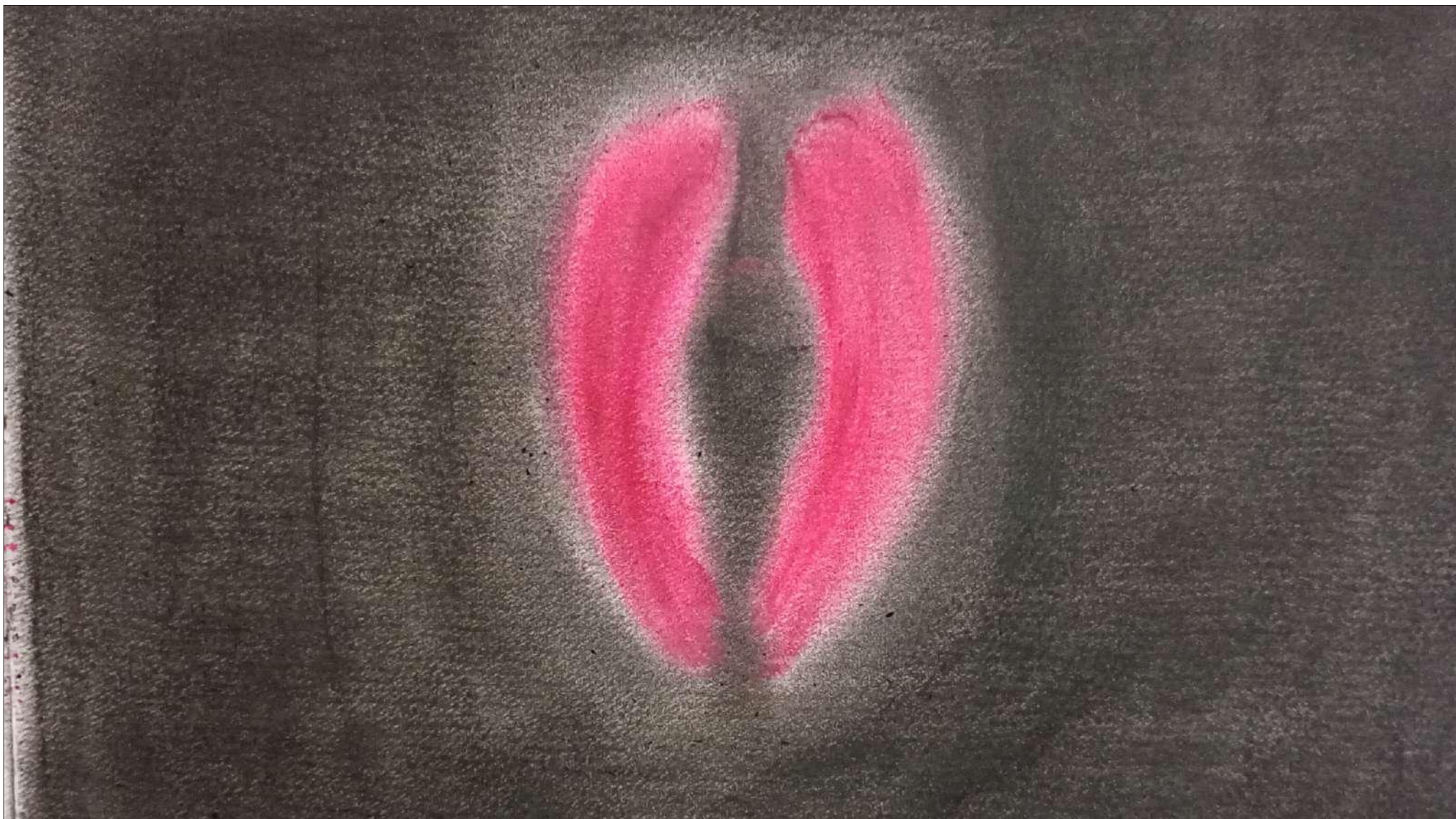


Imagem 107: Moll (ou o desejo de Macmann); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 108: Moll (já não era mais a mesma); pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

