

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

FABRÍCIO PINHEIRO DA SILVA

**O ENTRECruzAMENTO DE IMAGENS NA OBRA AZUL DENTRO DO
BANHEIRO DA POETA MARLENE TEREZINHA MOURÃO**

**GOIÂNIA,
2023**

FABRÍCIO PINHEIRO DA SILVA

**O ENTRECruzAMENTO DE IMAGENS NA OBRA AZUL DENTRO DO
BANHEIRO DA POETA MARLENE TEREZINHA MOURÃO**

Trabalho dissertativo apresentado ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins de obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

**GOIÂNIA,
2023**

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

S586e Silva, Fabricio Pinheiro da.

O entrecruzamento de imagens na obra Azul dentro do banheiro da poeta Marlene Terezinha Mourão / Fabricio Pinheiro da Silva.-- 2023.

108 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2023.

Inclui referências: f. 105-108.

1. Mourão, Marlene, 1945- - Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Literatura e fotografia. 4. Poética. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 19/12/2023. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-1.09(043)



Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPE
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu - CPQSS
Escola de Formação de Professores e Humanidades - EFPH

O ENTRECruzAMENTO DE IMAGENS NA OBRA AZUL DENTRO DO BANHEIRO DA POETA
MARLENE TEREZINHA MOURÃO

FABRICIO PINHEIRO DA SILVA

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, aprovada em 19 de dezembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás

Atesto participação

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior /UFAM

Profª Drª Elizete Ferreira Albina (Suplente)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto /UEG (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por toda capacidade intelectual concedida a mim, pela força e tranquilidade nos momentos de provação, mas principalmente a sabedoria para que eu pudesse usar as ferramentas da ciência a serviço do bem.

Agradeço ao Professor Doutor Wellington Furtado Ramos, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, por ter me oportunizado conhecer a autora Marlene Mourão e ter despertado em mim o interesse em estudar a obra **Azul dentro do banheiro**.

Agradeço ao meu antigo bispo, Dom Antonino Migliore, que me incentivou fazer o curso de Letras e realizar o Mestrado. Agradeço ao bispo atual, Dom Otair Nicoletti, pelo apoio nesse processo de conclusão do mestrado. À Igreja Católica devo praticamente toda minha formação intelectual, espiritual e humana.

Aos meus pais e minha irmã por todo apoio e incentivo que me deram, inclusive na ajuda financeira. Eles me fizeram acreditar que eu posso avançar sempre mais e que a zona de conforto e comodismo não pertencem àqueles que querem crescer.

Ao Professor Doutor Divino José Pinto, meu orientador, pelo estímulo permanente e que muito contribuiu para o progresso dessa pesquisa. Sua profundidade e clareza na investigação encorajaram-me a me entregar a uma obra pouco conhecida e menos ainda estudada.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás, seus docentes e funcionários, que desde 2021 tem me incentivado no ingresso do Mestrado e no prosseguimento da pesquisa. Aos meus colegas de curso, que partilharam a vida e com eles foi mais tranquilo embarcar nessa hesitante jornada. Os momentos do café serão inesquecíveis.

Hoje, concluo esta etapa acadêmica com o espírito de profunda gratidão. Não iniciei sozinho essa formação, logo também não a encerro só: levo comigo, na mente e coração, todas as pessoas que participaram desse belo processo.

DEDICATÓRIA

Honro o fechamento deste ciclo dedicando a minha dissertação a Deus, minha família, meu presbitério, à comunidade católica de São Gabriel e à Marzinha, autora da obra **Azul dentro do Banheiro.**

“Um dia,
quem sabe,
o nada que a gente quis dizer
tome sentido e forma
e faça o mundo inteirinho
encolher
pra que caiba
dentro do banheiro”.

(Marlene Mourão)

RESUMO

A autora da obra **Azul dentro do banheiro** é sul mato grossense. Seu nome é Marlene Terezinha Mourão, mas é conhecida também como Marzinha. A nossa proposta neste trabalho é tratar das fotografias e poemas presentes nessa obra citada. Pauta-se em uma perspectiva benjaminiana e barthesiana para se averiguar o relacionamento entre esses dois sistemas semióticos. Busca-se a transcrição deste objeto artístico no sentido mais objetivo possível, para que sua essência seja manifestada. Propõe-se, dessa maneira, ler sutilmente a obra como ela é. O idioma permanente na obra de Marlene Mourão é semelhante à comunicação entre a borboleta e as flores benjaminianas, onde as palavras da infância fazem frente aos adultos. Discute-se assim o idioma que se serviu das efígies e palavras para transformar a filosofia em poesia. As fotografias na obra não estão dispersas ou imóveis: Em movimento e seguindo uma roteirização fazem parte da narração que transcende os retratos. O silêncio que perpassa a obra consegue penetrar os gestos das crianças que brincam jubilosas, autênticas e despreocupadas dos julgamentos. Queremos, portanto, a partir dessa conjunção de sistemas, apresentar a inquietação das vozes, que parecem ser instâncias diferentes de um só ser e, que clamam a aproximação da vida humana na sua identidade.

Palavras-chave: Transcrição. Iconização. Narratividade poética. Montagem.

ABSTRACT

The author of the work **Azul dentro do banheiro** is from the South of Mato Grosso. Her name is Marlene Terezinha Mourão, but she is also known as Marzinha. Our proposal is to deal with the photographs and poems present in this work. The relationship between these two semiotic systems is based on a benjaminian and barthesian perspective. The transcreation of this artistic object is sought in the most objective sense possible, so that its essence is manifested. In this way, is proposed, subtly reading the work as it is. The permanent language in Marlene Mourão's work is similar to the communication between the butterfly and the benjaminian flowers, where the words of childhood confront adults. Thus, the language that used effigies and words to transform philosophy into poetry is discussed. The photographs in the work are not dispersed or immobile: in movement and following a script they are part of the narration that transcends the portraits. The silence that permeates the work manages to penetrate the gestures of the children who play joyfully, authentic and unconcerned with the judgments. We want, therefore, from this conjunction of systems, to present the disquiet of the voices, which seem to be different instances of a single being and that claim the approximation of human life in its identity.

Keywords: Transcreation. Iconization. Poetic narrativity. Montage.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
I. MARZINHA: SEU TEMPO, SEU LUGAR.....	13
1.1 Marzinha: memórias e paisagens.....	14
1.2 Azul dentro do banheiro: originalidade e autonomia.....	16
1.3 Narração e Narratividade.....	20
1.4 A arte e sua dimensão social.....	24
1.5 Em busca de substância pelos intervalos da obra.....	29
1.6 Entre os desafios da existência e a liberdade de ser.....	31
1.7 A Tradução Intersemiótica do objeto: crítica e memória.....	39
II. AZUL DENTRO DO BANHEIRO: SIGNO: SÍMBOLO, ÍCONE, ÍNDICE E ARQUÉTIPO.....	48
2.1 Da tradução simbólica.....	59
2.2 O poder do signo na obra de Arte.....	61
2.3 Pensamento e signo na Arte.....	65
2.4 A criança e o “Eu” em Azul dentro do banheiro.....	67
2.5 A estética da Cor Azul.....	71
2.6 O azul e outras cores.....	76
2.7 O banheiro como espaço/lugar do jogo.....	77
III. O PROCESSO TRANSCRITIVO E INTERMIDIÁTICO EM AZUL DENTRO DO BANHEIRO: FOGRAFIA, PROSA, POESIA, IMAGEM E VIDEOTEXTO.....	79
3.1 A autoria como atividade tradutora.....	79
3.2 As dobras invisíveis da fotografia em Azul dentro do banheiro.....	82
3.3 A prosa como trama nos entrelaçamentos de signos.....	84
3.4 A poesia e o processo instaurador das coisas.....	87
3.5 A poesia como imagem.....	91
3.6 Narratividade e transcrição: a vida, na fotografia e no cinema.....	94
3.7 Da criação como processo transcriativo.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	105

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Azul dentro do banheiro é uma obra de sessenta e seis páginas e somam-se mais seis páginas de conteúdo anexo relacionado a biografia da autora. São catorze fotografias: cada fotografia ocupando plenamente cada página. São vinte folhas em branco entrecruzando as fotos e os textos. São trinta e duas páginas de texto escrito. Duas páginas possuem fotografia e texto. Todo o conteúdo é preto e branco reservando uma cor diferenciada, que é o azul, apenas para a capa e a contracapa.

Este livro compõe a tendência da literatura moderna. A personagem de Marzinha desconstrói o arquétipo do herói épico, tira aquela tensão, aquela seriedade, austeridade, grandeza e, em seu lugar, coloca um herói do dia-a-dia, ou seja, um herói que olha para si mesmo, alguém que olha para o seu cotidiano e, principalmente, que olha para o grupo humano ao qual ele olha: para si, seus arredores e suas adjacências.

A autora é sul-mato-grossense. Seu nome é Marlene Terezinha Mourão, mas é chamada também de Marzinha. Walter Benjamin, ao analisar *As afinidades eletivas* de Goethe, diz que é totalmente incerto a importância de uma obra que o seu conteúdo precisa ser atribuído à vida de seu criador. Marlene Mourão não justifica sua obra, tanto que podemos entender perfeitamente seu conteúdo sem precisar nos justificar na autora. A carta/testamento que Manoel de Barros escreve para Marzinha é importante, mas não é ela que vai dar significado à **Azul dentro do banheiro**. A obra é o entrecruzamento de imagens poéticas e fotográficas, que, por meio da montagem, transcria estas imagens, fazendo nascer a prosa narrativa.

O trabalho, decorrente de parte de estudos realizados em curso de pós-graduação, busca a pesquisa bibliográfica e análise das fotografias por meio de fundamentação teórica como metodologia. A relevância do trabalho é a complexidade da obra que traz fotos, poemas, prosa e outras substâncias, matérias e formas pertinentes a uma análise contextual integrada e única.

Marlene Terezinha Mourão narra, pois, a narratividade da vida é um processo inerente ao pensamento. O processo narrativo de Marlene Mourão é complexo pois trata-se de dois sistemas semióticos: poema e fotografia. Ela dribla o histórico e o ficcional; ela avança o olhar para além do sincrônico e do diacrônico; sua obra transcende o banheiro e o penico.

A obra em análise faz o ser humano olhar para si mesmo tentando entender a sua relação com a natureza e a sociedade. Dessa forma, Marzinha usa a técnica da montagem de

diferentes linguagens para levar o leitor à uma reflexão da percepção do seu posicionamento social: hostilidade, alienação, obrigatoriedade, opressão e outros temas mais.

Esta obra faz pensar e discutir as relações de poder e imposição das regras por meio da religião do capitalismo, conforme nos apresenta o pensamento benjaminiano.

A busca pela imagem poética “*eu*”, em **Azul dentro do banheiro**, não é a busca pelo individualismo, mas é a proposta do rompimento com as mentiras e falsidades que não permitem a integralidade do próprio ser. Benjamin também é contra o individualismo, e o seu pensamento é o da superação de relações sentimentais falsas para se chegar a uma ordenação sexual do futuro que só pode ser resolvida com base na sinceridade mais pessoal possível. Walter Benjamin defende que é preciso ter uma religião sem cinismo.

O primeiro capítulo, **Marzinha: seu tempo, seu lugar**, dará o suporte teórico do tempo, lugar, memória e paisagem da obra. A originalidade e autonomia permitirá reconhecer a obra como caminho confiável para a arte poética. O mapeamento do texto, por meio de suporte teórico, tais como: Roland Barthes, Walter Benjamin, Antoine Compagnon, Cândida Beatriz Vilares Gancho, Erich Auerbach, nos ajudará a reconhecer as fronteiras e limites do texto.

O segundo capítulo, **Azul dentro do banheiro: Signo: símbolo, ícone, índice e arquétipo**, nos ajudará a ler por meio de referências semióticas as diferentes linhas que compõe um único tecido da obra. Os teóricos Roland Barthes, Walter Benjamin, Umberto Eco, Julio Plaza, Eleazar Moiseevich Meletínski, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce e Rudolf Arnheim nos introduzirão na tradução do pensamento lógico desta obra. O capítulo tenta elevar ao grau máximo as imagens poéticas. Sua obra é estruturalmente montagem e os signos se entrelaçam em um processo centrípeto e centrífugo, ou seja, é um processo de autopreservação, mas que simultaneamente se lança para fora na tentativa de comunicação.

O terceiro capítulo e último, **O processo transcriativo e intermediático em Azul dentro do banheiro: Fotografia, prosa, poesia, imagem e videotexto**, vem coroar a complementariedade da obra: palavra e foto são imagens que geram um novo sentido. As imagens são forças diferentes que parecem convergir para sentidos diferentes, pois suas substâncias, matérias e formas o são. Mas a narradora se serve da ambiguidade e se desafia na composição artística, e, com estilo peculiar, transcria as linguagens em um movimento profundamente arriscado que é a de talvez não conseguir unir as fronteiras existenciais. Ela se serve da atitude poética para transitar entre essas diferentes linguagens. Este estudo busca os fenômenos passíveis de contemplação e que estão escondidos na obra **Azul dentro do banheiro**. Marzinha privou-se de estabelecer limites e os seus arquétipos são passíveis de

contemplação. Os teóricos de fundamentação serão Roland Barthes, Walter Benjamin, Octavio Paz, Umberto Eco e outros. Este capítulo tenta ler a intermedialidade explorada na obra e busca reconhecer a performance dos personagens que transitam e avançam as fronteiras existenciais da foto, das palavras e até da cinematização da vida.

O processo transcriativo faz o nosso olhar reconhecer a contradição e ambiguidade e permite a nossa razão constatar o nascimento de uma identidade imagética, inspiradora, plural e dialógica. A mônada gerada é uma nova criatura que busca regressar pelos difíceis caminhos do subjetivismo, da disjunção e do idealismo para se chegar a unidade mais consciente do ser e a sua condição mais original possível. Octavio Paz dizia que o homem é pluralidade e diálogo, juntando-se e dividindo-se sempre.

I. MARZINHA: SEU TEMPO, SEU LUGAR

Azul dentro do banheiro é uma obra artística composta de diferentes pinceladas. Sua linguagem transita entre a prosa, a poesia e a fotografia. Assim como o pintor não usa a mesma força em cada toque do pincel na tela, assim como o pianista precisa usar intensidades diferentes ao tocar cada tecla do seu instrumento, também nossa autora Marlene Mourão ousou colocar uma força ou leveza diferente em cada página do seu livro.

Analisar sua obra não é desafio fácil, pois instiga o leitor em questões que invadem a liberdade subjetiva. A narradora é livre para dizer o que ela quer, livre para brincar, livre para viver. Neste sentido, ela provoca no leitor a esperança de que é possível restaurar um ser humano destruído interiormente pelo fardo do compromisso e do dever.

A contagem das páginas não segue o padrão formal, ou seja, o padrão estabelecido pela maioria dos livros. A interpretação que temos sobre essa forma de incluir páginas na direção decrescente e inconstante, é que ela quebra essa obrigatoriedade de que: sempre foi assim e precisa continuar assim. A artista não usa a metodologia estabelecida normalmente na diagramação de qualquer livro. Mesmo tentando contar as páginas do fim para o começo, chega um certo momento que elas não seguem a sequência numérica. Não se encaixa no nosso pensamento a forma organizada das páginas. Marlene Mourão traz uma quebra intencional. Ao final do livro os números seguem na ordem decrescente: cinco, quatro, três, dois, um, zero. Na página posterior ela afirma ao leitor que ela não disse o número zero. Ela elogia de forma irônica, talvez até sarcástica o leitor quando diz que ele é inteligente por descobrir que tem que ler de trás pra frente (MOURÃO, 2019). A narradora da obra nos ajuda a ousar neste desafio de desconstruir para refletir. Seguindo o pensamento de um dos grandes filósofos alemães e fundador da Escola de Frankfurt (ADORNO, 2012, p. 36) ficará evidente que não vamos concluir nada neste ensaio, tudo aqui serão elaborações do pensamento crítico.

No ensaio intitulado “O narrador” da obra *Magia e técnica, arte e política* (BENJAMIN, p. 215-220) o autor fala que o artista pode atingir uma profundidade nas reflexões semelhante a uma experiência mística. Ele diz que a criança experimenta uma felicidade muito grande quando escuta pela primeira vez um conto de fadas, mas há muitos séculos a humanidade vem enfrentando esse mundo mítico com astúcia e arrogância. O narrador de contos de fadas foi e continua sendo o verdadeiro porque mostra a pessoa humana liberada.

A partir da reflexão benjaminiana, trazida no parágrafo anterior, percebemos que a prosa poética de Marlene Mourão traz a mística do conto de fadas. A obra é composta de palavras que aparentemente foram escolhidas. A narrativa foi construída com vários poemas

que podem ser lidos em blocos ou podem ser lidos na totalidade da obra. No *Tratado do Sublime* da obra *A Poética Clássica* (LONGINO, 2005, p. 81) o teórico diz que “*um autor atrai o ouvinte pela escolha das ideias*”, e de fato, percebemos que o poema em prosa que vamos analisar apresentam ideias amadurecidas pelo tempo e pela razão. Marlene Mourão não deve ter escolhido palavras aleatórias para fazer parte da narração. Imaginamos que ela deve ter seguido o conselho de tantos sábios, dentre eles, Boileau-Despréaux que disse na obra *A arte Poética*: “*Há certos espíritos, cujos pensamentos sombrios são sempre perturbados por uma nuvem espessa; o dia da razão não poderia atravessá-la. Antes, pois, de escrever, aprenda a pensar*” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 19).

Nesse sentido, cabe nos perguntar se apenas a criadora de **Azul dentro do banheiro** vive essa experiência ou o leitor também pode alcançá-la? Imaginemos uma pessoa que escolhe um repertório de músicas para tocar no piano e faz isso com todo sentimento e força da alma, e uma outra pessoa que se coloca perto para ouvir a música e permite que as ondas sonoras ultrapassem os seus ouvidos e possam atingir também a sua alma. Não será uma experiência mística vivida por ambas?

1.1 Marzinha: memórias e paisagens

A autora da obra **Azul dentro do banheiro** é sul mato grossense. Seu nome é Marlene Terezinha Mourão, mas é conhecida também como Marzinha. Vamos adotar neste ensaio o nome de Marlene Mourão. Nasceu na cidade de Coxim; terra do Pé de Cedro, árvore que inspirou a composição da música escrita por Zacarias Mourão que colocou a cidade de Coxim no cenário musical do País. Nasceu no dia 18 de setembro de 1945, formou-se em Pedagogia em Campo Grande e mora em Corumbá desde 1971. Ela é autora de outras obras como *Pacu era um peixe que vivia feliz nas águas do Rio Paraguai* (2002); *Mariadadô, o Livro* (2012); *Um Altar para as Valorosas sandálias do Frei Mariano* (2017). Além de poeta e escritora, Marlene Mourão é serigrafista, quadrinista e artista plástica e tem todo o potencial de levar a poesia para o cenário além fronteiras.

Na sua aparente simplicidade, a autora traz a forma como popular, mas o erudito como fundo. Ela consegue unir a essência na sua complexidade e apresenta esta reflexão de forma simples.

Queremos introduzir nesta pesquisa, algumas breves linhas sobre a autora, mas queremos que fique bem evidente que uma coisa é a “autora” e outra a “narradora”. Por isso, no processo de análise da obra, distinguiremos os tópicos para que não se confundam as

coisas. Esta observação é atribuída tanto ao texto quanto as fotografias. As crianças das fotos, Estela e Marzinha, não são mais pessoas reais, mas na narração, passam a fazer parte da ficção, ou seja, elas se tornam personagens.

Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção [...]. Numa análise de narrativas evite referir-se à vida pessoal do autor para justificar posturas do narrador; não se esqueça de que está lidando com um texto de ficção (imaginação), no qual fica difícil definir os limites da realidade e da invenção. (GANCHO, 2001, p. 29).

Marlene Mourão usa a técnica da representação para levar o leitor a se transfigurar diante das suas obras. Sua arte é a mais pura sensibilidade da mulher que é capaz de abstrair sua experiência pessoal e partilhá-la através da forma literária e também em suas pinturas e outras formas de expressões artísticas. As fotos selecionadas em seu livro também estão representando uma realidade e tentando nos comunicar algum efeito catártico.

Sua vocação como pedagoga vai além da identificação entre a poeta e a criança. A grafia parece proposital e a forma poética de brincar com as letras e as palavras torna uma atividade prazerosa e bela. Sua maneira simples de escrever sobre elementos tão complexos para o olhar poético com certeza é fruto da sabedoria adquirida ao longo da vida nas terras pantaneiras.

O teórico Rudolf Arnheim diz que as escolhas feitas por qualquer pessoa são determinadas por grandes motivos adicionais como por exemplo, culturais, sociais e psicológicos. As escolhas são determinadas por esses motivos adicionais citados, mas as afinidades entre certos tipos de experiência são significativas e influentes. (ARNHEIM, 1989, p. 68). Esta afirmação nos faz entender porque a artista preferiu usar o texto narrativo ao invés de música para expressar sua percepção da existência humana.

Walter Benjamin, ao analisar *As afinidades eletivas* de Goethe, diz que é totalmente incerto a importância de uma obra que o seu conteúdo precisa ser atribuído à vida de seu criador, alguns tipos de conteúdo reservados a obra e justificados somente nela. (BENJAMIN, 2018, p. 58). Citamos essa afirmação de Benjamin porque reconhecemos na obra **Azul dentro do banheiro** total autonomia diante da autora. Marlene Mourão não justifica sua obra, tanto que podemos entender perfeitamente seu conteúdo sem precisar nos justificar na autora. Esses breves parágrafos que nos dedicamos a falar da criadora da obra se deve ao fato de fazê-la também conhecida, porque no universo acadêmico, literário, ela é praticamente desconhecida.

A obra é fruto do seu tempo e do seu lugar, mesmo sendo editada no ano de 2019, suas fotografias nos direcionam para um tempo mais antigo ainda. As letras datilografadas e as

técnicas muito amadoras nos fazem voltar para um produto histórico mais antigo ainda do da sua edição. A obra é algo que transcende o histórico: Os poemas que a estruturam-na, não são recortes do tempo, mas completam-se em si mesmos, não em um passado, mas em um presente que os ligam mais ainda à história. O poema não poderia se encarnar desprezando a história, e sem o poema tampouco haveria história. O poema é tempo arquetípico.

O poeta não foge da história, mesmo quando ele a nega. Suas experiências se transformam em palavras históricas. Mas ele ao mesmo tempo revela o homem. Nas imagens e nos ritmos transparece a condição última do homem. Na imagem transparece a condição última do homem. A discórdia ou a fusão de contrários latentes no poema, é condição de sua natureza. O poema é uma unidade que se constitui a partir de tudo isso. O poema está vivo, por isso está em luta consigo mesmo. A periculosidade da poesia e a condição do poeta ser um ser à parte, heterodoxo traz desconfiança e receio aos Estados e às Igrejas. A condição dual da palavra poética é semelhante a natureza do homem, pois mesmo sendo um ser relativo e temporal é sempre lançado ao absoluto. (PAZ, 1982, p. 230-231).

Para o ser humano escapar da sua condição temporal ele precisa fundir-se mais plenamente no tempo. É assumindo e encarnando-se verdadeiramente a sua humanidade que ele se torna pleno. Assim, para o ser humano vencer o tempo, precisa assumi-lo cada vez mais. A poeta afirma: “*Quero ver meus olhos brilhando deixar de ser apenas fotografia antiga. E o quarto todo bagunçado de tinta espalhada. Eu quero tomar banho de três em três dias e na segunda feira pisar na lama e mexer com barro.*”. (MOURÃO, 2019, p. 31). Este assumir o tempo é voltar lá no barro, na argila, na terra. É o *Humus* ou mesmo *Humilis*, do dicionário latino que quer dizer terra, e na ordem das palavras, quer dizer que está no chão, no solo e que é humilde. Recorda-se aqui o homem, criado da argila, e que quando em contato com essa mesma argila se funde e se recorda de seu tempo e sua história.

1.2 Azul dentro do banheiro: originalidade e autonomia

A obra em análise busca se livrar da subordinação sintática e também busca representar a sua alteridade de modo autônomo em relação àquilo que circunstancialmente consideramos real. Por exemplo, não é real uma caneta ter braços: “[...] *Quem já viu uma caneta de braço cruzado e cara feia, dizendo: não escrevo, não escrevo, não vem que não tem! ... De bobagens, a cabeça já está cheia, coitado do papel... Pois que fique só aí dentro e ponto final!*” (MOURÃO, 2019, p. 27). Desse modo, ela tem autonomia para dar vida humana e braços a uma caneta e outros objetos. Ela também dá autonomia ao papel: “[...] *E aí esse*

papel vai ficar um papel meio cansado e curto... azar dele. Aí ele vai escutar uma voz: eu avisei, eu avisei... [...]” (MOURÃO, 2019, p. 17). Todas essas imagens poéticas confirmam que a narradora ou as vozes narrativas, dão autonomia aos personagens em relação aquilo que evidentemente consideramos real. A autora, em seu processo de criação, deixa sobrepor a imaginação, invenção, ou seja, a ficção.

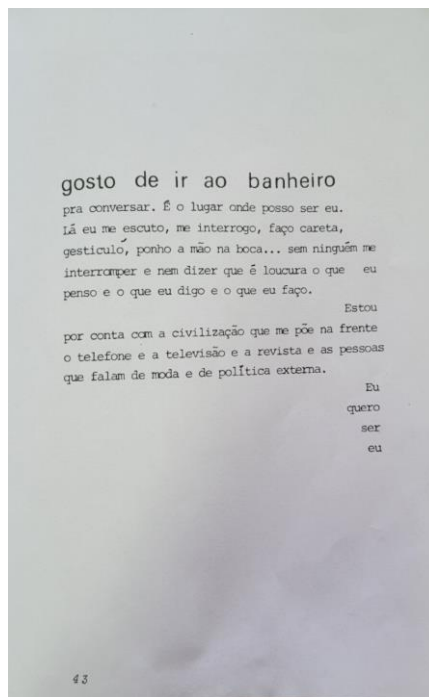
O livro **Azul dentro do banheiro** não prioriza a métrica ou a rima. Onomatopéia é uma figura de linguagem presente em algumas imagens poéticas: “[...] *Chuva, escuta a música que vem do céu... ah, do céu, de qualquer lugar... dessas músicas de flauta de filme de bosque e de campo verde, de cavalo voandooooo e andando devagar, voando e andando devagar, TOC PLOC, TOC PLOC... [...]”* (MOURÃO, 2019, p. 19). Quando na **Odisseia** descreve-se a cicatriz de Ulisses durante muitos trechos, percebe-se também algumas interpolações muito curtas, mas presentes, na qual é feita a inserção sintaticamente livre de novos conteúdos e da subordinação sintática (AUERBACH, 2013, p. 5). Talvez a particularidade do estilo homérico não seja a ideal para se assemelhar ao poema de Marlene Mourão, porque “*É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo*” (AUERBACH, 2013, p. 10). No caso da narradora da obra da nossa poeta será possível analisarmos e também realizarmos uma possível hermenêutica no decorrer destas linhas.

Diante do que foi apontado, **Azul dentro do banheiro**, mesmo livre para inserir novos conteúdos, busca a subordinação sintática como ferramenta para a narratividade. O texto em análise aproxima-se mais do gênero literário em prosa poética. Queremos abrir nossa compreensão para aquilo que é ficção. “*Na verdade o termo tem significado mais abrangente: imaginação, invenção. Para os limites deste livro fica estabelecido que literatura de ficção é a narrativa literária em prosa.*” (GANCHO, 2001, p. 7). Portanto, a ficção científica não é o único modo de narração; como vimos, existem muitos outros.

Dentre as narrativas em prosa mais difundidas vamos encontrar a crônica que é aquela que mais se identifica com a narradora da obra **Azul dentro do banheiro**. As diferentes matérias e diferentes formas substanciais que a autora utiliza, revelam a complexidade da obra. Marlene Mourão se serve da técnica de ocupar uma pequena parte da página do livro com palavras, algumas páginas em branco, páginas ilustradas com fotos, páginas ilustradas com palavras que querem se movimentar no livro, letras que brincam como as crianças, algo divertido, algo criativo e descontraído. Temas que discutem assuntos tão importantes, mas de modo tão simples.

Para o texto ser ficção ele precisa de um ou mais narradores. “[...] *o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado e o autor, entre o narrado e o leitor.*” (GANCHO, 2001, p. 9). Assim, podemos considerar que, na forma aparentemente singela que se desenrola a obra **Azul dentro do banheiro**, coexistam sistemas e gêneros que se hibridizam; sendo ela um conjunto coeso de poemas e fotografias, é também uma prosa poética porque possui algumas narradoras durante o decorrer da obra.

A obra do nosso estudo apresenta um efeito visual dinâmico e criativo da poesia moderna. A autora coloca fotografias de crianças em momentos espontâneos da vida. As crianças não parecem fazer poses para as fotos. A preocupação delas é brincar. As fotos são desprovidas de cuidado com a aparência. São fotos preto e branco. “*Esta é uma característica de modernidade: usar a folha em branco de modo mais livre e criativo para escrever poemas*”. (GANCHO, 1989, p. 61). Ela consegue, de modo autônomo, viajar nos diversos caminhos da linguagem literária.



(MOURÃO, 2019, p. 43).

A imagem acima, da prosa poética, é um dos exemplos de escrita livre e criativa. Marlene Mourão traz elementos concretos, tais como: banheiro, telefone, televisão e revista. A Professora Doutora Maria de Fátima (LIMA, 2020, p. 540) reconhece a tríade narrador-poeta-personagem em João Cabral de Melo Neto e, do mesmo modo, reconhecemos também nesta obra: os narradores, a poeta e os personagens.

Diante dos apontamentos dos elementos concretos, citados no parágrafo anterior, vamos nos remeter à crítica da tese antimimética em que a obra *O Demônio da Teoria* (COMPAGNON, 2012, p. 112-113) revela o pensamento de Barthes que descreve um

barômetro, um detalhe inútil, que aparece na descrição do salão de Mme Aubain em *Um Coeur Simple* de Flaubert. Para ele, não se justifica a descrição desse objeto insignificante. Com base nessa observação, vamos encontrar também na *Introdução à Poesia* (GANCHO, 1989, 60-61) a análise evidente de que essa busca pelos substantivos concretos em detrimento dos abstratos é uma tendência da poesia moderna.

O objeto pode indicar o real e pode trazer a preocupação com o tempo. Este mesmo exemplo é também apresentado na obra **Azul dentro do banheiro** quando a narradora cita a expressão “*relógio da Matriz*” (MOURÃO, 2019, 34). Essa postura diante do relógio, um objeto que na atualidade não é apenas insignificante, mas desnecessário porque muitas pessoas carregam consigo relógio de pulso ou celular e nem se lembram de que existe o relógio da matriz. Para Compagnon o exemplo de Barthes é muito limitado, mesmo assim, queremos trazer esse exemplo como parte integrante do nosso texto em análise porque percebemos muitos elementos que parecem não ter comunicação com a obra em seu todo, mas se tivermos um olhar mais próximo e mais atento vamos encontrar essa relação íntima. A prosa em análise traz vários elementos concretos como: *roupas/ garrafa quebrada/ pedaço de pão com margarina e um copo de leite* (MOURÃO, 2019, p. 27-19).

Ao narrar em primeira pessoa do singular, as vozes poemáticas manifestam o desejo de gostar de ir ao banheiro, ir por caminhos que falam de ternura e compreensão, cuidar da própria horta, andar só por aí. Existe um “*eu*” que narra algo que já se viveu, mas também algo que pode e precisa ser vivido.

O poema em prosa **Azul dentro do banheiro** possui uma composição assimétrica, metafórica, espaços em branco e espaços que vão além do texto e das fotografias. Em um estilo híbrido, a obra nos introduz na metafísica que transcende o banheiro e o penico. A sua maneira de se apresentar visualmente quebra os diversos conceitos doutrinários. É preciso mergulhar na sabedoria da composição desta narração para dar o valor merecido da ousadia de não fazer como todos fazem. A obra precisa ser mais conhecida e divulgada, pois pode ajudar muitas pessoas que querem avançar na liberdade do pensamento e da escrita.