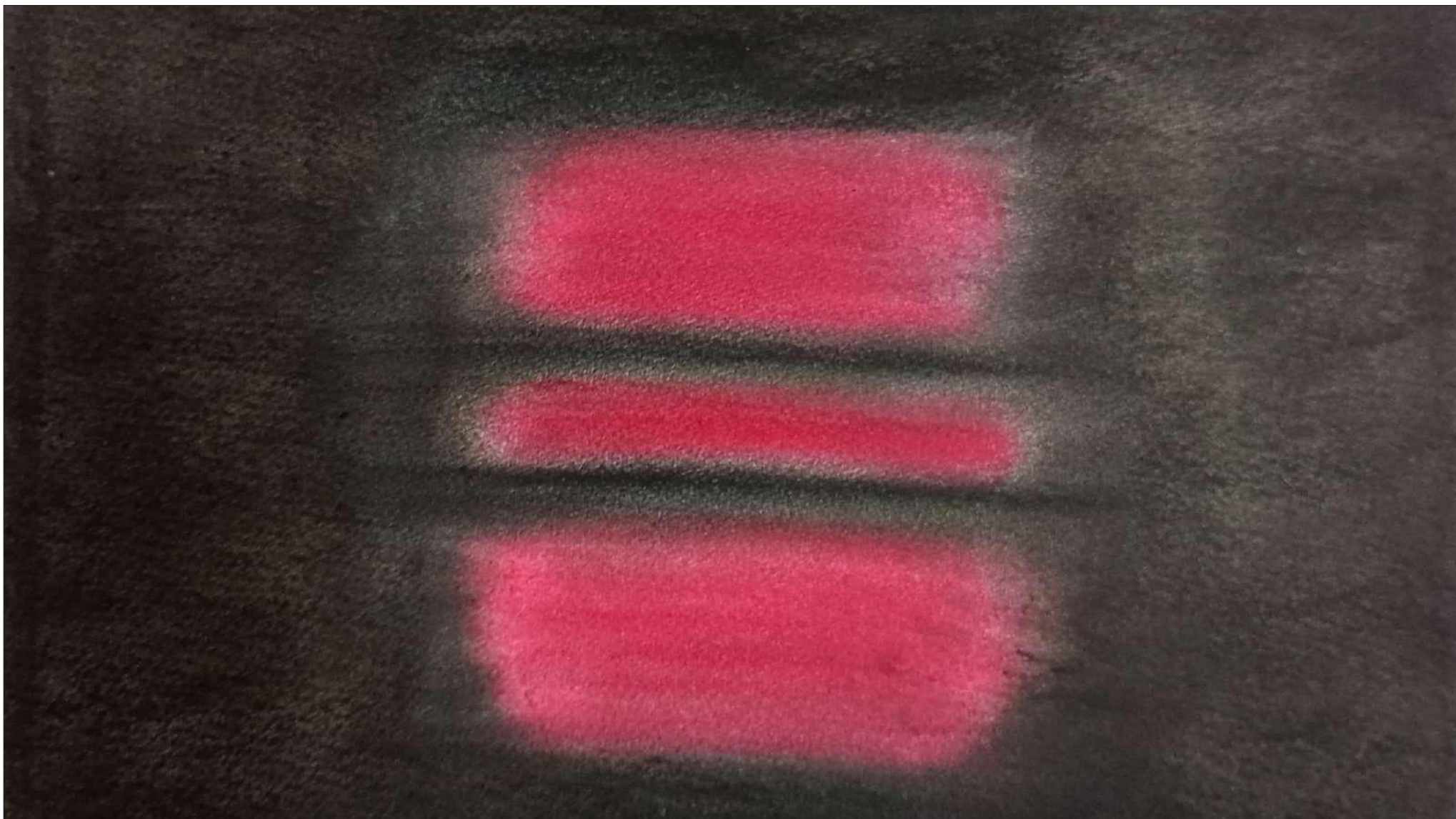


Imagem 109: Há sangue. Há finais. Ou não. Me perdi. devo contar outra história.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

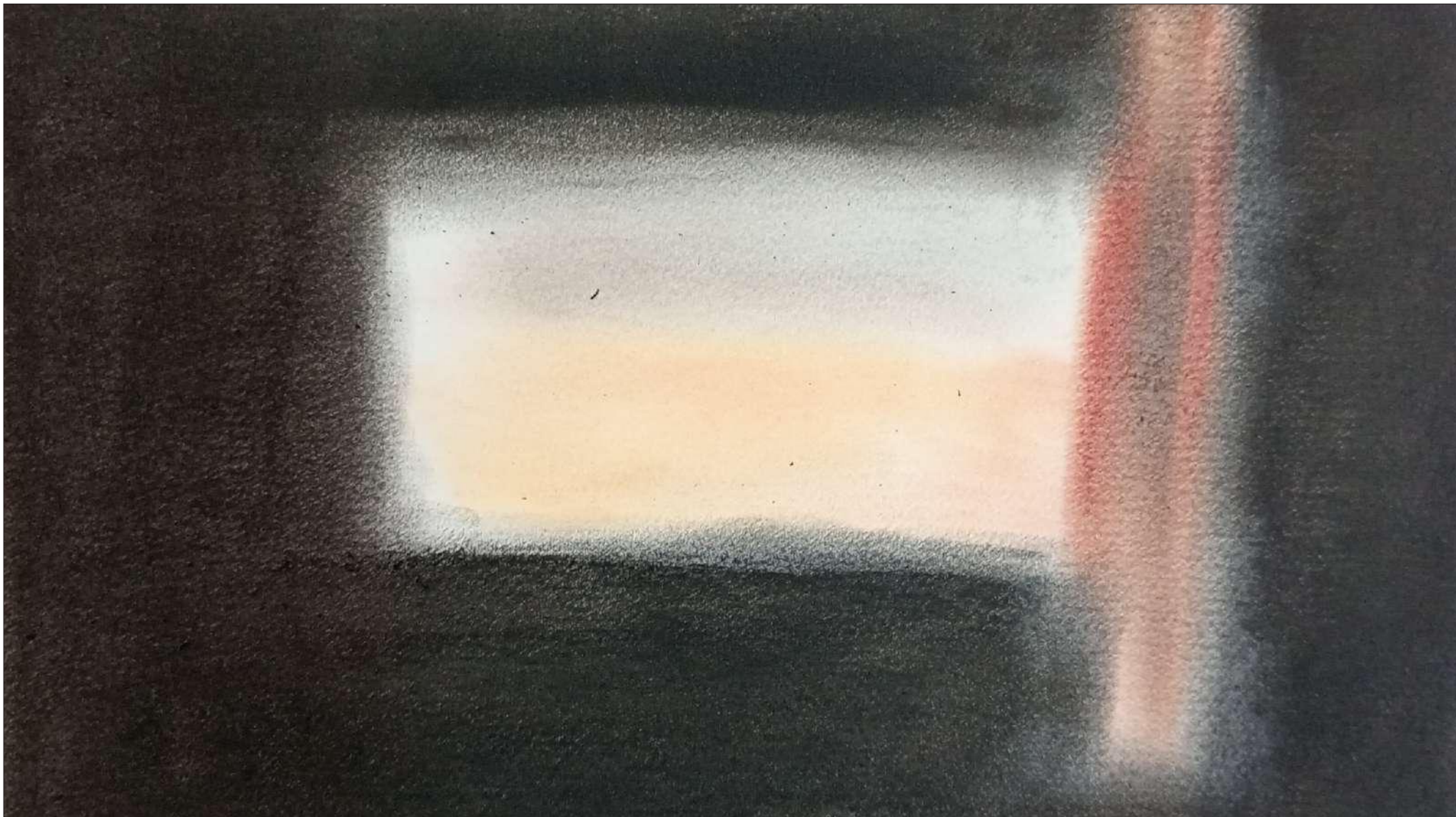


Imagem 110: Malone e seu bastão; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 111: Homem imóvel, Shakura e Anubis.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 112: Annubis; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