A imagem poética “*Gosto de ir ao banheiro pra conversar. É o lugar onde posso ser eu*” (MOURÃO, 2019, 43) apresenta o espaço simbólico do banheiro como lugar conotado que leva o ser humano à sua reconciliação. A “*conversa*” que o poema cita, não é com o outro, mas é a conversa com o próprio ser. O banheiro não é espaço de divórcio do próprio ser, mas é lugar de unir a totalidade da criatura.

1.3 Narração e Narratividade

Os poemas do nosso objeto de estudo se relacionam entre si e possui uma pessoa que narra do início ao fim. A narradora da obra diz que ela precisa “*encenar*” nesta “*cidade chata e boba*” (MOURÃO, 2019, p. 14). Na busca pela fidelidade a própria identidade ela revela a angústia de uma vida teatral que as pessoas levam no seu cotidiano. Por isso, ela evidencia a necessidade de ser ela mesma. Em um livro pequeno, de tão poucas páginas, mas, ao mesmo tempo, de tanta reflexão sobre alguns aspectos fundamentais da existência humana, a narradora insiste mais de quinze vezes que: “*Ela precisa ser ela*”. Em algumas sentenças ela usa os verbos: “*ter*”, “*querer*”, “*poder*”, “*precisar*”. Todos os verbos estão comunicando a mesma ideia: a sinceridade à própria existência.

A arte da representação teatral da vida, neste caso, se dá no dia a dia. O poema intitulado Todas as Vidas da obra *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (CORALINA, 2014, p. 33) apresenta as diferentes mulheres que podem coexistir dentro de uma única mulher, e ao final do poema a narradora desabafa que finge alegre seu triste fado, ou seja, ela representa sentimentos, expressões e pensamentos que não correspondem com o que se passa interiormente. Estas são maneiras que as narradoras da obra de Marlene Mourão e do poema de Cora Coralina encontram para representar o real.

Em **Azul dentro do banheiro** a poeta, mediante o caráter narrativo, assume o papel de uma pessoa desprovida de complicações. Em diversos momentos dá a entender que se trata de uma criança, por exemplo, nas fotos retratadas após a página 43 até o final da obra e também na frase: “*Eu me vejo com outras crianças*” (MOURÃO, 2019, p. 30).

Na obra *A República* (PLATÃO, 2017, p. 91-92), acontece o diálogo entre Sócrates e Adimanto sobre o modo dos poetas e prosadores falarem a respeito dos homens. Sócrates faz uma análise do prelúdio da obra *Ilíada* e descreve o caráter narrativo de Homero que assume o papel de Crises, mediante a imitação, e todos os que leem acreditam que seja mesmo Crises que está falando. Neste caso Homero tenta se adaptar o melhor possível para expressar cada um de seus personagens. A *mimesis*, segundo Platão, dá a ilusão de que a narrativa é conduzida por um outro que não o autor.

A partir do pensamento platônico, pode-se dizer que a autora conduz os personagens na direção de uma proximidade com o leitor, para que possa dar ele a oportunidade de se colocar no lugar daquela ou daquelas que estão narrando. As vozes narrativas criam a *mimesis* no leitor a ponto de ele penetrar na prosa poética. “*Eu quero pegar na minha mão e me levar por caminhos que me falam de ternura e compreensão. Eu quero enforçar a*

responsabilidade. Triturar o dever. Esmagar o direito. Abolir da prática todas as palavras pesadas e convencionais. [...]” (MOURÃO, 2019, p. 30).

A obra em análise apresenta, portanto, uma narrativa que é conduzida por outra pessoa que não seja a autora. A narrativa traz momentos em que vamos perceber até mais de uma pessoa narrando. Todos esses elementos devem nos ajudar a entender a distinção do pensamento do narrador ou, mais possivelmente, dos narradores. A narração assume esse caráter imitativo em que as crianças que narram foram criadas pela autora.

A narração é aquilo que vai organizando nosso entendimento ao longo da história. Na obra **Azul dentro do banheiro** a narração acontece em primeira pessoa do singular. A narradora nos dá vários apontamentos na identificação do pronome pessoal na obra, por exemplo: “*Eu tenho que demonstrar? Não preciso. Eu não preciso demonstrar para que acreditem que existem parafusos fora de lugar*” (MOURÃO, 2019, p. 33).

No livro *Poética* (ARISTÓTELES, 2008, p. 54-56) o autor diz que a função do poeta não é relatar fatos, descrever aquilo que concretamente aconteceu, mas é narrar aquilo que está na imaginação, aquilo que poderia acontecer. Este é o princípio da verossimilhança, no qual a poesia tenta expressar, e depois de construída a narração vai atribuir nomes aos personagens. A pessoa é poeta porque imita as ações, sendo elas reais ou não. O poeta deve ser uma pessoa que avança na construção dos enredos simples ou complexos, isso não importa, o que importa é que ele busca construí-los.

Diante das escolhas que o poeta deve fazer, já que ele precisa estabelecer critérios para construir sua obra, Platão orienta então que a pessoa dê preferência à filosofia. No diálogo entre Apolodoro e seu companheiro, Apolodoro expressa que os assuntos filosóficos são os que lhes causam proveito e alegria ao extremo. (PLATÃO, 2016, p. 21-23). Os assuntos trazidos pelos narradores da obra **Azul dentro do banheiro** são, portanto, visivelmente filosóficos. Quando a narradora diz que “*ela precisa ser ela*” ela busca trazer essa reflexão tão essencial e necessária para a felicidade do indivíduo (MOURÃO, 2019, p. 33).

Naquilo que diz respeito a ontologia das personagens, Umberto Eco nos deixa claro que esse assunto não é do nosso interesse, justamente porque eles vivem em mundos ficcionais. O desinteresse deve permanecer mesmo nos casos em que as personagens parecem ter uma vida real, como é o caso de Sherlock Holmes, Sidarta, Leopold Bloom e Rick Blaine. (ECO, 2009, p. 115-133).

Desse modo, entendemos que a narradora da obra atingiu o efeito catártico no leitor ao criar esta narração tão infantil e ao mesmo tempo com reflexões tão adultas; com temas

filosóficos direcionados à ontologia e à subjetividade do ser; com um ambiente exuberante pela natureza, no qual vamos aprofundar a seguir.

Antes de levantarmos algumas possibilidades de abordagens do mundo narrado em **Azul dentro do banheiro**, vamos ter em conta que o mundo do sistema capitalista apresentado por Luiz Costa Lima e também Theodor W. Adorno é enganoso e nos impede de representá-lo com facilidade. Assim, qualquer tentativa de análise do mundo presente neste ensaio também pode cair na cegueira da superficialidade, visto que somos facilmente enganados pelos manipuladores do mercado que tentam invadir o universo artístico.

A obra *História da beleza* (ECO, 2017, p. 362) descreve que o mundo burguês em geral da época de 1848 era regido por uma simplificação da vida e da experiência em sentido prático. Num mesmo país poderiam coexistir diversos ideais estéticos. Naquela época se via a capacidade da classe burguesa de representar seus próprios valores no comércio e na conquista colonial. A Beleza burguesa não ficava angustiada entre as alternativas do luxo ou da função; do parecer ou do ser. A obra traz uma fotografia colorida chamada *Tea Party*, em português *Festa do Chá*, que apresenta quatro meninas tomando chá ao redor de uma mesa, ladeadas de suas bonecas, e construindo aquele momento de brincadeira de criança.

O ambiente burguês evidenciado na obra de Umberto Eco não é o mesmo mundo que encontramos nas fotografias das crianças que estão brincando na obra em análise. No caso da prosa **Azul dentro do banheiro** as crianças das fotografias estão brincando em um ambiente aberto, em contato constante com a natureza, os brinquedos são: árvore, terra, água, latinha usada. A narradora tem consciência que seus gestos podem não ser bem acolhidos pelo leitor. Qualquer gesto diferente que a narradora tente fazer pode ser recebido pelas pessoas como atitudes de loucura. A narradora traz a reflexão de que precisa obedecer o que a civilização põe na frente dela (MOURÃO, 2019, p. 43).

Charles Baudelaire consegue admirar as obras de Constantin Guys. Obras que parecem rascunhos. Também são desprovidas de cor e parecem surgir em momentos descontraídos da vida, semelhante as fotos da obra **Azul dentro do banheiro**. Baudelaire reage às críticas da época e luta contra um aristocracismo polêmico. Ele é convidado a não falar o nome do artista e por isso o cita apenas como G. “*Fingiremos acreditar, o leitor e eu, que G. não existe, e ocupar-nos-emos dos seus desenhos e aquarelas, pelos quais professa um desdém de patricio...*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 24). Infelizmente o capitalismo selvagem, comentado por Luiz Costa Lima em sintonia com o pensamento de Adorno apresentam a arte como vítima da superficialidade e da manipulação, semelhante a produtos colocados no

mercado que devem se sujeitar ao espírito do consumo. Para tornar mais claro o queremos dizer: uma verdadeira violência contra a autenticidade da arte (ADORNO, 2012, p. 19-21).

No exercício da representação somos eminentemente afetados pelo termo *mimesis*. Na obra *A Poética* (Aristóteles, 2008, p. 42) o autor chama a atenção para o prazer que o ser humano tem de imitar, de fingir, de representar. Esta arte é algo tão natural das pessoas que já começa desde criança. A narradora já começa dizendo que “*Eu quero pegar na minha mão e me levar por caminhos que me falem de ternura e compreensão*” (MOURÃO, 2019, p. 34). Nesta arte da imaginação infantil, a narradora imita ser duas pessoas, para que uma possa conduzir a outra pela mão. Ela imita ser um pássaro, uma águia, uma criança (MOURÃO, 2019, p. 25).

Buscando a referência de Aristóteles, Platão, Lukács e outros teóricos, Luiz Costa Lima vai concluir que não podemos dizer que existe uma homogeneização do conceito de *mimesis* (LIMA, 1981, p. 224-228). A *mimesis* não é uma cópia exata do real por isso ela criará, através da imaginação, também aquilo que não viu. Algumas coisas seriam possíveis de acontecer como “*...declarar que hoje vai ser o dia universal obrigatório do perdão*” (MOURÃO, 2019, p. 34) outras já seriam impossíveis de acontecer e, portanto, de alguém ver. Por exemplo, quando ela fala que: “*faça o mundo inteirinho encolher para que caiba dentro do banheiro*” (MOURÃO, 2019, p. 4).

No livro **O Demônio da Teoria** (COMPAGNON, 2012, p. 97-112) observa-se um olhar panorâmico da literatura quando fornece a visão de diversos teóricos como Lukács, Jakobson, Barthes, Riffaterre, Bakhtine, Blanchot e deixa também sua contribuição sobre o tema. Ele fala, então, do ponto contra a *mimesis*, que nega qualquer potencial referencial da literatura e do outro ponto vai dizer que ela está organizada em torno do referencial. Um conceito fala que o mundo não existe na literatura e a outra fala que a literatura é igual o mundo. Essa maldição do binarismo nos coloca numa atitude de escolha diante dessas posições (COMPAGNON, 2012, p. 111).

Talvez essa escolha seja muito difícil de ser tomada. O binarismo existiu e provavelmente nunca deixe de perseguir o caminho dos poetas. Pode ser que o pensamento de ter que fazer uma escolha seja algo já ultrapassado. Pode ser que seja algo presente na teoria. Qualquer que seja a resposta, é certo que o pensamento tem colaborado para um conceito de *mimesis* cada vez mais elaborado. Toda contribuição teórica, simplista ou complexa, ajuda na reflexão da busca de uma linguagem cada vez mais apropriada para compreender o universo literário.

O ambiente é envolvido por brincadeiras infantis. Segundo a pesquisadora Cândida Vilares o ambiente é o espaço carregado de características morais e psicológicas em que vivem os personagens. Para ela o ambiente se aproxima do tempo, espaço e clima. E a definição deste último que ela traz é: “*Clima é o conjunto de determinantes que cercam os personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições: socioeconômicas; morais; religiosas; psicológicas.*” (GANCHO, 2001, p. 23). A partir da sua contribuição teórica de análise de narração vamos identificar que o clima de **Azul dentro do banheiro** é de condições: socioeconômica, moral, religiosa e psicológica.

O espaço da narração é rural e urbano. As fotos das crianças apresentam um cenário envolvido pela natureza (árvores, rios, galinhas). Também ela expressa o ambiente rural quando diz “*Eu me vejo correndo atrás das borboletas...*” (MOURÃO, 2019, p. 30). O cenário é desenhado também pelo ambiente urbano: “*relógio da matriz*” e “*...vi um menino louro cruzando a rua sem olhar pro lado. E o bolo da vitrine esperando ser comido*” (MOURÃO, 2019, p. 34-32). O espaço é um elemento muito importante da narração tanto que “*O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação [...]*” (GANCHO, 2001, p. 23). As fotos não são coloridas, mas comunicam a beleza que está na natureza.

Em resumo, o ambiente é algo que transcende o espaço físico da obra. Vimos que o ambiente não é apenas o cenário em que cercam os personagens, em outras palavras, o mundo externo deles, mas é também o mundo interno que as pessoas que compõe a narração vivem. Este mundo que, quando conhecemos se confronta ou faz refletir o mundo em que vivemos. O leitor se coloca num posicionamento diferente do mundo em que vive, para admirar, contemplar e observar o mundo narrado. O resultado de uma leitura profundamente aberta ao novo, onde o leitor é capaz de renunciar a suas ideias orgulhosas, o resultado não é outro senão o questionamento essencial da vida.

1.4 A arte e sua dimensão social

Neste trabalho, abordaremos a análise anterior à sociológica, porém, achamos de fundamental importância aplicar a reflexão social sobre o nosso objeto de estudo. Roland Barthes interpreta a emissão e recepção da mensagem como uma ordem sociológica, pois estudam grupos humanos, definem atitudes e tentam relacionar o comportamento destes grupos à sociedade que fazem parte. Mas ele define que referente a própria mensagem o método deve ser diferente. Faz-se necessário prever um método particular anterior à própria análise sociológica.

Adorno procura elevar a obra de arte partindo de um nível meramente individualista pautado na intuição para uma configuração mais abrangente, ou seja, externo à arte, que é capaz de perguntar pelo teor social. Quando ele trata da teoria estética, o filósofo mostra a necessidade de mostrar a obra de arte por dentro e a sociedade fora dela. (ADORNO, 2012, p. 67-68). Como conseguir essa reflexão livre de qualquer ideologia?

O filósofo da modernidade continua sua reflexão deixando certo que pra se alcançar a liberdade ideológica é necessário falar aquilo que a ideologia esconde. Muitos podem sentir a lírica como algo oposto à sociedade. Alguns pensam que a expressão lírica evoque uma vida livre da coerção da práxis dominante. Em protesto contra esse ambiente hostil, alienado, frio e opressivo, o poema mostra o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. (ADORNO, 2012, p. 68-69). Adorno nos faz perceber esses elementos na obra **Azul dentro do banheiro**, no sentido de reconhecer um mundo diferente daquele vivido.

O eu lírico perdeu a unidade com a natureza e agora o ser humano se empenha em restabelecê-la pelo mergulho no próprio eu. Duas coisas aqui importantes que Adorno destaca: a natureza e o ser humano. (ADORNO, 2012, p. 70). Vamos observar na obra de Marlene Mourão essa preocupação em revelar nas fotos e no texto escrito a harmonia que pode ter perdido o ser humano ao se relacionar com a natureza. As crianças que brincam no ambiente rural das fotografias se fundem com as crianças da prosa narrativa “*E a gente vai ter que ver de novo as flores surgirem na primavera*” (MOURÃO, 2019, p. 34), ou também: “*Eu quero tomar banho de três em três dias e na segunda feira pisar na lama e mexer com barro*” (MOURÃO, 2019, p. 31); e ainda: “*Eu me vejo feliz lá no fundo do rio, que é pra ninguém me achar.*” (MOURÃO, 2019, p. 30).

O cansaço diante da responsabilidade e do dever a que se remete Marlene Mourão paira em sua obra no desejo de alcançar a paz interior que talvez possa ser consequência do exílio da fadiga humana criada para possuir os bens materiais. Nessa busca do narrador querer ser ele mesmo ou a narradora querer ser ela mesma, o poema lírico de **Azul dentro do banheiro** tematiza o espírito da subjetividade humana, que volta sobre si mesmo tentando entender sua relação com a natureza e a sociedade.

Os teóricos Theodor W. Adorno e Cândida Vilares Gancho reconhecem que a poesia lírica traz um caráter subjetivo do ser humano. Adorno, no entanto, consegue conduzir o assunto através de uma linguagem mais filosófica e acrescenta que quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade torná-la-á mais perfeita. Outras características que aperfeiçoam o poema lírico são oferecer a totalidade ou a universalidade;

também a capacidade de refletir sobre assuntos sociais sem se tornar sociologismo. (ADORNO, 2012, p. 72).

Em *Representação social e mimesis* (LIMA, 1981, p. 220) o autor explica que as classificações encontram seu motivo de representar através do mundo social e elas se atualizam através das interações humanas. Tudo isso gera comunicação que é acompanhada de certo “*cerimonial social*”. Para conhecermos as expressões utilizadas pelo narrador ou narradora será preciso, portanto, conhecer o contexto, o ambiente da narração. A comunicação e a catarse vão ser eficiente quando for decifrado o mundo da obra literária.

Este mundo da obra literária, que muitas vezes não fala conforme o gosto da sociedade, coloca em questionamento as posições sociais, os relacionamentos humanos, questiona a violência, a injustiça, a ganância. Assim, a lírica faz de um mundo criado individualmente tornar-se uma filosofia universal. Os pensamentos individuais podem levar na direção de uma situação mais digna que o ser humano pode experimentar.

Existe alguma função social as fotografias e poemas da obra de Marlene Mourão? Para Roland Barthes (BARTHES, 1970, p. 70) a significação é a sua preocupação essencial e seu interesse é discutir o modo como a sociedade se apodera da significação para transformá-la na substância de um certo número de sistemas significantes. Vamos então nos questionar se a sociedade se apoderou ou não do que significa e do que é significado nas páginas criadas por Marlene Mourão.

Para Barthes, a função social da palavra literária é precisamente de transformar o pensamento em mercadoria. (BARTHES, 1970, p. 37). Daí se entende porque o sacerdote é remunerado: Ele também precisa comer. Mas ele também é comido, digerido, consumido pelas instituições literárias. Porém, quando o objeto artístico tenta aproximar-se do novo e eterno, ou talvez ser o novo e eterno, e critica o ritmo acelerado da sociedade de consumo e depois confronta-se com a realidade de consumo que é alimentada pela aceleração e demanda do consumo, se depara com essa nostálgica dialética que precisa ser sensivelmente iluminada.

Julio Plaza (PLAZA, 1987, p. 07) diz que a moda é o eterno retorno do novo e ela é agente da mercadoria. A obra de arte tende a ser oculta e opaca nas relações de produção. O perigo da busca incessante da quantidade de obras é sobrepor-se a qualidade delas. O papel do tradutor é tirar a obra da trivialidade e levá-la para a eternidade. Sua função não é social, mas poética. O que faz uma obra de arte ser verdadeira é a sua função poética. Caso o estudo tente levar a obra para uma função social ela correrá o risco de cair na trivialidade.

Julia Kristeva (KRISTEVA, 2012, 28-29), servindo-se de grandes pensamentos do nosso século (Marx, Freud, Husserl) nos afirma que o trabalho já não é mais expressão da

subjetividade ou essência do homem. O trabalho se reifica e justapõe-se o poder sobrenatural de criação pela produção.

Diante de todas essas assertivas, pode-se concluir que o nosso objeto de pesquisa deve ser estudado a partir do trabalho como criação, porém ele também se insere no determinismo social, onde o valor é utilitário e o trabalho é visto como valor pautado pelo concreto e útil. O livro é um objeto artístico, pois o seu conteúdo está além da sua função social. Sua obra é integralmente poética. A obra também critica o posicionamento do ser humano que o leva a um ritmo acelerado e a uma mentalidade de consumo: “[...] *Eu preciso gritar e ordenar que parem com essa loucura de querer transformar a madrugada em dia claro. Preciso pedir ao relógio da matriz para calar a boca para sempre! E fazer a noite caminhar devagar e para trás. [...]*” (MOURÃO, 2019, p. 34).

Para Sartre o escritor “engajado” sabe que a palavra é ação. Ele abandonou o sonho impossível de acontecer de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana. O ser humano não pode ver uma situação sem mudá-la, pois, seu olhar destrói ou esculpe, transforma o objeto em si mesmo. (SARTRE, 2019, p. 29). A função do escritor engajado é então não apenas saber que a palavra é ação, mas é colocar essa palavra em movimento para que ninguém fique indiferente no mundo.

O fator social da tradução também tenta responder: Para quem estou traduzindo? Quais leitores terão contato com essa obra? Que público se interessará em tocar a obra e, simultaneamente, deixar-se tocar por ela? A obra fala. A quem ela está se comunicando? A função social é também cultural. Já afirmamos neste trabalho que a função muda. E se ela muda, também o fator cultural pode interferir na função da obra e assim, modificá-la.

O público deste trabalho possivelmente será de acadêmicos ou estudantes interessados em estudos que tenham como objeto obras da literatura emergente, conforme requerem as postulações contemporâneas; obras que aliem a simplicidade à complexidade, construídas a partir de material apanhado no cotidiano, de cunho realista, sem cair no determinismo do século XIX, obra **Azul dentro do banheiro**, obras que, a rigor, não pretendem nada, como se pode ver na carta-testamento que Manoel de Barros escreveu à Marlene Mourão diz:

Louvo Corumbá que revelou Marzinha. Louvo Mato Grosso. Louvo o Mundo. Louvo Marzinha. Louvo o ‘Azul dentro do Banheiro’, que não tem destinatário, que não pretende nada, que não tem prefácio nem orelha, que não tem padrinho e nem mesmo não tem o nome do autor – mas é um legítimo livro de poesia. (BARROS, *in*: MOURÃO, 2019, s. p.).

No desafio de tentarmos representar ou fingir o que não somos, nos deparamos com a descoberta de entender o que representamos na sociedade. O que a autora propõe é saber o

que significa: ser você mesmo. Se a narradora precisa ser ela mesma é sinal de que ela está representando algum papel. “Cultuadores da individualidade, entendemos que desempenhar um papel é fingir o que não somos, presos outra vez à prenoção da essência” (LIMA, 1981, p. 222).

O mesmo teórico do texto de fundamentação (LIMA, 1981, p. 221-224) nos ajuda a entender que as representações não se esgotam e podem usar diferentes molduras. Essa formulação também chamada de *frames* apresenta uma constante flexibilidade. Mesmo flexíveis é importante lembrar que eles não são autônomos entre si, mas possuem uma integralidade. As representações são, portanto, as várias molduras apresentadas muitas vezes pelo mesmo autor.

Enfim, após notar que a arte nos faz olhar o mundo existente na obra **Azul dentro do banheiro**, mas ao mesmo tempo nos faz refletir o mundo que existe na realidade, e que ao mesmo tempo não deixa de ser representado pelas pessoas por causa dos seus cerimoniais, queremos saber qual é a relação real entre o indivíduo e o mundo? Vimos que a representação não aconteceu só na obra, mas também fora dela. Onde está a realidade em tudo isso?

Rudolf Arnheim aponta Theodor Fechner como aquele que via a obra de arte como um símbolo da manipulação bem-sucedida de conflitos sociais e pessoais. Arnheim afirmava que tanto para Fechner como para Goethe, a verdade final residia na experiência sensorial direta. Ele diz que Fechner baseou sua apresentação na doutrina do hedonismo, pela qual o comportamento humano é orientado pela busca do prazer e pela fuga do desprazer. (ARNHEIM, 1989, p. 43-48).

Todas essas perguntas são provocações orientadas pela autora Marlene Mourão quando coloca no pensamento dos narradores de **Azul dentro do banheiro** as possibilidades diferentes do ser humano apresentar o seu ser. Só uma pessoa com grande intuição da vida consegue criar personagens que nos ajudem a entender ou talvez a ficar mais ainda perplexo pela ignorância da sociedade atual.

Que tal darmos pensamento às flores? Melhor não, diz nossa narração. As flores mudariam até de nome, ou seja, trocariam a própria identidade, se elas soubessem os sofrimentos e as angústias que passam os seres humanos. “[...] *Ah, se as flores soubessem das angústias humanas, não podiam querer ser chamadas de Margarida, Rosa. Papoula. Jasmim, Violeta... [...]*” (MOURÃO, 2019, p. 28). O ser humano tem o desejo de entender as regras que envolvem o seu ser ontológico. Marlene Mourão traz essa grande pauta em sua obra: “*Olhe aqui, pessoa: você não pode andar com essa roupa esquisita pra esconder o que você é e o que você tem!*” (MOURÃO, 2019, p. 12). A narradora é inquieta.

1.5 Em busca de substância pelos intervalos da obra

Quem é a criança que precisa ir ao banheiro para ser fiel à própria identidade? Qual o mundo que esta criança vive cheio de pessoas com máscaras e que coíbem os outros de ser ela mesma? Quem são as pessoas que vivem a vida de forma pesada e convencional e que exigem das outras o dever, a responsabilidade, o direito e a prática? Qual é a nação que não entendeu o significado da paz e precisa de um dia instituído para que as pessoas possam se perdoar?

Na obra **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** (AGAMBEN, 2009, p. 12) o autor cita várias vezes as palavras “dispositivo” e “poder”. Ele define dispositivo como qualquer coisa que capture os gestos ou opiniões das pessoas. Os existentes são divididos em duas categorias: viventes e dispositivos. E o ser contemporâneo pensa essas relações de poder. A poesia é um olhar para aquilo que não é vivido, como a narradora de **Azul dentro do banheiro** tenta fazer. Ela olha também aquilo que as pessoas não estão vivendo, ou até pior, não estão tentando viver.

A reflexão de Giorgio Agamben sobre o tema do poder não é apenas importante, mas necessária no mundo da arte. A literatura deve ser livre para pensar, opinar e discutir. Os escritores terão que saber que essa incansável luta do “dispositivo” e do “poder” sempre existirão. A arte, incondicionalmente, instigará o leitor ou apreciador a pensar suas relações de poder. Neste caso, ela oferecerá elementos críticos para tal política.

Sigmund Freud nos ajuda a entender a origem do dispositivo e do poder perceptível nas relações humanas. Essa percepção de um mundo distinto do seu Eu é refletida por ele. Em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 2011, p. 10-11) o fundador da psicanálise diz que o Eu infantil vai reconhecendo, conforme o tempo e conforme os estímulos, que os sentimentos do seu Eu são separados do mundo externo. No início da vida o seu Eu não se separa do mundo externo, mas com o amadurecimento se começa uma reflexão acerca do princípio da realidade. O psicanalista destaca a exceção aos casos de distúrbios patológicos. A criança ainda não consegue fazer essa distinção o do seu Eu do mundo. A pessoa que narra na obra em análise é adulta por causa dos elaborados pensamentos filosóficos, mas ao mesmo tempo é criança porque traz a curiosidade do que é novo, e além disso traz a linguagem infantil. A obra revela o encantamento da narradora diante do mundo que ela vive.

A partir de então, pode-se afirmar que a busca pela valorização do Eu, que está presente na obra **Azul dentro do banheiro**, está também presente nas diversas reflexões dos poetas antigos. No capítulo do Purgatório da obra *A Divina Comédia* (ALIGUIERI, 2019,

Canto XXIV, p. 157) Forese apresenta a Dante alguns companheiros de expiação. A obra, dividida em Céu, Purgatório e Inferno, apresenta o Purgatório como uma montanha alta e para lá vão os poetas encontrando os espíritos culpados de preguiça, os espíritos que não tiveram tempo de se arrepender e os outros lugares conduzidos pelo anjo. No caminho para o sétimo giro, o dos luxuosos, o narrador revela que o reconhecimento da própria identidade pode-se dar através do amor. É possível escutar a voz interior e aos poucos manifestar seu eu interior: “*Aquele eu sou*”.

Deixando o Purgatório e fazendo a viagem com Dante para o Inferno, *A Divina Comédia* (ALIGUIERI, 2019, Canto VII, p. 62-65), encontramos o ambiente dos tristes rancorosos que vivem se lamentando. Eles carregam desgosto no coração, mente torta de uma forma ignorante de vida, um caminho triste, enfim, teve uma vida ausente de alegria onde até mesmo a névoa ficava aborrecida. A citação de Dante neste ensaio não quer comparar o sentimento de tristeza ou de alegria, mas quer fazer o confronto diante da conduta do ser humano de que “*A gente se transforma por força das aparências e das exigências.*” e “[...] *o que dizemos não é o que somos.*” (MOURÃO, 2019, p. 10). Tanto no Purgatório quanto no inferno, o clássico da literatura expõe a verdadeira identidade da pessoa. Não é possível esconder o seu eu no mundo de Dante. Lá tudo é revelado. No mundo da obra em estudo não existe revelação do eu. Existe sim, o desejo de alcançar essa liberdade de revelar a tristeza, o desgosto ou a alegria de viver.

Esta é a busca constante do poeta: querer ser ele mesmo, poder ser ele mesmo ou afirmar que ele vai ser ele mesmo. Encontrar a própria voz no meio de um mundo tão barulhento de vozes é algo desafiador, mas mais barulhento ainda podem ser as vozes que falam em nosso interior. O desafio da narradora é nos ajudar a descobrir a própria voz. O leitor pode viajar para o Purgatório ou Inferno de Dante para encontrar a própria identidade, mas no mundo idealizado por Marlene Mourão ele vai encontrar maior esperança de alcançar a regra do viver com variações diferentes.

Seguindo a hermenêutica da obra **Azul dentro do banheiro** trazemos o exemplo de tantas pessoas que sofrem por causa da determinação do uso de máscara em diversas circunstâncias da vida. O filme irlandês *Handsome Devil* (2017, 95 min) mostra um aluno que é amante da poesia, mas sofre no ambiente escolar porque todos o condenam por ser homossexual. O nome do aluno é Ned Roche e ele recebe um novo colega de quarto Connor Masters. Este colega de quarto veio expulso de outra escola, e o que todos escutam é que os motivos foram várias brigas, mas no início ninguém se interessa pelas razões fundamentais das brigas. Os alunos são convidados a escrever algo sobre a vida deles e o professor Dan

Sherry fica decepcionado com a falta de sinceridade de todos. Algum tempo depois todos descobrem que Connor gerava confusão na outra escola porque ele era cercado de homofóbicos. Na sua crise de identidade quem o ajuda é o professor Dan que traz a seguinte reflexão: É difícil, mas melhora quando você for mais velho. Um triste fato da vida. E a pergunta do aluno é: Então devo continuar mentindo? Porque quando se finge ser o que não se é, é uma mentira. O professor tinha nos ensinado pra não usar uma voz emprestada como fazem as ovelhas que repetem os sons, mas devemos achar nossa voz.

Nenhum elemento de uma obra de arte pode ser compreendido sem a entrada de todos os elementos na obra como um todo. A complexidade de muitas obras ultrapassa a medida da atenção do cérebro humano, e elas são apreendidas somente de forma aproximada. (ARNHEIM, 1989, p. 71). Como vamos interpretar a obra **Azul dentro do banheiro**? Vamos considera-la uma obra complexa? Será que não somente o leitor, mas a própria autora Marlene Mourão terá compreendido os elementos contidos na obra como um todo?

Umberto Eco diz que as obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois os discursos possuem muitos planos de leitura e nos colocam diante da ambiguidade, da linguagem e da vida. Cada geração lê as obras literárias de modo diverso, mas Eco adverte para o profundo respeito para com a interpretação do texto. (ECO, 2003, p. 12). Essa orientação do autor é de fundamental importância para que os leitores, principalmente os que se debruçam em aprofundar a interpretação da obra **Azul dentro do banheiro**, não fujam da proposta que o texto traz.

Devemos encontrar o espaço do universo onde os personagens que estão nas obras vivem e determinam nossos comportamentos, de forma que escolhemos eles como nossos modelos de vida. Em literatura não acontece somente com os personagens, mas também com as situações e os objetos. As metáforas obsessivas, prontas a repetir a cada instante quem somos, o que queremos, onde vamos, ou mesmo o que não somos e o que não queremos? (ECO, 2003, p. 17).