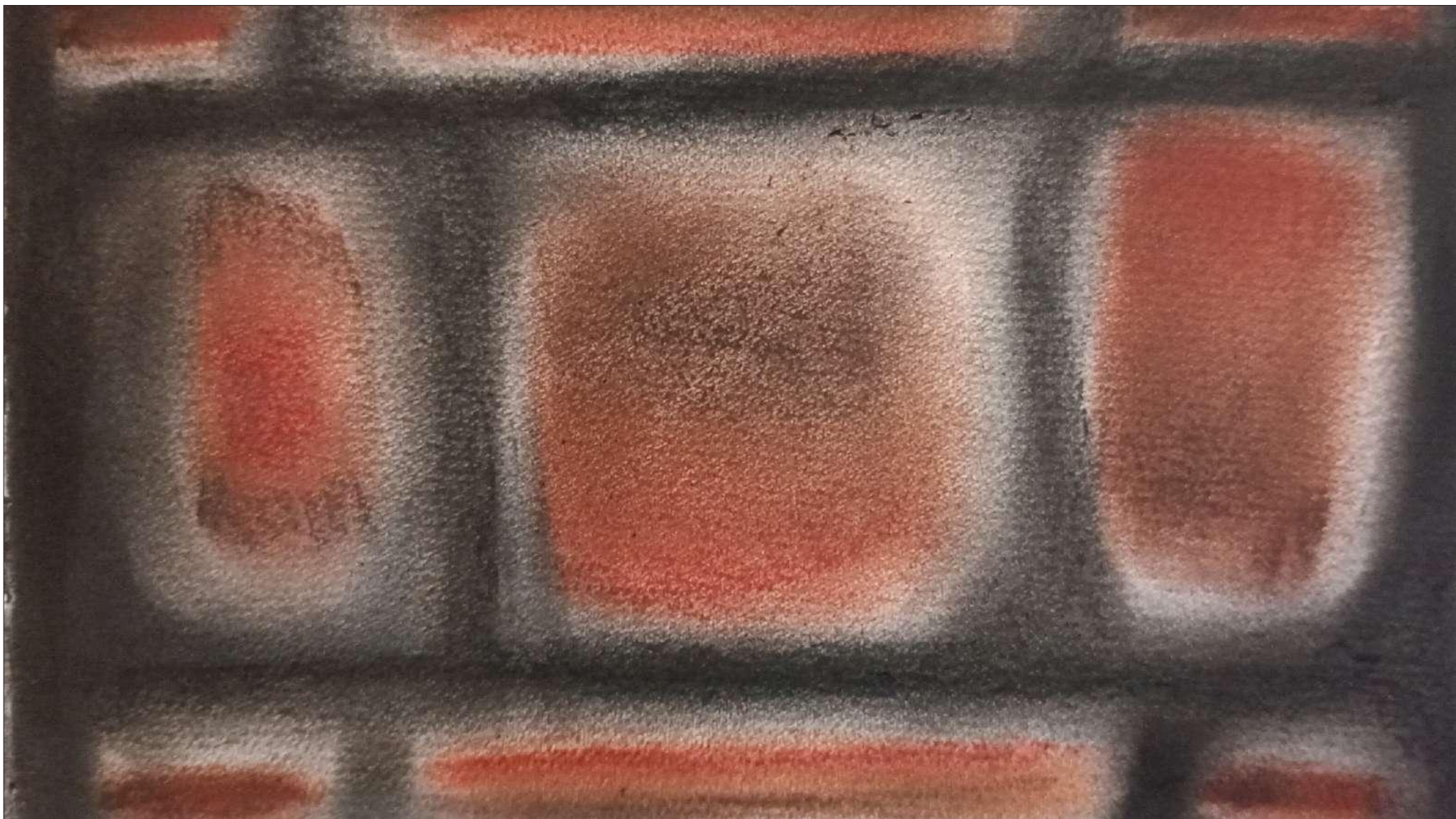


Imagem 113: Outros pastores belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