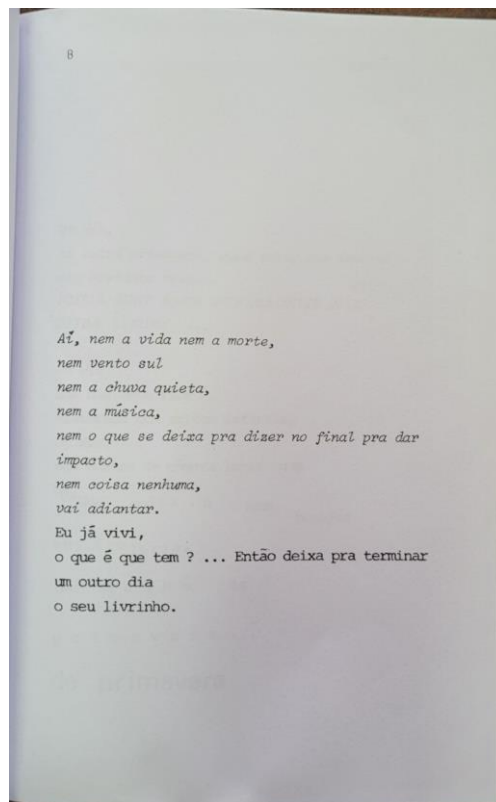
Assim, a metáfora obsessiva em que as vozes narrativas e/ou entidades da obra **Azul dentro do banheiro** que continuamente diz: “*Eu quero ser eu*”, “*Eu devo ser eu*”, “*Eu preciso ser eu*”, estas vozes estão dentro de nós e estão ali na obra querendo eleger, determinar ou propor modelos de vida para nós ou para os outros.

1.6 Entre os desafios da existência e a liberdade de ser

Walter Benjamin descreve que o capitalismo deve ser visto como religião, pois ele está essencialmente a serviço das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que as

religiões quiseram oferecer resposta. O capitalismo é uma religião cultural, mas que não tem teologia alguma. O utilitarismo obtém sua coloração religiosa. Ele é um culto culpabilizador que tira do ser humano toda a esperança, criando um estado de desespero universal. Esse movimento é monstruoso. (BENJAMIN, 2013, p. 21-22).

Diante da visão benjaminiana a religião do capitalismo perpassa a obra **Azul dentro do banheiro**: “[...] *Sou uma águia que corta o espaço e aproveita as oportunidades pra subir mais e mais, à custa dos outros. [...]*. (MOURÃO, 2019, p. 25). É uma religião em que o utilitarismo se torna a espiritualidade, e o ser humano se torna objeto. Temos ainda esta outra sentença poética: “[...] *Eu tenho que conseguir juntar o que é meu e depois verificar que tudo o que é meu é emprestado. [...]*” (MOURÃO, 2019, p. 34). Nesta imagem, o poema reafirma a sociedade do consumo desenfreado, do pensamento utilitarista e do capitalismo como religião. Apesar de reconhecermos esses elementos presentes na prosa poética, será que eles querem tirar a nossa esperança, conforme a afirmação de Benjamin? Vamos tentar entender o poema abaixo:



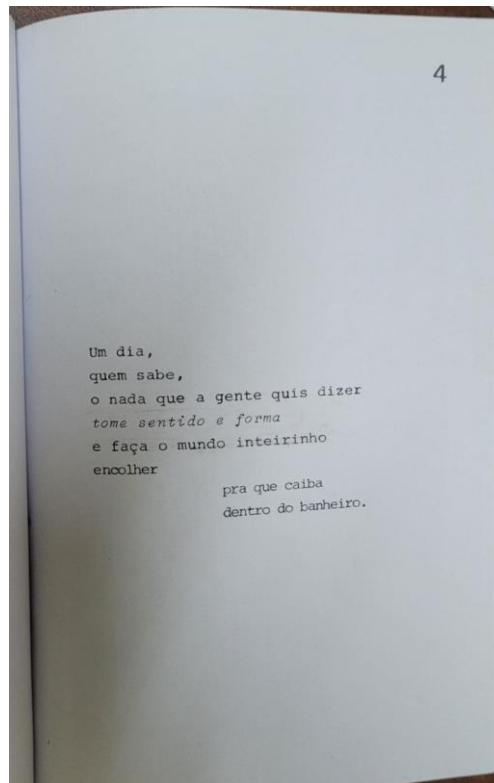
(MOURÃO, 2019, p. 08).

A leitura que fazemos é de que qualquer coisa que fizermos ou mesmo a nossa omissão diante da vida não servirá de nada. Porém cabe perguntar: adiantar o que? Viver a vida ou antecipar os dias? Será que aqui, ela tira a esperança da humanidade? As vozes narrativas de **Azul dentro do banheiro** está criando um estado de desespero no leitor? Vamos

tentar, no parágrafo abaixo, comparar o labor poético em uma das obras de José Saramago e a mesma tarefa em Marlene Mourão.

A obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, traz a narração de uma pandemia que atinge a humanidade, tornando-a cega, mas uma cegueira branca. A mulher do médico oftalmologista, uma das personagens principais do romance, é uma das raras pessoas que não chega a ficar cega. Por causa disso, ela se torna olhos dela, mas olhos de muitos cegos que ela carrega com ela, guiando-os nesse período desesperador. Uma das frases que nos chama a atenção, quase no final da obra é dita pela mulher do médico: “*Tenho a certeza de que hoje não o diria, não há nada melhor para fazer mudar de opinião do que uma sólida esperança*” (SARAMAGO, 1995, p. 293). O fio condutor do romance é a esperança de voltar a ver. De fato, o poeta é aquele que deposita esperança em situações desesperadoras. Mesmo passando os cegos a proclamarem os grandes sistemas organizados, as propriedades privadas, os mercados, as bolsas e até “*a morte da palavra*” (SARAMAGO, 1995, p. 296), o romance leva o leitor a encontrar o caminho da visão e da leitura. A palavra continua viva, os cegos passam a ver, o medo da cegueira plena é vencido pela recuperação da vista de muitos cegos.

Ter olhos enquanto outros os perderam, é o sacerdócio de todo poeta. Quando José Saramago escreveu sua obra, com certeza ele queria que o leitor fosse protagonista na missão de não deixar ocorrer “*a morte da palavra*” (SARAMAGO, 1995, p. 296). Marlene Mourão reconhece que “*o nada que a gente quis dizer*” deve tomar “*sentido*” e “*forma*”. Este “*nada*” já é algo comunicado. Portanto, mesmo sem dizer, o “*nada*” diz. O sentido e a forma, características essenciais para compreender a substância de qualquer objeto científico necessita ser redimensionado para que caiba no banheiro, que é o espaço poético. Ambos usaram a palavra para construir a prosa poética. Por caminhos diferentes, eles se entrecruzaram no mundo sensível que vê o que nem todos conseguem ver a olho nu.



(MOURÃO, 2019, p. 04).

A esperança apresentada no *Ensaio sobre a cegueira* é oportunizada também em **Azul dentro do banheiro**. No início/final da prosa poética, as vozes narrativas dizem: “*Um dia, quem sabe, o nada que a gente quis dizer [...]*” (MOURÃO, 2019, p. 04), e as vozes abrem a possibilidade de uma relação mais harmoniosa entre o ser humano e o mundo. Através do “*sentido*” e “*forma*”, este “*banheiro*” pode ser expandido. Essa relação hoje, entre criatura e criação, é perturbada por diversos fatores, um deles é o sistema capitalista. Voltemos ao tema do capitalismo como religião, apresentado por Walter Benjamin.

A compreensão benjaminiana diz que o tipo de pensamento religioso capitalista encontra força na filosofia de Nietzsche. O capitalismo é uma religião de culto sem dogmas. No Ocidente, o capitalismo cresceu como parasita do cristianismo. As preocupações são doenças do espírito da época do capitalismo. O cristianismo se transformou no capitalismo. Benjamin acha necessário investigar as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito no decorrer da história, até ter extraído do cristianismo os elementos míticos para constituir o seu próprio mito.

As reflexões de Walter Benjamin fazem olhar o que o capitalismo influenciou na obra **Azul dentro do banheiro**. É impossível retirar o livro deste contexto pois ele é um objeto cultural. O livro é comercializado, mesmo com limitadas opções de lugares de compra, o fato de adquiri-lo por meio das cédulas bancárias já evidencia que ele está totalmente inserido na religião do capitalismo.

Os elementos míticos são descritos no próprio poema quando ela diz “*Estou por conta com a civilização que me põe na frente o telefone e a televisão e a revista e as pessoas que falam de moda e de política externa*” (MOURÃO, 2019, p. 43). Quando as vozes poéticas dizem “*Eu quero enforçar a responsabilidade. Triturar o dever. Esmagar o direito. Abolir da prática todas as palavras pesadas e convencionais*” (MOURÃO, 2019, p. 34), estas vozes revelam as preocupações que são impostas por essa religião que oprime e sufoca o homem.

A obra **Azul dentro do banheiro** é uma dessas aparições que compõem o mosaico da alta literatura, com elevado grau de invocação, uma vez que admite o propósito contemporâneo relativo à concisão e mergulha por inteiro nas águas do ócio criativo. O livro pode ser visto como uma negação do capitalismo. Pode ser um objeto que nega um sistema do qual ele faz parte. A própria obra de arte tem um valor dentro do capitalismo, porém quando esse valor é capitalista, ele é estipulado pelas transações capitalistas, faz desaparecer o objeto artístico e fica apenas o objeto material que tem valor monetário. O livro **Azul dentro do banheiro** é o convite à contemplação que parece ser uma onda não capitalista dentro do capitalismo, em outras palavras, é andar na contramão. O livro é uma possibilidade de escape dentro da atmosfera capitalista, é um respiro, uma possibilidade diáfana.

Benjamin diz que “*a arte não é funcionária do Estado, não é empregada da igreja, nem mesmo é a favor da vida da criança*” (BENJAMIN, 2013, p. 32). Qual a compreensão então de um objeto artístico? Será que ele não tem uma descrição clara? Muitos foram educados a não questionar o valor da arte. E hoje, continua existindo essa postura diante do objeto artístico? Benjamin diz que não somos religiosos porque não mais observamos em lugar algum o persistir. Assim, o fim em si vai sendo demolido. As coisas que não são reconhecidas claras se convertem em “fim em si” porque somos pobres em valores, isolamos tudo. Faz-se da necessidade uma virtude obrigatória. A arte, por exemplo, é um divino fim em si que desce até o indivíduo. Cada qual representa algo, significa algo, é único. (BENJAMIN, 2013, p. 32).

Encontramo-nos em meio a uma crise religiosa. Existe uma pressão caritativa que pode ser considerada indigna de um ser humano livre. A essência da crise é a autonomia moral, na qual Benjamin tem verdadeiro pavor da imagem da autonomia moral conjurada pelo Sr. Kant. A autonomia moral transformaria o ser humano numa máquina de trabalhar. A concepção técnico-prática tirou o espírito de cada fenômeno vital em toda a natureza e por fim tirou também o espírito do sofrimento e da pobreza (BENJAMIN, 2013, p. 35).

Diante das reflexões benjaminianas apresentadas neste parágrafo anterior, vamos encontrar vozes poéticas que buscam apresentar escolhas diante da crise religiosa; esta crise,

que culmina na crise da autonomia moral. Suas frases poéticas “*Eu ainda tenho que chorar sem molhar o rosto*” (MOURÃO, 2019, p. 33) revela que o ser humano sente essa pressão de ter que se mostrar forte e valente, pois ele pode até chorar, mas não pode mostrar que chorou. É o poder aparente, a autonomia moral, conforme diz Benjamin. Essa religião buscou tirar o espírito do sofrimento, colocando diante do ser humano todas as facilidades possíveis, construindo um verdadeiro império em torno de cada pessoa. O choro pode vir, mas tem que ser bem escondido. As vozes poéticas encontram essa alternativa para chorar. Se não é possível deixar de chorar, faça isso sem molhar o rosto.

Benjamin diz que a poesia de Goethe é divinizada pois ele é herdeiro do Iluminismo. Ao menos no ponto em que só o bem lhe era essencial. Diz ainda que só os poetas podem fazer do seu panteísmo um parâmetro e torna-lo comunicável. Esse grau de sentimento não conta mais como religião. Ele é arte, ou seja, não é mais o sentimento capaz de fundamentar nossa vida comunitária no plano religioso. (BENJAMIN, 2013, p. 35). Diante dessa afirmação, podemos reconhecer que Marlene Mourão é herdeira do Capitalismo? O que os seus poemas querem nos comunicar diante dessa realidade também panteísta? Nas reflexões de Benjamin é possível perceber uma fronteira bastante sensível e quase difícil de se reconhecer entre o sentimento artístico e o sentimento religioso.

Benjamin pergunta se o humanismo, o panteísmo não seriam a poderosa encarnação da concepção estética da vida?! Mas ele mesmo responde que não acredita nisso. Podemos dizer que o panteísmo traga instantes harmoniosos da felicidade, ele jamais terá forças para determinar a vida moral. (BENJAMIN, 2013, p. 37). Será então que a religião tem uma força diferente da força poética, e seja esta, uma das características que distingue a religião da arte? Sabemos que os tempos não são mais de Goethe, nem do romantismo, nem do realismo, e como podemos entender então o tempo que estamos passando?

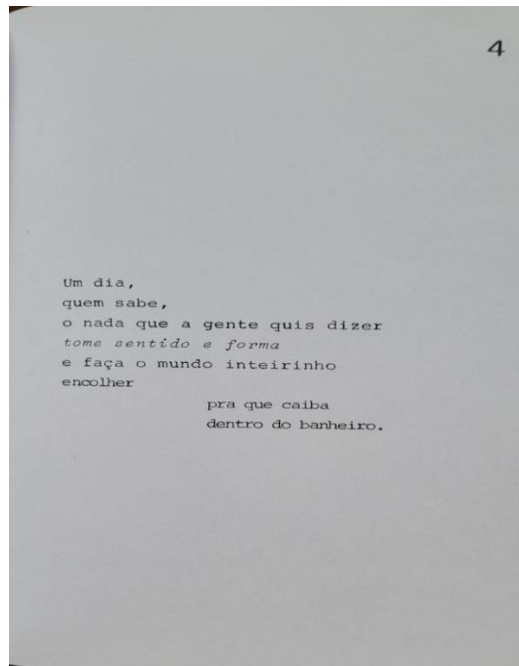
Na base da religião existe um dualismo, uma busca interior por união com Deus. Algo possível de se alcançar pela via do conhecimento. A religião pronuncia as palavras mais poderosas. Ela é mais exigente. Apresenta uma divindade que está em todo lugar e chega a ser profanação. A nossa vida sentimental está atravessando o antagonismo religioso. Isso é ceticismo. Walter Benjamin pensa que a obra de arte foi banida. É no aspecto do panteísmo que o feio e o ruim aparecem como necessários, e conseqüentemente, divinos. O saber não proporciona nenhum antagonismo religioso, mas a autodecomposição cética. (BENJAMIN, 2013, p. 38-39).

O que é o saber para nós? É preciso levantar a questão da vivência. Sempre nos embalamos na importância desse saber para qualquer problema, mas ele nos deixa frios.

Quando Ehrlich descobriu o tratamento para a sífilis, houve ceticismo e cinismo nos folhetins humorísticos. Por isso, não acredito na sublimidade religiosa do saber. Creio em nosso próprio ceticismo, em nossa própria desesperança. Creio também no significado religioso do saber. Acredito que estamos totalmente dentro das descobertas do romantismo, ou seja, dentro da percepção das coisas terríveis e incompreensíveis. Todos esses conhecimentos não representam nenhum triunfo, pois estamos simplesmente perplexos e amordaçados. Toda a moralidade social foi algemada pelo ceticismo de nossas concepções. E hoje entendemos menos que nunca o primado kantiano da razão prática sobre a razão teórica. (BENJAMIN, 2013, p. 39-40).

Diante das reflexões de Benjamin, podemos afirmar que as fotos e poemas em **Azul dentro do banheiro**, o feio e o ruim, o preto e branco e o azul, aparecem como necessários. Esta necessidade se torna virtude que faz da obra um fim em si mesma. O livro se torna artístico porque representa algo, significa algo, é único. Sua obra se aproxima das religiões porque todas procedem da necessidade e não da felicidade.