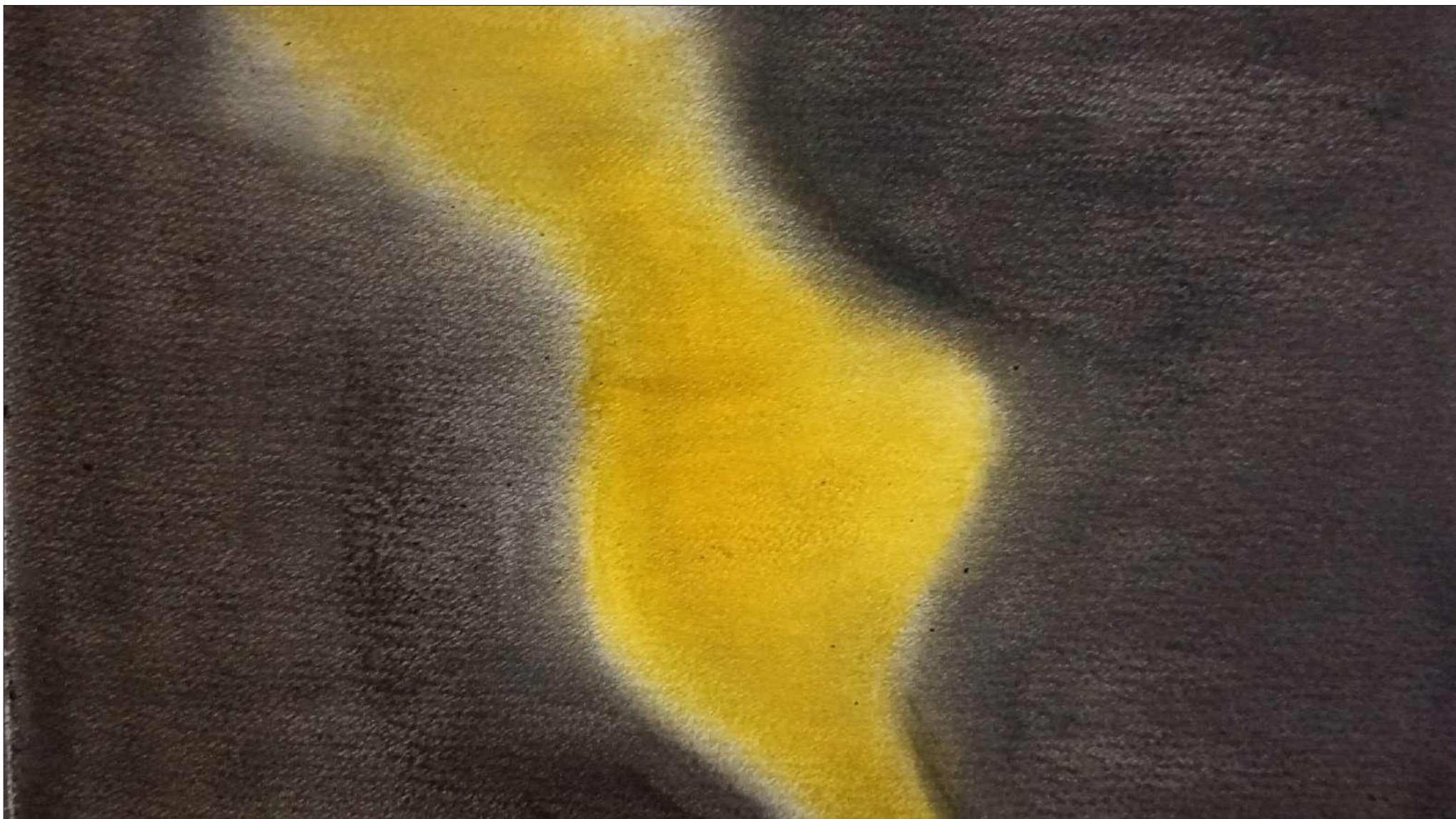


Imagem 114: Mapa A.L.; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 115: Ave de Falcoaria; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 116: Enfermeiro-treinador e um pastor belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

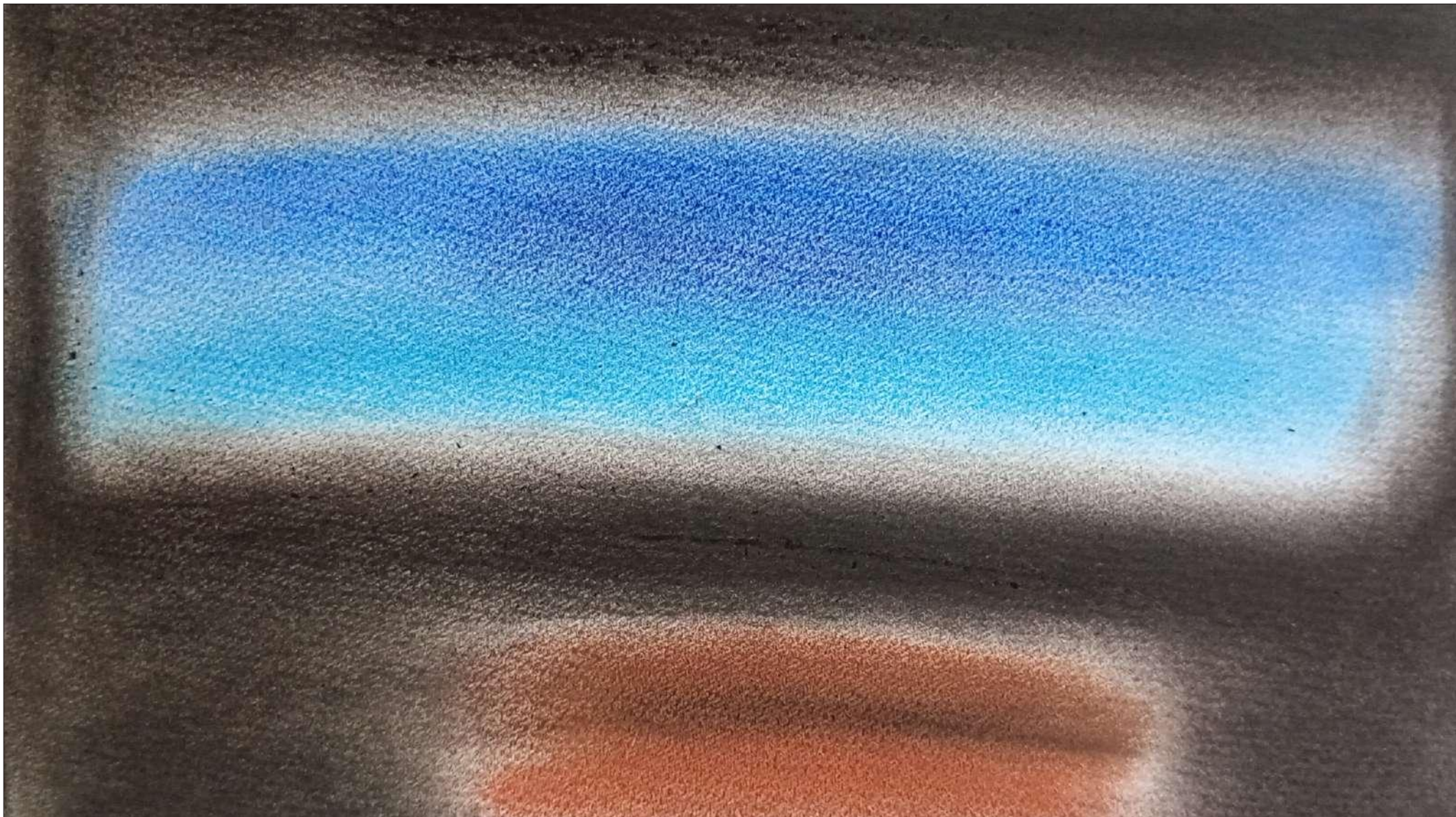


Imagem 117: Shakura e o Espaço sideral; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 118: Mãe; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 119: Irmã; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm;
Thiago Berzoini; 2025.

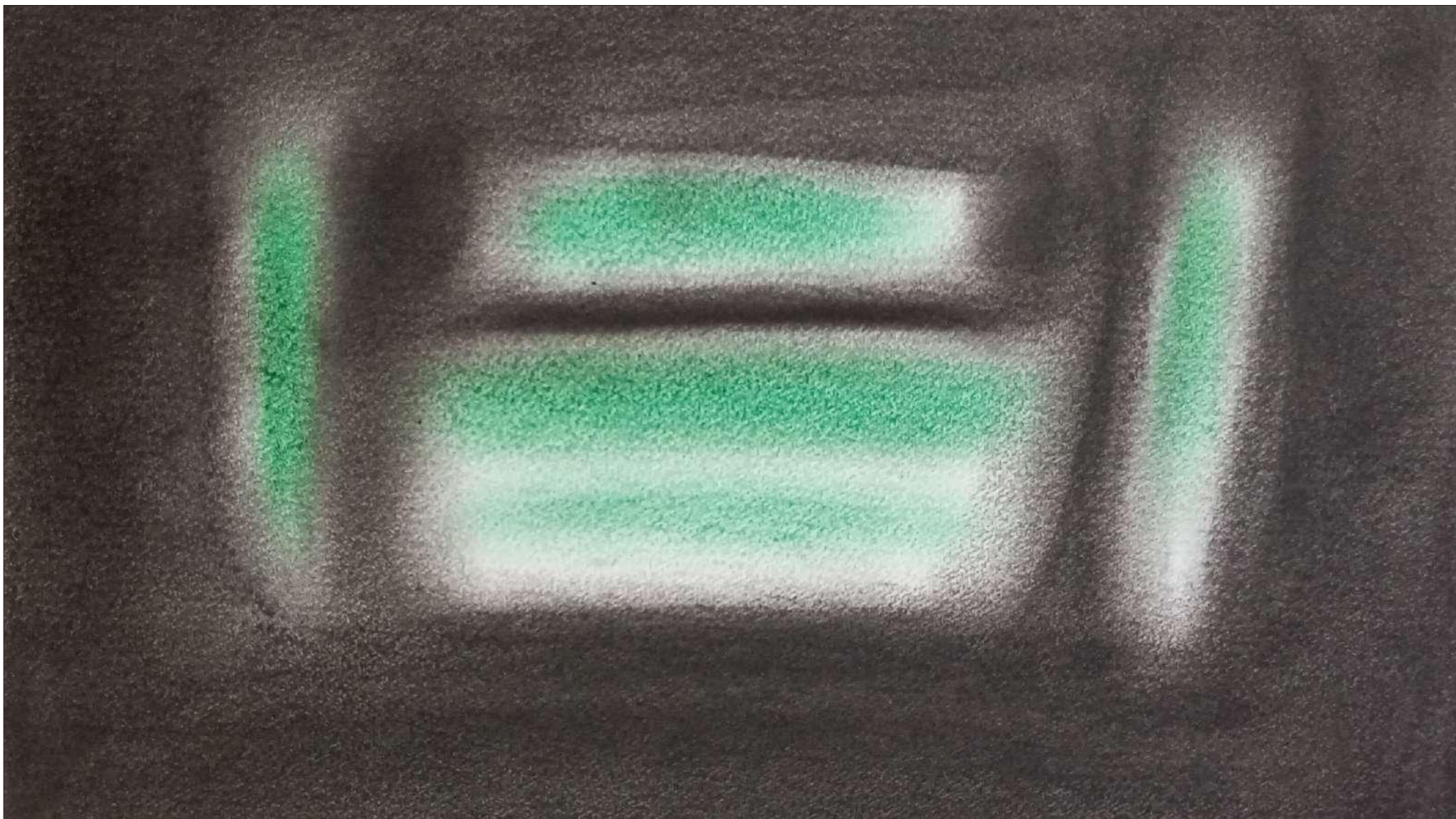


Imagem 120: Translada-me para a poltrona; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