Só existe um lugar em que o ser humano culto pode se preservar puro: este lugar é o seu interior, é ele próprio. A necessidade que temos de se voltar para o interior é que nós mesmos nos perdemos. Quando ela diz repetidas vezes, em torno de 15 vezes: “*Eu (tenho, espero, preciso, necessito, penso, vou, só quero) ser eu*”, a poeta está reconhecendo que, mediante o progresso, nos perdemos a nós mesmos. Quando o capitalismo, ou seja, qualquer outra religião buscar louvar essa atitude pura negativamente, quando valoriza a perda de si próprio, não está no caminho verdadeiro. O caminho verdadeiro é então aquele que faz o ser humano voltar para si mesmo, nem que seja necessário que ele entre no banheiro, ou “*faça o mundo inteiro caber dentro do banheiro*”:



(MOURÃO, 2019, p. 04).

Benjamin deseja é que o ser humano culto apreenda a sua relação com a sociedade e que rompa com a mentira indigna, pois isso determina também a personalidade. O ser humano é coagido e obscurecido na sua vida interior. Essa necessidade, pode fazer recuperar uma consciência da riqueza e da existência natural da personalidade. Benjamin não propõem o individualismo, mas uma relação de não-dualismo do ser humano com a sociedade e até com ele mesmo. (BENJAMIN, 2013, p. 41).

Benjamin é contra o individualismo. O seu pensamento sobre um socialismo sincero em contraposição ao socialismo convencional, é em contraposição a um socialismo que aceita e acolhe todo aquele que sente que algo não vai bem consigo mesmo. Sua postura nos faz perguntar se a proposta das vozes narrativas em **Azul dentro do banheiro** não seria também a proposta de um capitalismo sincero, onde ali se acolhe todo aquele que sente que algo não vai bem consigo mesmo, daí sente a necessidade de querer ser si mesmo: “*Eu quero ser eu*”. Diante do capitalismo convencional que admite todo aquele que sente que algo não vai bem consigo mesmo, a proposta do capitalismo sincero é romper com as mentiras indignas que não permitem essa unidade do próprio ser.

A literatura não pode ter um olhar desdenhador de cima para baixo. A fecundidade de uma obra pode brotar da inimizade com esse capitalismo convencional que prega um individualismo habitual, que desestabiliza a esperança e coloca no coração do homem o desespero universal. Inimizade com esse movimento monstruoso que gera inércia, medo, e deixa o ser humano cômodo.

Benjamin considera o pudor uma arma necessária do instinto de autopreservação. Os nossos sentimentos religiosos são livres e assim dotamos convenções e relações sentimentais falsas. A questão da ordenação sexual do futuro é vista pelo filósofo como uma questão que só pode ser resolvida com base na sinceridade mais pessoal possível. Só conseguiremos posicionar-nos em relação ao complexo dos problemas sexuais quando o separarmos das ideias sociais infinitas. Acredito que para os líderes espirituais o elemento social não é mais um elemento religioso. É preciso ter uma religião sem cinismo.

Heidegger acredita que se deve colocar a questão do sentido de ser, necessita-se esclarecer, necessita-se discutir a questão do ser aos momentos estruturais. Todo questionar é uma busca, e esta pode transformar-se em investigação. O sentido de ser já nos deve estar à disposição. Temos uma compreensão vaga e mediada de ser, e isso, já é um fato. Esse estado indeterminado de uma compreensão de ser é um fenômeno positivo que necessita de esclarecimento. É à luz desses conceitos e modos de compreensão que se deverá decidir o que significa essa compreensão de ser obscura e ainda não esclarecida. Algo necessário para um esclarecimento explícito do sentido do ser. (HEIDEGGER, 2008, 40-41).

A obra em análise que propusemos nesta dissertação traz insistentemente o olhar para o ser. Eu quero ser eu, eu preciso ser eu, eu necessito ser eu, estas imagens poéticas trazem a real evidência da investigação que o ser humano se coloca diante da sua existência. Sua consciência não permite uma compreensão superficial, ela busca aprofundar-se cada vez mais. É um movimento que recupera a imagem original do ser, buscando na infância alguma resposta para suas buscas.

O pensamento racionalista condena a religião bem como aquilo que se assemelha a ela. A crítica moderna da religião reduz o divino à noção judaico-cristã de um Deus criador, único e pessoal. Esquece que existem outras compreensões divinas. A experiência do divino é mais antiga e original que todas as ideias religiosas. Todas as deidades emergem do divino e regressam ao seu seio. (PAZ, 1982, p. 326-327).

1.7 A Tradução Intersemiótica do objeto: crítica e memória

No exercício da Tradução Intersemiótica nos aproximaremos da primeira ou última fotografia e do primeiro poema, ou talvez último, dependendo do ponto de partida da leitura, que podem ser o *punctum* da obra **Azul dentro do banheiro** da poeta Marlene Mourão. A montagem do livro é sincrônica e por isso, poética. Por meio de linguagens diferentes (fotos e

poemas) a criadora do objeto em estudo abre o diálogo para a axiomatização e recupera a memória sensível por meio de um movimento centrípeto.

Como falar de axiomatização ou valores quando o mundo perde a memória? Só é possível recuperar esses valores pela memória sensível, pois é ela que reúne todos os valores no mesmo lugar. Isso é memória, é sincronia, é presentificação, é axiomatização, e é também movimento centrípeto. Um movimento para o centro, para o núcleo sensível.

A ação analógica sobre a história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos e a consciência de linguagem da arte transformou o evento e sua verossimilhança. A estrutura da montagem, porém, permaneceu invariante. A operação da tradução nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação tramada entre passado-presente-futuro. A tradução não é só leitura simples, mas é um modo atento de ler. (PLAZA, 1987, p. 1-2).

O conceito de *abertura dialógica* de Bakhtin é uma espécie de obra que avança para o futuro através da leitura. É o conceito da história que dialoga com o presente. Nesse sentido, a história precisa de leitura. O artista é aquele que produz sua obra a partir de seus predecessores e modelos. O passado sobrevive como realidade no presente. (PLAZA, 1987, p. 2). As fotografias e poemas não são simples recordações, mas apontam para constante reflexão do passado preto e branco, datilografado e do fim para a início do livro (contagem das páginas). Uma forma diferente e sugestiva de ler **Azul dentro do banheiro**. Sua obra começa pelo fim que pode ser o passado ou o futuro. Mas ela não se resume a isso, pois ela faz a leitura dessa história presentificada.

A primeira foto do livro traz uma menina que não expressa sorriso, mas reflexão, introspecção. A cabeça está mais inclinada para o chão do que para o alto. Parece não querer forçar o pensamento. O braço direito está recebendo o apoio da perna direita e os pulsos são cruzados para um melhor apoio do corpo. A nudez também fala na foto. O preto e o branco transmitem o espaço que nos fornece a visão do passado. O penico é o ponto central da fotografia. O espaço físico parece ser maior do que um banheiro.

O penico é o objeto mental que assume o valor simbólico do banheiro. Ele tem, portanto, lugar central na comunicação também do futuro. Julio Plaza busca o pensamento peirceano para falar desse assunto e diz que a projeção para o futuro poderia ser fruto desse valor simbólico que faz surgir o signo-novo. Ele cita Peirce ao apresentar o valor simbólico como elemento de racionalização e conduta para possibilitar o ser humano de predizer o futuro. (PLAZA, 1987, p. 9).

Não é a autora que está falando “*Eu quero ser eu*”, mas a voz de um narrador que fala de um tempo que está na memória, mas não está na história. O banheiro é o espaço ideal. O lugar onde se vai desacompanhado. O lugar da absoluta solidão. Quando a narradora constrói sua obra artística, ao transpor as suas experiências de vida para a literatura, ela se transfigura. Sai da denotação e entra na conotação. Não é mais experiência de vida, mas de humanidade.

A transcrição quebra a lógica diacrônica. Entrar em uma perspectiva sincrônica é atitude literária. A diacrônica não, ela é histórica. Compreendemos que a montagem do livro é sincrônica porque quando lemos sua obra, nos transportamos, mas sem precisarmos sair do nosso presente. Essa não é história contada, mas história revelada. O primeiro é história, o segundo é historial e estético e é essa perspectiva sincrônica. O livro dela é montagem, e isso é a presentificação, que dá esse sentido de atualização. A memória é ativada e cria a sensação de solidão. Isso é sincrônico porque está acontecendo agora. A autora traz a memória e ela pensa o presente, e nesse ato ela está filosofando. Ela fala do banheiro sentada num penico. Recuperação da história pela memória.

Tudo hoje é conjectura. Existe no livro um movimento interno de um “eu” para o “eu”. Mas cada unidade dele é absolutamente independente. A evidência do ser nessa obra revela sua incompletude. Existe um distanciamento anterior de um ser pelo outro ser e o distanciamento é dos diferentes que existem dentro do próprio ser. Cada obra de arte é um universo imaginado e criado onde podem morar diferentes personagens e revelar as muitas representações que existem dentro do mesmo ser.

Para o teórico Julio Plaza a tradução é uma trama entre passado, presente e futuro. O que muda entre eles é a relação de dominação e a direção do nosso olhar (PLAZA, 1987, p. 8). A tradução é o presente como experiência, que nos faz ver o passado como ícone. A tradução é espaço que nos fornece esta visão do passado como original a ser traduzido: aquilo que a autora viu, ouviu, leu, guardou na memória. A tradução é presente como a tensão criativo-tradutora, na qual Marlene Mourão cria sua obra, ou seja, concretiza o processo de selecionar as fotos, reuni-las em uma sequência, digitar seus poemas. E, por fim, ela é como futuro, o objeto em análise, a obra **Azul dentro do banheiro** que anseia por um leitor.

Julio Plaza utiliza o termo Mônada para explicar a relação passado-presente-futuro, porém o vetor é o passado. A sua relação com o passado possibilita a tradução aparecer como apropriação reconfiguradora da tradição (PLAZA, 1987, p. 9) A expressão Mônada designa uma unidade real inextensa, portanto espiritual. Segundo Leibniz a M. é um átomo espiritual indivisível. A totalidade das M. é o universo (ABBAGNANO, 2007, 793). O espaço poético do banheiro criado por Marlene Mourão vai na direção da totalidade das Mônadas. Este

universo que não é físico, mas espiritual permite à narradora ser ela mesma: “*É o lugar onde posso ser eu.*”. (MOURÃO, 2019, p. 43). A narradora busca trazer essa totalidade para dentro do banheiro.

A carta-testamento escrita por Manoel de Barros e endereçada à Marlene Mourão diz: “Você é mais você quando você é multiplicada nos seres. Você todo mundo na sensibilidade e daí que é poeta”. As vozes narrativas são multiplicadas e se expandem tornando todo mundo. Qualquer pessoa pode se identificar com os narradores que ganham expansão na narração da obra.

O conceito de Mônada utilizado por Leibniz nos faz entender melhor como a memória é filtrada e presentificada nos gestos cotidianos mais simples e como esteticamente isso ganha corpo e faz sentido. É um ato tradutório na medida em que ela expande os gestos e as coisas comuns. A expansão de sentido é o ato criativo. O penico na foto, não é só um penico, mas ele se expande como objeto simbólico e se torna o banheiro. O banheiro se expande como lugar físico e se torna o espaço poético. O olhar reflexivo não é simplesmente alguém que esteja ali expelindo algum excremento do seu organismo fisiológico, mas pode traduzir a eliminação dos excrementos do pensamento.

Nesse olhar intersemiótico do nosso objeto de estudo, queremos definir o que está no plano de conteúdo e o que está no plano de expressão. Temos textos diferentes (foto e poema) que criam um sistema sincrético. (PIETROFORTE, 2007, p. 11). Já destacamos anteriormente essa relevante distinção, principalmente para a leitura detalhada dos textos, mas reforçamos com termos diferentes que nos ajudam a esclarecer cada vez mais a pesquisa.

Os planos são diferentes, mas o conteúdo é o mesmo. Queremos, através dos recursos da semiótica fazer este trabalho encontrar sentido, visto que é esta ciência que tem este papel. O professor e escritor Antonio Vicente Pietroforte traz a rede fundamental formalizada no modelo do quadrado semiótico e nos ajuda a pensar quais termos poderemos selecionar a partir da obra de Marzinha.

Olhando a forma temática das crianças nas fotografias e também presente nos poemas, podemos trazer o termo infância. As estações para muitas culturas são quatro: primavera, verão, outono e inverno, mas outras culturas como, por exemplo, a semítica o tempo é linear e não alternado por estações. Assim, as fases podem encontrar compreensões diferentes conforme a cultura. A nossa cultura tem a velhice como o contrário da infância. O quadrado semiótico das fases da vida podem ser: infância, adolescência, maturidade e velhice.

Rudolf Arnheim diz que a tradução das palavras em imagens faz com que a cadeia intelectual de itens seja revertida à concepção intuitiva que inspirou inicialmente a afirmação

verbal. (ARNHEIM, 1989, p. 21). Arnheim se refere a uma pintura ou poesia. Em nosso trabalho de estudo, este exemplo nos faz pensar também na cadeia intelectual de itens que levou a construção da obra **Azul dentro do banheiro**: uma obra composta de poemas e fotos. As fotos foram transformadas em imagens da narração. Os elementos não estão isolados, eles precisam estar conectados.

O mesmo teórico afirma que é uma virtude o fato da cognição se recusar a registrar uma situação perceptiva com a perfeição mecânica da fotografia. (ARNHEIM, 1989, p. 21). Isso se deve ao fato da percepção se ajustar de forma inteligente ao objetivo do seu ato. A percepção intuitiva é tão detalhada e rigorosa quanto a inteligência. Onde está a distinção da cognição de uma situação perceptiva e a fotografia? É científico incluir o procedimento intuitivo na análise intelectual de um objeto?

Arnheim reconhece que a mente humana dispõe da percepção intuitiva e da análise intelectual e ambas são valiosas e indispensáveis e não operam separadamente. A intuição e o intelecto necessitam de colaboração mútua e é indispensável a cooperação entre eles. Em qualquer campo de estudo e para qualquer fim, existem imagens disponíveis que oferecem uma apreensão intuitiva da situação cognitiva. (ARNHEIM, 1989, p. 22-29).

Por que tratar do tema da fotografia? Por que ele é relevante? São catorze fotografias na obra em análise. Quase cinquenta por cento do livro é construído a partir de fotos intencionalmente selecionadas. Os aspectos em comum são: recordação da infância, momentos de lazer, contato com a natureza. O ponto sensível das fotos é o mesmo ponto sensível dos textos?



(MOURÃO, 2019, s. p.).

As fotos, no livro **Azul dentro do banheiro**, criam um encadeamento com o discurso poético e nessa interação as duas artes em diálogo se iluminam mutuamente, no momento em que se fortalecem e expandem a sua aura metafórica.

A primeira foto é a solidão. Gosto de estar só. A primeira foto e o primeiro poema compõe um bloco que introduz e ao mesmo tempo traz o fechamento do livro, porque contém em si uma travessia completa. A conclusão do livro é “gosto de ir ao banheiro” que é a transfiguração do homem que anseia pela própria companhia, que quer despir-se do mundo e se encontrar. A literatura é a aparição dessa alma que traz à presença aquilo que está distante.

Podemos multiplicar a interpretação e na busca da liberdade subjetiva ver na primeira foto o reconhecimento pleno da alteridade, reconhecimento este que ao afirmar-se em si mesmo é capaz de reconhecer o outro. A menina sentada no penico com um uma espécie de emblema da representação alegórica parece estar longe de tudo e de todos, como se estivesse distante do tempo, numa posição fundamentalmente melancólica.

Walter Benjamin é profundamente fiel à concepção da história que predomina na tradição judaica, diferente da tradição grega, e, portanto, tem seu lugar no interior da teologia e da filosofia. A arte narrativa nutre-se de influxos psíquicos afins à melancolia para bem memorizar as histórias, dessa maneira propicia o estado de conservação das histórias com o intuito de reconta-las. (LAGES, 2019, p. 127).

A tentativa benjaminiana de descrever o particular estado de espírito da pessoa melancólica faz usar esta imagem estranhamente poética para descrever o sonho. Ele

estabelece um espaço intermediário entre seu conteúdo e sua interpretação em que sono e vigília se alteram e se confundem como numa das mais antigas fontes da poesia. (LAGES, 2019, p. 128). A narração de Marzinha pode ter essa pincelada melancólica como pode ser também a leitura do observador externo que passa a ser eminentemente sonhador.