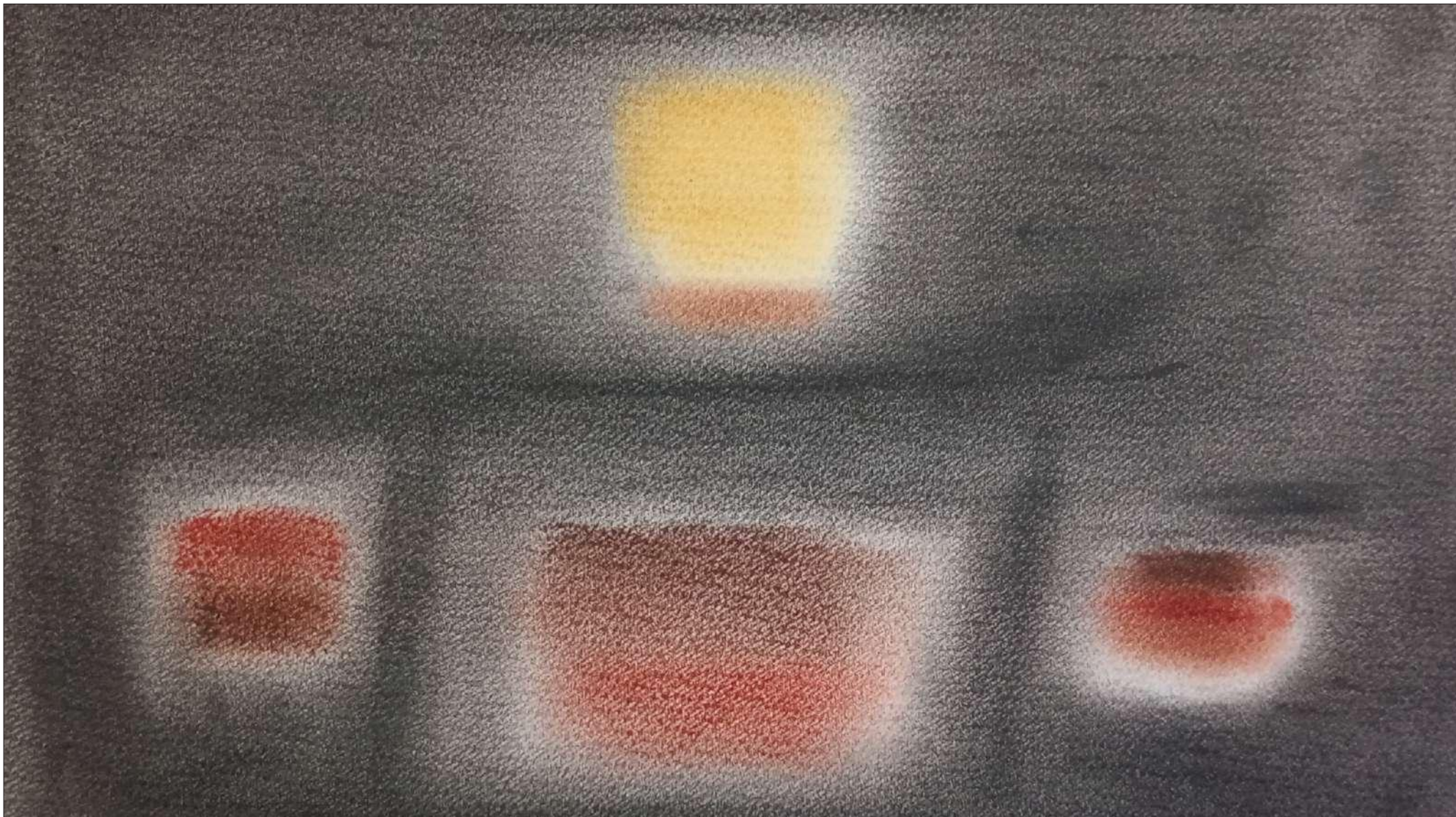


Imagem 121: Aprendiz de instrutor e pastores belga malinois; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 122: Máquina de Escrever Onírica; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

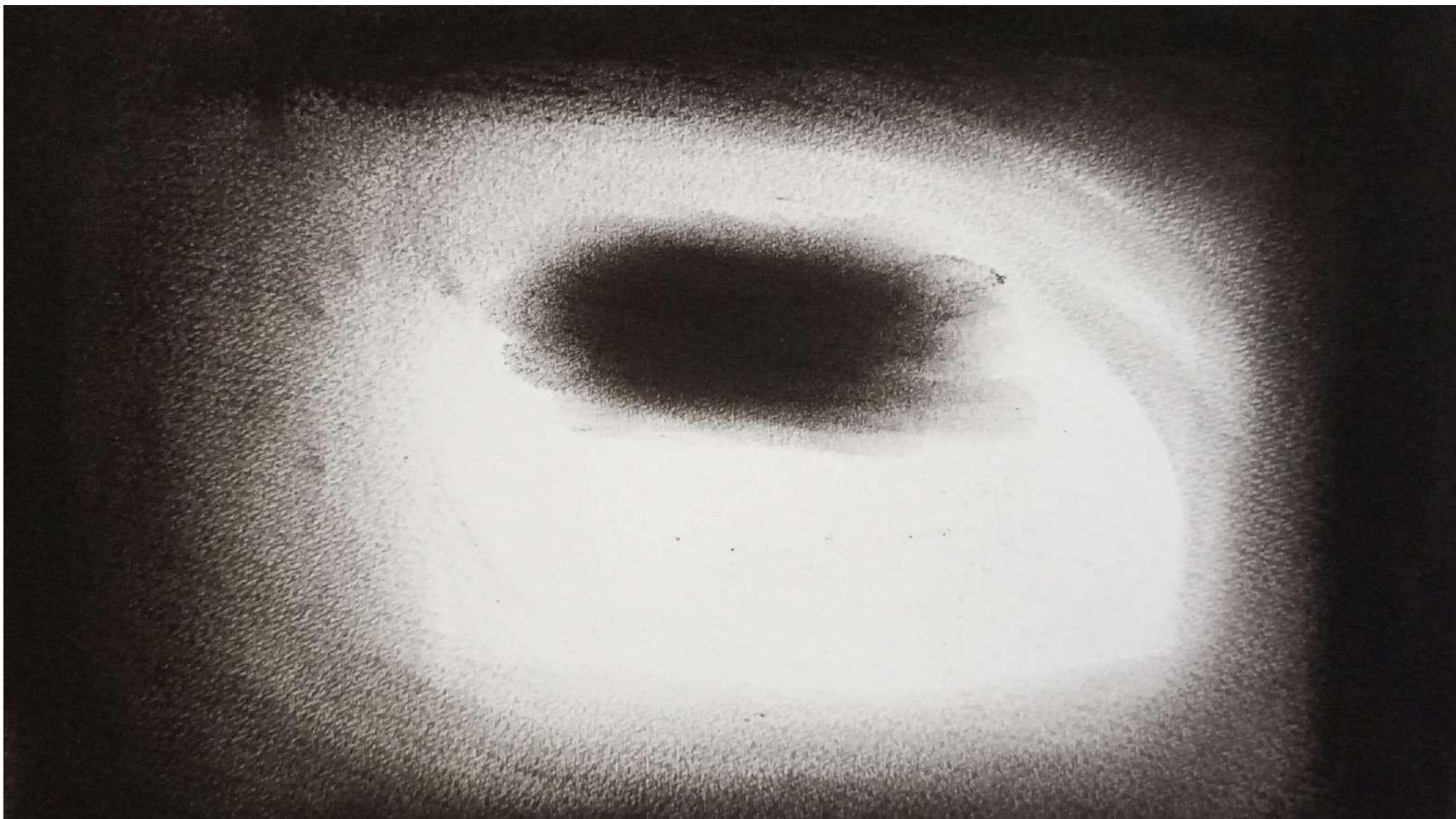


Imagem 123: Sacola a ser dobrada e classificada pela mãe ou irmã do homem imóvel ; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.