Um dos nossos teóricos de fundamentação esclarece que o Referente da Fotografia não é o mesmo dos outros sistemas. A foto é a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva. A pintura pode simular o real, mas a foto não. Na Fotografia não tem como negar que a coisa não esteve lá. Ela traz dupla posição misturada: realidade e passado. O que intencionaliza-se na foto não é a Arte, nem a comunicação, mas a Referência. Para este teórico, o pedantismo é necessário para esclarecer nuances. O noema da foto será: Isso-foi. (BARTHES, 1984, p. 114-116).

Roland Barthes nos faz concluir que é possível existir simulação na pintura, na poesia, na narração, mas na fotografia não. O nosso objeto de estudo é composto de fotografias. Como acolher a proposta da Marlene Mourão, quando ela se serve destas duas linguagens? Eterno e real não se comunicam? Arte e foto não se confundem? O retrato pintado não se impõe, mas deixa a possibilidade de não ser real, a foto é diferente.

Em um dos ensaios sobre a fotografia, de Roland Barthes, o estudioso sobre o assunto faz definições fundamentais para quem deseja analisar uma foto. Ele diz que a foto pode ser um produto, mas ela deve ser vista como um objeto dotado de autonomia estrutural. A sua estrutura não é isolada. O texto possui unidades heterogêneas e a sua substância da mensagem é a palavra; já a substância da fotografia são linhas, superfícies e matizes. As duas estruturas ocupam espaços separados, mas não homogeneizados. (BARTHES, 1990, p. 11-12).

Partindo do pensamento barthesiano, temos já a distinção substancial das estruturas. Mesmo Barthes usando os exemplos da fotografia jornalística, essa fundamentação pode ser aplicada ao nosso objeto de estudo. Assim as fotos precisam ser compreendidas individualmente e depois colocadas em conjunto. É preciso conhecer a substância de cada elemento estudado. É preciso saber se a estrutura é autônoma ou dependente.

O conteúdo da mensagem fotográfica é a própria cena. A imagem não é transformada, mas é reduzida de proporção, perspectiva e cor. A foto é uma mensagem sem código com conteúdo analógico. (BARTHES, 1990, p. 12). O conteúdo analógico encontrado na primeira fotografia da obra **Azul dentro do banheiro** é a cena de uma menina sentada no penico. O objeto relevante na cena é o penico. A paisagem é composta de um solo e parede. O solo e a parede não possuem piso cerâmico. Outro objeto visível é um fio que atravessa a parte inferior da foto e se posiciona atrás do penico. As três descrições do conteúdo analógico, que

são cena, objeto e paisagem são respectivamente portanto: menina sentada no penico, penico e solo e parede.

Toda arte possui mensagem conotada e outra denotada. Barthes coloca que a fotografia jornalística não é artística. Para nosso teórico de fundamentação a foto possui uma mensagem. Ao se fazer qualquer interpretação, comentário ou leitura da foto, estaremos emitindo uma segunda mensagem. (BARTHES, 1990, p. 13-14). No caso das fotos utilizadas no livro de Marlene Mourão, como não são jornalísticas, podem, na teoria barthesiana serem obras de arte. E tudo o que estamos realizando nesse trabalho, por melhor que seja a interpretação, nunca será a primeira mensagem da fotografia, pois ela já é a primeira mensagem. A estrutura que utilizaremos não será a mesma da foto. Usaremos aqui o recurso da linguagem, que, como vimos anteriormente, possui uma substância distinta da foto.

O que funda a natureza da Fotografia é a pose. A pose é a intenção de leitura. No cinema o noeme da Fotografia, é diferente porque existe uma sequência de imagens. A pose é negada. (BARTHES, 1984, p. 117). Seguindo o pensamento de Barthes, podemos dizer que as fotos presentes na obra **Azul dentro do banheiro** são negadas pela sequência dos poemas? As fotos fazem parte de uma narração semelhante ao movimento contínuo do filme? É difícil querer fazer um paralelo entre a foto e o filme porque são fenomenologias diferentes. Para quem visualiza a foto em anexo talvez não tenha acesso à obra, mas queremos aqui explicar que existem mais fotografias no livro e elas todas trazem a temática da infância: são crianças em todas elas.

Benjamin diz que as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia. Uma imagem de um prédio ou paisagem pode ser mais facilmente visível na fotografia que na realidade. O teórico diz que existe uma tensão ainda não resolvida entre a arte e a fotografia. Muitos fotógrafos partiram da pintura. A fotografia está substituindo a pintura. Ela entra num campo perigoso que é a comercialização. (BENJAMIN, 1993, p. 104-105).

Walter Benjamin realiza um estudo sobre Brecht e escreve sobre a função do teatro épico. Sua reflexão parte da referência do palco, e não do drama. Ele tenta deixar claro que existe transformação e que, por isso, deve-se existir ajuste. Não é encobrindo as situações que se resolve a questão. Falta clareza entre os escritores e críticos e isso traz consequências graves. Não é mais um serviço do produtor, mas um instrumento contra ele. Existem modificações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores... As pessoas querem satisfazer suas exigências. As funções novas tem que se basear em novos elementos. As projeções de Neher são mais cartazes que pertencem ao patrimônio do “teatro

literalizado”. Daí Benjamin traz a pergunta que mais me atraiu o olhar: “Se as imagens de Neher são cartazes, qual a função desses cartazes?” (BENJAMIN, 1993, p. 78-84).

Dessa pergunta nasce então a pergunta do nosso objeto de estudo: Qual a função das fotos na obra de Marlene Mourão? Que papel elas cumprem nesta obra? Elas são simples componentes esteticamente adicionados no seu preenchimento ou são elementos construídos combinadamente e conscientemente na integridade do corpo para fundamentar um movimento fenomenológico de um eu-ser-eu integral?

A obra de Marlene Mourão deixa quatro páginas do livro para criar um espaço ilusório e distância física. Enquanto a pintura usa uma paisagem longínqua que faz o leitor penetrar o espaço pictórico até uma profundidade indefinida, ela, por meio da fotografia tenta usar um movimento de distanciamento entre o leitor e a imagem fotográfica. A criança das páginas três, dois, um e zero é a mesma. Tudo indica que é uma menina. Ela corre em direção ao rio. Os movimentos dos braços que parecem reger o vento também não são os mesmos nas fotos três e dois. A paisagem das fotografias três e dois apresenta foco diferente da vegetação. As fotografias dois, um e zero parecem ser a mesma fotografia, porém com uma técnica de montagem. A semelhança das fotos dois e um pode ser reconhecida pelo mesmo movimento dos braços e pernas. O movimento do cabelo e o desenho linear da blusa, e o foco na vegetação ao fundo sinalizam ser a mesma fotografia, porém com a técnica da aproximação. Entre as fotografias um e zero a distinção se dá pela posição do cabelo, dos braços e o desenho da parte inferior da blusa indicam ser a mesma fotografia, porém com a mesma técnica de ampliação. A técnica da ampliação torna as fotos das páginas um e zero mais distorcida e com resolução ruim, perdendo a qualidade e o prazer da contemplação.

Algumas formas de trabalho artístico funcional bem na ideia, mas não combinam com os materiais escolhidos.

II. AZUL DENTRO DO BANHEIRO: SIGNO: SÍMBOLO, ÍCONE, ÍNDICE E ARQUÉTIPO

Ao caracterizar o índice, ícone, símbolo e arquétipo percebemos que todos eles são conhecidos também como signo. Jacques Derrida diz que o signo deve ser a unidade de uma heterogeneidade. Ele não é em si um significante. A essência formal do significado é a presença. O que é o signo para Derrida? A essência formal do signo pode ser determinada apenas a partir da presença. (DERRIDA, 2013, p. 22).

Derrida aproxima o signo da divindade. Ele descreve que o signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. O logos absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade: a face inteligível do signo está voltada para o lado do verbo e da face de Deus. A ciência semiológica ou linguística não pode conservar a diferença entre significante e significado sem a diferença entre o sensível e o inteligível. (DERRIDA, 2013, p. 16).

Derrida marca a pertença metafísica ao conceito de signo. A discussão que ele busca é aquilo que no conceito de signo nunca existiu nem funcionou fora da história da filosofia, da presença. A exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e não há signo linguístico antes da escritura. O texto em geral é como um tecido de signos. O logos tem o privilégio de tudo o que funciona como metáfora. (DERRIDA, 2013, p. 17-18).

Derrida nos ajuda a entender que a obra **Azul dentro do banheiro** se torna um tecido de signos. O logos encontra nessa obra grande funcionalidade pois o livro é construído a partir de várias metáforas, por exemplo, a cor azul, o espaço do banheiro ou o próprio símbolo indicial “eu”. Existe uma heterogeneidade na obra de Marlene Mourão porque possui diferentes tipos de signo: a fotografia, por exemplo, é um signo e mais especificamente, um índice.

Julia Kristeva diz que a problemática do signo está longe de se mostrar esgotada. Ela permitiu estudar as estruturas linguísticas independentemente de seus referentes, e descobrir as relações significantes. A problemática do signo é um pressuposto metafísico. Na França, Derrida assinalou as limitações do simbolismo. (KRISTEVA, 1971, p. 26).

Kristeva continua tratando deste assunto e diz que um estudo da história do discurso ocidental mostra a noção de signo como diferente da prática e que o signo é socialmente definido e limitado. Esta noção é posterior ao sincretismo e consolidam todas as variantes da sociedade europeia moderna. O simbolismo enquanto método científico é aplicável às práticas semióticas que derivam das normas que formam as variantes da sociedade moderna. Cada

prática semiótica tomada isoladamente nunca pode estar ao abrigo do simbolismo, ela é ambivalente, ao mesmo tempo símbolo e prática. (KRISTEVA, 1971, p. 29-30).

Octavio Paz diz que as construções da técnica, por exemplo de um aeroporto, são absolutamente reais, porém não são presenças. São signos da ação e não imagens do mundo. Não são obras, mas instrumentos e sua forma não possui outra significação além de sua eficácia. Um arco-de-triunfo romano, já é uma obra cheia de significação. Sua dura por ter sido edificada sobre significado perdurável; não em razão da resistência do material. Um aeroporto, mal deixa de funcionar, nada dizem, somente que deixaram de servir. (PAZ, 1982, p. 321).

As fotografias são muito instrutivas sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança é porque foram produzidas em situações que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Elas pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física. Outro exemplo e uso de uma semelhança é a construção de um artista cuja contemplação ele pode assegurar-se se aquilo que ele está propondo será bonito ou satisfatório. (PEIRCE, 2003, p. 65). As fotografias de **Azul dentro do banheiro**, segundo a definição de Charles S. Peirce, pertencem à segunda classe dos signos. Elas tentam reproduzir o máximo que podem à natureza.

O índice opera antes de tudo pela contiguidade de fato vivido. Ele é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação ao real. As fotografias são produzidas em circunstâncias tais que se viram fisicamente compelidas a corresponder à natureza. O índice, em relação ao objeto imediato, é um signo de algo existente. (PLAZA, 1987, p. 22).

Peirce diz que índice é um signo que perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas não perderia esse caráter se não existisse interpretante. Ele cita o exemplo do buraco de uma bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco. O buraco existe quer alguém atribua ele a um tiro ou não. (PEIRCE, 2003, p. 74).

Os índices podem distinguir-se de outros signos por três traços característicos: primeiro, não tem nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares e terceiro dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. É impossível citar como exemplo um índice absolutamente puro. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança. (PEIRCE, 2003, p. 75-76).

Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele

necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto. O índice envolve uma espécie de ícone, um ícone do tipo especial; e não é a mera semelhança com seu objeto, mas sim sua modificação pelo objeto. (PEIRCE, 2003, p. 52).

Conscientes de que não vamos citar nenhum índice totalmente puro, queremos aqui sugerir as fotografias como índices que na obra adquirem uma especial significação. As fotos de Marlene Mourão e de Estela, passam a fazerem parte de uma narração e por isso fazem um movimento centrípeto na direção de pessoas universais. São crianças que nos representam, são personagens que refletem a solidão e ao mesmo tempo a comunhão com outros seres, outras crianças. A obra é constantemente composta de ambiguidade o que a torna mais complexa.

A fórmula e emblema são expressões que sugerem a possibilidade de sentir no discurso comum como símbolo. O símbolo poético é semanticamente reflexivo no sentido de ser uma parte do que significa. Se se deve, com Coleridge, entender o símbolo como certa transparência do geral no individual, a facilidade com que pessoas de toda espécie podem reconhecer-se nas personagens narrativas, sugere-nos uma função simbólica. (ECO, 1979, p. 226).

O teórico Umberto Eco diz que esse modo de compreender o símbolo deve ser mais amplo do que a acepção estreitamente “simbolística” de várias poéticas contemporâneas, para as quais o símbolo é uma imagem definida em si, e que reporta a alguma coisa indefinida.

O símbolo é diferente do tipo porque pode muito bem preexistir à obra como elemento de repertório mitológico, antropológico, heráldico, mágico. Pode preexistir como tópico literário na origem e como situação cotidiana que a literatura tornou tópica pode existir como “ideia arquetípica”, manifestações do inconsciente coletivo de que nos fala Jung. (ECO, 1979, p. 227).

Neste contexto de crise do sagrado e empobrecimento simbólico daquelas imagens que toda uma tradição iconológica nos habituara a contemplar sempre carregadas de profundos significados sacros, pretende-se justamente indicar o processo de dissolução de um repertório simbólico institucionalizado, típico da primeira cristandade e da cristandade medieval. (ECO, 1979, p. 240).

O processo de mitificação das imagens não se identificava com o processo de identificação de imagens e corpo de verdade institucionalizado, é o esforço, que toda a arte moderna vem progressivamente desenvolvendo para criar, ante a queda dos símbolos objetivos, sobre os quais repousava a cultura clássica e medieval, símbolos subjetivos. Os artistas têm ocorrido a sensibilidade culta ou popular, carregando de significações uma

imagem, ou mesmo erigindo em símbolo determinadas situações e valores e estabelecendo equivalentes icônicos de situações intelectuais e emotivas. (ECO, 1979, p. 241).

A poesia contemporânea tem caminhado no sentido de uma simbolização sempre mais subjetiva, particular, compartilhável apenas pelo leitor que consegue identificar-se com a situação interior do artista. Símbolos dessa espécie são as três árvores de Proust, a mulher-pássaro de Joyce, os cacos de garrafa de Montale. Mesmo quando o poeta alcança um repertório simbólico tradicional, ele o faz para redar nova substância simbólica a velhas imagens míticas e mesmo querendo universalizar o processo, se serve da força da poesia. Proust tenta instituir um modo de sentir e ver, e não aproveita um modo de sentir e ver cuja universalidade reconhece como rompida e irreconstituível. (ECO, 1979, p. 241-142).

Umberto Eco fala de alguns símbolos que na sociedade industrial são chamados de “símbolos de status” que conseguem indiscutivelmente identificar-se com o próprio status. É uma tendência mitificante, por exemplo, um automóvel se tornar símbolo de status. Essa tendência parte inconscientemente das massas. Tal mitopoiética está presente e é comum em toda uma sociedade. É preciso identificar o que está por trás da imagem e as exigências incôscias que a promoveram como também a pedagogia paternalista de uma persuasão oculta motivada por fins econômicos determinados. (ECO, 1979, p. 242-243).

Umberto Eco descreve que o pensamento serial se refere à filosofia implícita. Quando Lévi-Strauss fala em pensamento serial ele explicita a desconfiança que a arte se propõe a colocar em crise sistemas de expectativas e sistemas de formação tradicionais, fundamentados em elementos que a atual cultura ocidental considera, desde o fim da Idade Média até hoje, como arquétipos e naturais. (ECO, 1976, p. 302).

Os conceitos fundamentais de um método estrutural são: a mensagem é decodificada com base num código preestabelecido, comum ao remetente e ao destinatário; a presença de um eixo da seleção e de um eixo da combinação; a hipótese de que todo código repouse sobre a existência de códigos mais elementares, ou seja, que toda comunicação possa ser reduzida a um código único e primeiro. Já os conceitos fundamentais de um pensamento serial são: discutir sobre a poética da mensagem; articular grandes cadeias sintagmáticas; e por fim, é descobrir novos códigos, ou seja, o pensamento serial visa produzir. (ECO, 1976, p. 305-306). Diante do método estrutural e o método serial, a obra de Marlene Mourão parece se aproximar mais do pensamento serial porque sua obra possui o conjunto matérico de fotografias, que são elementos de linguagem extraídos de outro contexto e inseridos como novos elementos de articulação que fazem brotar não os significados primários, mas como articulações ulteriores em relação às articulações como ponto de partida.