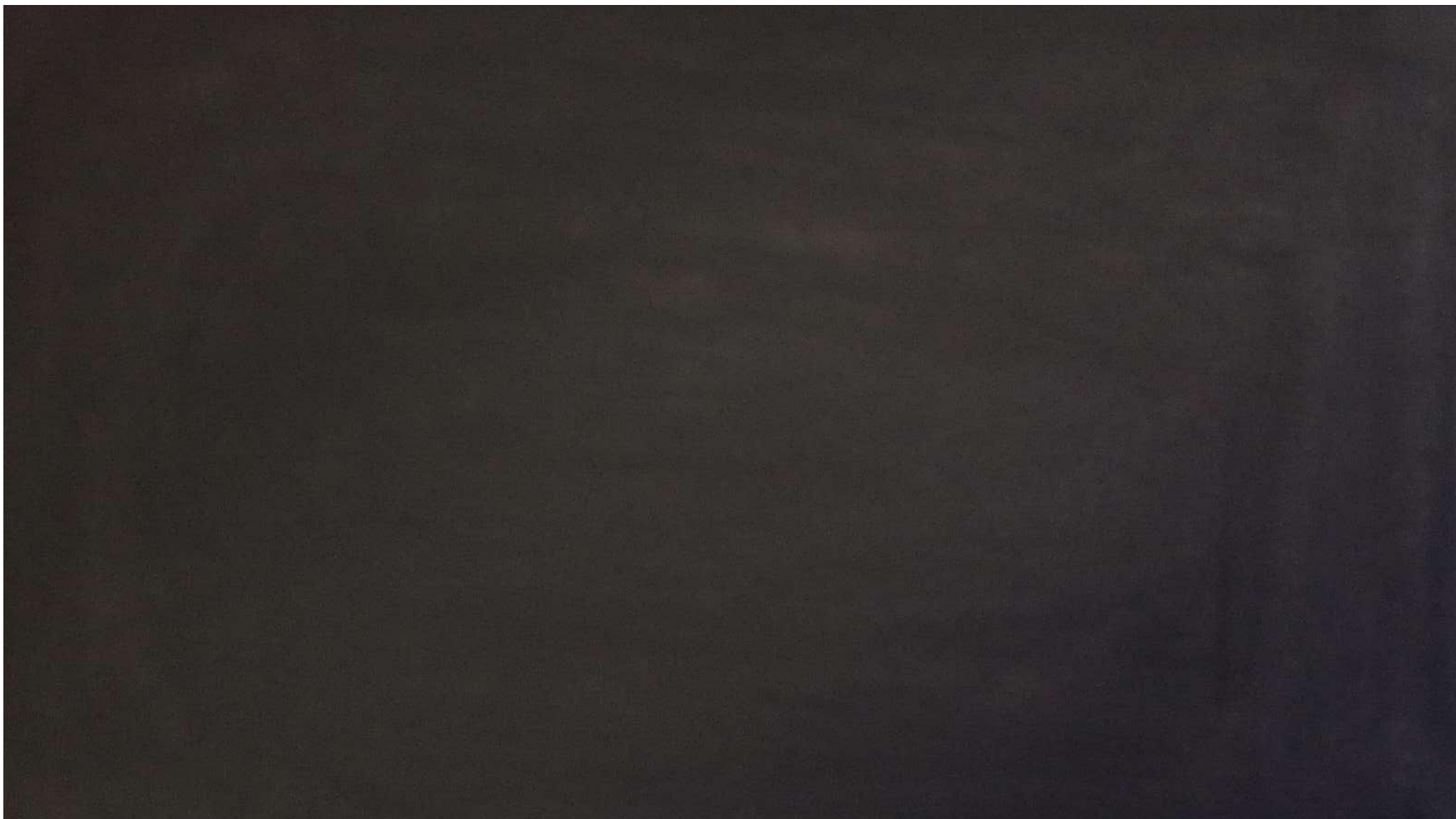


Imagem 124: Anubis é quem vela teu sono; pastel seco sobre papel Hahnemühle 100% algodão; 21x29,7 cm; Thiago Berzoini; 2025.



Imagem 125: Quarta Capa do Caderno II - Das Abstrações, Hahnemühle, x15 cm, Thiago Berzoini, 2025.

OUTRAS PINTURAS:

POR THIAGO BERZOINI

MANTENHA A TESE NO FORMATO HORIZONTAL.

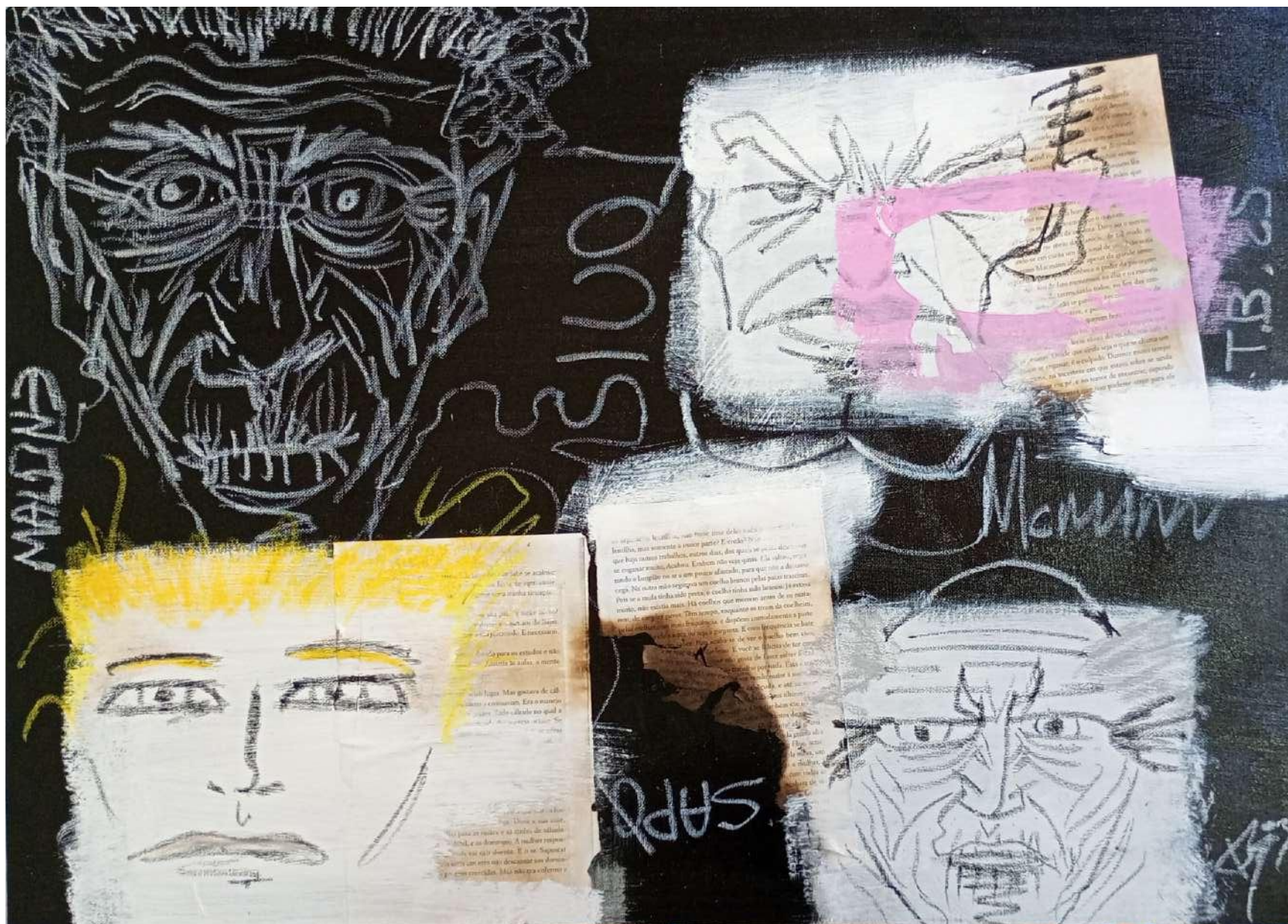


Imagem 126: M.L.S.M.; Acrílica e pastel oleoso sobre tela; 80x70cm; Thiago Berzoini, 2025.



Imagem 127: Ligue para a central: quantos cães cabem em uma nave espacial?; Acrílica sobre tela; 80x70cm, Thiago Berzoini, 2025.

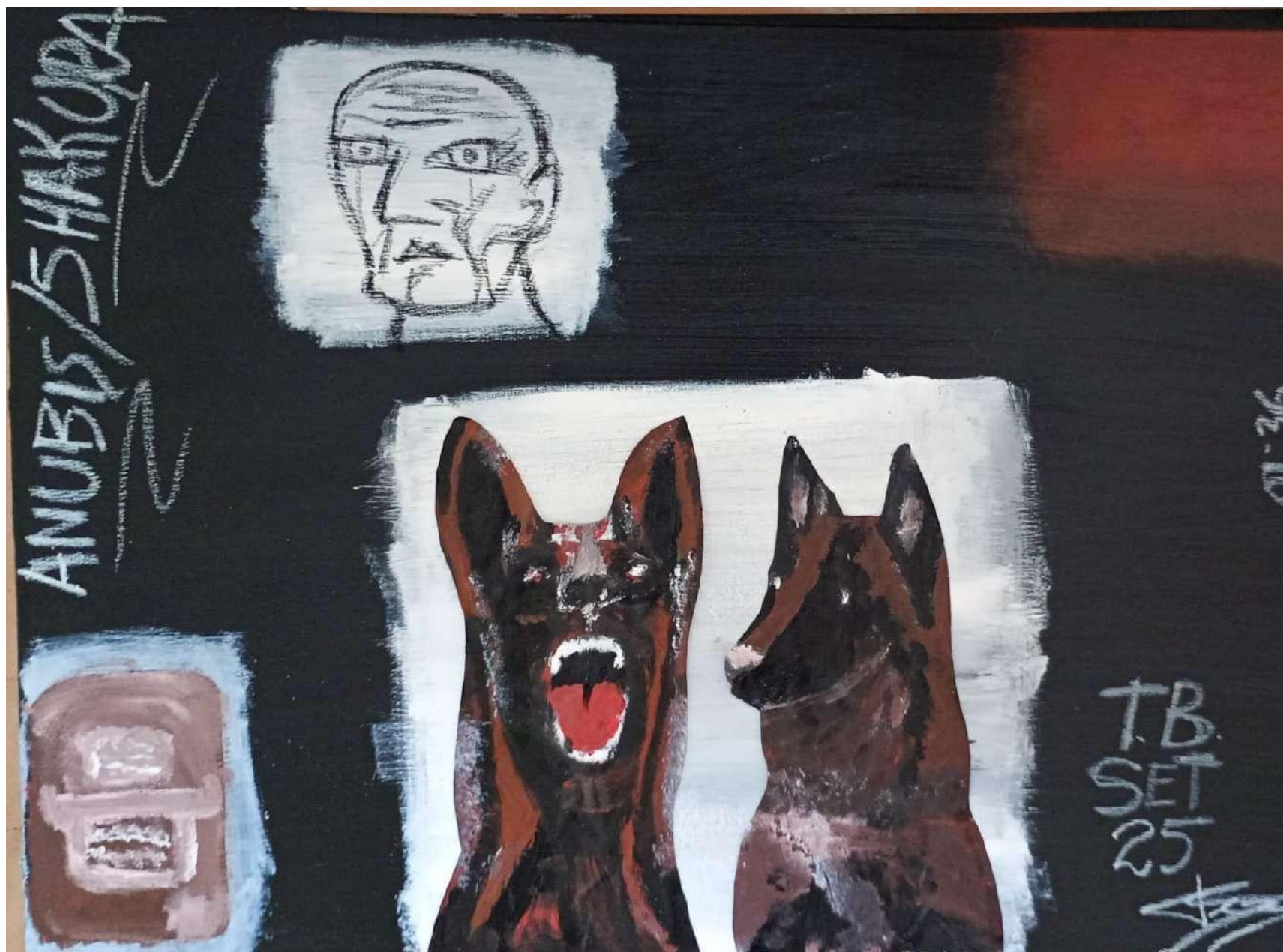


Imagem 128: Annubis & Shakura; Acrílica sobre tela, 80x70cm, Thiago Berzoini, 2025.