O empenho diante de toda essa pesquisa em andamento é responder a algumas perguntas muito simples: Onde está a poesia de **Azul dentro do banheiro**? Como Marlene Mourão faz sua poesia? Como funciona a poesia da obra? Necessitamos ler as estruturas individuais da sua obra de maneira orgânica.

Julio Plaza sintetiza os símbolos como aqueles que operam antes de tudo, por contiguidade institutiva. O símbolo depende de uma convenção ou hábito. Todo signo difere da coisa significada. Não há identidade entre elas pois o signo possui características próprias que nada tem a ver com a função representativa. O signo é um processo centrífugo e centrípeto que tende à comunicação no primeiro caso, e à autopreservação concretiva no segundo. Esse processo de remessa para dentro e para fora, de transformação num outro, evidencia o enraizamento do símbolo no não-simbólico, isto é, no índice e no ícone. (PLAZA, 1987, p. 22).

Dessa forma, aquilo que é índice ou ícone, pelo processo centrífugo e centrípeto tende a comunicar algo simbólico. Aquilo que não era simbólico, como por exemplo, banheiro, pode na obra **Azul dentro do banheiro**, tornar-se símbolo. As fotografias das crianças, também consideradas signos, podem ser elementos simbólicos.

Para Walter Benjamin o simbólico é aquilo cujo âmbito surge a união indissolúvel e necessária de um teor de verdade com um teor material. Benjamin analisa uma carta que Goethe escreve a Schiller para tratar de assuntos inteiramente poéticos. Nesta carta Goethe diz tentar captar tudo aquilo que é simbólico.

A cor azul permeia toda a obra unindo-a com imagens poéticas de lágrimas, rios e mares tanto das fotos quanto da poesia e da prosa: A quinta fotografia da obra apresenta uma menina com o dedo no nariz, tendo ao seu fundo o mar e o céu; a sexta foto tem uma criança colocando água em uma latinha de cerveja da marca Skol como se quisesse fazer caber todo rio ali dentro; na oitava foto revela uma criança com uma lata na mão, na proximidade de um rio, recebendo uma fonte de água lançada por outra pessoa sobre suas costas fazendo respingar água para todos os lados, onde na foto é possível perceber uma perna que muito provavelmente seja dessa pessoa. A foto parece indicar que seja a mesma criança da sexta foto; na décima foto a imagem apresenta quatro crianças brincando no chão às margens de um rio consideravelmente extenso; “*E a chuva cair sem precisar pedir licença*” (MOURÃO, 2019, p. 34); “*Eu ainda tenho que chorar sem molhar o rosto*” (MOURÃO, 2019, p. 33); “*Eu me vejo feliz lá no fundo do rio, que é pra ninguém me achar*”; (MOURÃO, 2019, p. 30); e ainda podemos encontrar a chuva que assume o colorido:

“Deixa pra lá, olha a

chuva... olha a chuva... olha a chuva...
 não basta a chuva?... É tão bonita a chuva
 escorrida no vidro da janela... uhhhh!...
 eu vou morrer de frio!... oba! ooobaa!...
 eu vouuu moooooooooorrer de frio!... eu vou
 morrrrrer... Eu vou brincar na chuva escorrida
 do vidro da janela, eu vou passar o dedo no vidro
 da chuva da janela... Aí eu vou gritar: para
 com isso! Para! é feio!... Chuva de
 janela, você já viu, você conhece, por acaso,
 outra chuva, uma chuva colorida de campo de
 flor debaixo do canto de passarinho?... (MOURÃO, 2019, p. 20).

O elemento azul que tanto buscamos compreender nesse trabalho, parece se expandir cada vez mais: A chuva, o rio, a lágrima, o mar. Estes elementos assumem a dimensão simbólica de fonte, de feto, de líquido uterino, de céu e de mar. É água dentro e fora do ser. São águas que se confundem e se misturam. Assim como o vinho e a água: “O vinho é uma água com álcool e a água um vinho sem.” (MOURÃO, 2019, p. 10). O azul é o mar dos olhos:

*“Querer chorar só, é a pior burrice que já
 se inventou, porque o mar dos olhos um dia vira
 deserto
 e o coração espranchado vai dizer: eu já vivi...
 O que é que tem ? deixa pra lá.”* (MOURÃO, 2019, p. 10).

As últimas fotografias, da décima primeira até a décima quarta, trazem o azul do céu e mar. Estarão todos estes elementos (chuva, lágrima, céu, água, rio) simbolizados pela cor azul nesta obra? Azul dentro do banheiro busca elevar ao grau máximo a palavra poética que buscar trazer sentido, ou falta de sentido às fotografias. Conforme a carta-testamento de Manoel de Barros endereçada a Marzinha o poeta é fingidor e ele precisa encenar mesmo:

*“A poesia está coberta de escuros”. “O poeta é um fingidor”. Você tem de
 ENCENAR mesmo. Ai meu Fernando Pessoa, a Marzinha quer ser ela. Qual nada,
 menina. “O poeta é um fingidor”. Seu livro você já viveu e pronto. Mas ele é bom e
 é pura poesia porque você o inventou, encenou.”* (MOURÃO, 2019, s. p.).

Desse modo, mesmo que as fotografias não venham trazer sentido ao poema ou os poemas não tragam sentido às fotos, se eles são poemas, qual a obrigatoriedade de terem que dar um significado? As fotos são. Na obra, elas não representam, elas simplesmente são poemas. Elas são rios, são lágrimas, são mares, são crianças e são adultos... No contexto poético as fotos não simbolizam nada, elas simplesmente são.

O conceito de arquétipos foi introduzido na ciência contemporânea por K. G. Jung. Este, que foi o fundador da psicologia analítica, entendia por arquétipos certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens do inconsciente coletivo. O conceito de

inconsciente coletivo foi emprestado por Jung dos representantes da escola francesa de sociologia. Os arquétipos coletivos, no entender de Jung, deviam opor-se aos complexos individuais de S. Freud. (MELETÍNSKI, 2002, p. 20).

O teórico Meletínski percebe que enquanto para Jung o caráter dos arquétipos é metafórico, para Freud esse caráter é alegórico. A opinião de Jung traz o arquétipo como grande símbolo e não signo. É importante destacar que Jung acompanha Freud em algumas interpretações até certo ponto. Para Freud o mito mais importante era o de Édipo, no qual ele viu a expressão do erotismo infantil dirigido para a mãe e passível de suscitar o ciúme do pai. O freudiano O. Rank via o trauma do nascimento e a tendência a voltar ao útero materno. Jung também reconhece o ciúme infantil e a tendência para a regressão à infância.

O arquétipo da criança é o que mais nos interessa nessa análise, pois tanto a criança quanto o insistente símbolo indicial “eu” estão num plano de correlação em nossa obra **Azul dentro do banheiro**. É uma correlação que se reflete na narração conduzida por meio da imaginação poética e que trazem as passagens do mundo interior do ser humano e ao mesmo tempo do mundo exterior.

Para E. M. Meletínski a coesão primordial do inconsciente é simbolizada pelo círculo, pelo oceano, pela essência primeira. Neste estágio, correspondente à estada da criança no útero materno, a ontogênese, a morte e o nascimento, a existência antes e depois da morte é idêntica. O útero fértil da Grande Mãe é expresso pelas imagens do dia, do mar, da fonte.

A cor azul, elemento que tanto buscamos compreender nesse trabalho, parece se expandir cada vez mais. O mar, a fonte, o feto, o líquido uterino não estarão simbolizados pela cor azul nesta obra? A constante afirmação “*Eu quero ser eu*” não será essa essência primeira, que tem lugar na existência antes e depois da morte? Caso esses elementos estejam realmente correlacionados: Azul, Inconsciente, Eu, Criança, podemos dizer que a obra possui uma unidade primordial.

O “eu” se torna o precursor arquetípico da humanidade. Na etapa do “eu” desenvolvido, a figura da Mãe passa a receber uma conotação negativa. Inicia-se a ruptura com a mãe e a oposição a ela. Ocorre em seguida o afastamento dos pais. A criança se desliga deles. O desprendimento do “eu” consciente a partir do inconsciente é expresso pelo arquétipo da luta. A luta com o dragão é a luta com os primeiros genitores, em particular com o pai que representa a ordem e a lei. Os pais mitológicos podem devorar seus filhos. (MELETÍNSKI, 2002, p. 25-27).

Ao matar o dragão, o herói liberta a prisioneira e alcança o tesouro. Neumann, seguindo Jung vê isso como a descoberta da alma verdadeira. O herói torna-se apto para o

casamento, libertando-se da esfera dos pais graças à iniciação, no amadurecimento sexual. Neumann analisa os mitos da luta com o dragão de Perseu, Teseu, Hércules e do egípcio Osíris, em cuja história ele vê o rumo da transformação da individualidade. (MELETÍNSKI, 2002, p. 27).

O junguismo e o ritualismo produziram, unindo-se a crítica mitológico-ritual, a nova crítica. O ritualismo de Frazer e de seus discípulos da *escola de Cambridge* considera os rituais não apenas a base dos mitos e dos temas mitológicos, mas o fundamento de toda a Antiguidade e da cultura posterior. Bodkin, ao estudar as metáforas na poesia, dá uma atenção particular ao arquétipo do novo nascimento. Frye acompanha Jung em muitos aspectos, mas não considera obrigatória a hipótese do inconsciente coletivo. Os ritmos poéticos, afirma Frye, são ligados ao ciclo natural pela sincronização do organismo como os ritmos naturais. Os ciclos naturais determinam não apenas as imagens e os temas, mas inteiros gêneros. Frye serve-se do simbolismo da Bíblia e da mitologia antiga para explicitar a gramática dos arquétipos literários. (MELETÍNSKI, 2002, p. 30-32).

Não se deve subestimar as contribuições da psicologia analítica e a crítica mitológica-ritualística em termos de descrição e explicação de certos arquétipos, mas uma falha básica redundante no reducionismo biopsicológico e ritualístico das fontes e da própria essência das imagens e temas da literatura, à vida interior do espírito. (MELETÍNSKI, 2002, p. 33).

G. Durand constata o conhecido dualismo na esfera dos arquétipos. É utilizada a oposição binária e as imagens ternárias são minimizadas. Paralelamente a isto tudo, como se discerne a linguagem da mística e sua mudança de ativo a passivo, inferior a superior, com a transformação da treva em noite, da genitora em mãe etc. Disso tudo decorre uma totalidade de símbolos cíclicos ou de salvação messiânica. Esses símbolos se opõem ao tempo. A repetição do drama sagrado do tempo é a iniciação. Seu análogo são as “estruturas sintéticas”. Durand liga as épocas da criação literária à hegemonia de uma ou outra personagem mitológica antiga: no começo Prometeu, depois Dionísio, depois Hermes. Em alguns momentos eles brigam entre si. O próprio mito, como afirmam Durand, Jung e Lévis-Strauss, sempre se apresenta como arena em que se confrontam algumas oposições. (MELETÍNSKI, 2002, p. 34-37).

Jung e os outros teóricos, quando falam dos arquétipos, têm em vista um repertório de figuras-chave ou objetos-símbolos que dão origem a alguns motivos. Essas figuras dizem respeito apenas às etapas da individuação. Eles podem unir-se a diferentes imagens e dar origem a outras tantas. Os junguianos ou os seguidores de Frye, partem de uma grande abertura, e por isso do caráter arquetípico dos mitos. Os motivos subscientes estão

igualmente ligados à ambiência social. A descrição do mito é possível somente em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo. A mentalidade mítica identifica a origem e a essência. (MELETÍNSKI, 2002, p. 37-39).

Meletínski fala muito da imagem arquetípica do herói, fala do seu caráter, da sua força e ousadia. Ele diz que em muitos aspectos são repetidos os estereótipos épicos e o que mudam são apenas o tratamento dado aos personagens (MELETÍNSKI, 2002, p. 71). Diante dessa afirmação deste teórico nos perguntamos: existe algum estereótipo épico na obra de Marlene Mourão? Caso exista, ela deu algum tratamento nesses personagens? Quais personagens épicos são reconhecidos em sua obra?

Na tentativa de responder essas perguntas podemos afirmar que existe uma imagem arquetípica do herói, mas um herói desconstruído, um personagem transcriado para a trágica comédia da modernidade e pós-modernidade. Porque a obra é a perfeita conjugação da tragédia com a comédia. Ele perde aquele caráter sério, ao sério de herói épico, e a criação de Marlene Mourão passa a ser o herói do cotidiano. Até certa medida, este personagem chega a negar a própria heroicidade épica. O personagem de Marzinha desconstrói o arquétipo do herói épico, tira aquela tensão, aquela seriedade, austeridade, grandeza e em seu lugar coloca um herói do dia-a-dia, ou seja, um herói que olha pra si mesmo, alguém que olha para o seu cotidiano e principalmente, que olha para o grupo humano ao qual ele olha para si e seus arredores e suas adjacências.

Meletínski continua trabalhando os arquétipos literários e busca identificar os arquétipos nas obras de Dostoiévski. O Sósia dele encontra-se um pouco mais próximo do motivo romântico. Dostoiévski aprofunda psicologicamente a problemática de Gógol e as representações dos homens sem importância gogolianos. Desse modo supera-se o marionetismo que coincide com as próprias máscaras. Afora isso, os próprios conflitos sociais transportam-se para a profundidade da alma humana, dando origem ao “subsolo” psicológico. Trata-se não da perda enquanto tal, mas da aquisição de um duplo, que se traduz na multiplicação dos Goliádkin, e, conseqüentemente, na substituição e na perda da própria personalidade. O assustado Goliádkin sonha com uma multidão de semelhantes. O cocheiro recusa-se a transportar os semelhantes. O criado Petrushka fala que as pessoas de bem vivem sem falsificação. A própria ideia da personalidade é expressa na ideia fixa de Goliádkin sobre a substituição. O sósia não constitui um apêndice de Goliádkin, mas é uma criação interior dele, um fruto de sua consciência. O Goliádkin-mais-moço é uma sombra, e na concepção de Jung, um certo segundo “eu” subconsciente e demônico. (MELETÍNSKI, 2002, p. 210-212).

Enquanto o trickster é antes pré-pessoal, o sósia em Dostoiévski é uma criação profundamente pessoal, psicológica e característica do homem do subsolo. Goliádkin com seu doentio amor-próprio de homem sem importância, representa um homem do subsolo. Goliádkin pretende por todos os meios ser dotado de um caráter franco e reto e de um juízo saudável, não se ocupar de intrigas e andar sem máscaras e sentir um segundo eu subconsciente como uma criatura alheia, estranha, aposta, hostil. O próprio Goliádkin encara sua bipartição como um sortilégio, apesar de como médico reconhecer a loucura. Em *O Sósia*, Dostoiévski psicologiza e aprofunda personagens gogolianas e o seu arquétipo tradicional da dupla natureza. Uma iluminação proveniente das profundezas da alma, ainda desconhecidas no arcaico literário. O antigo arquétipo do duplo revela-se extremamente enriquecido. Os tipos de duplos multiplicam-se e alastram-se a luta de contradições na alma do homem isolado, e essas contradições possuem a tendência de crescer simultaneamente em proporções sociais, nacionais, mas também cósmicas. (MELETÍNSKI, 2002, p. 212-214).

Algumas das obras de Dostoiévski aproximam-se de **Azul dentro do banheiro** quando trata do aprofundamento das questões psicológicas do ser humano e a busca de um caráter franco e reto, e a necessidade de andar sem máscaras. A obra em análise parece buscar as fontes da harmonia na alma humana, mas o peso do caos parece ser grande. O caos em Dostoiévski é a desordem exterior e estas coisas provém da insatisfação interior com as coisas exteriores. O caos na obra de Marlene Mourão é a “[...] *civilização que me põe na frente o telefone e a televisão e a revista e as pessoas que falam de moda e de política externa.*” (MOURÃO, 2019, p. 43). O caos na obra de Marlene Mourão é a “responsabilidade, o dever, o direito, as palavras pesadas e convencionais”. (MOURÃO, 2019, p. 34).

Na obra *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, por exemplo, o narrador já inicia dizendo quem ele é: “*Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável.*” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15). O que as vozes em **Azul dentro do banheiro** querem ser, em Dostoiévski elas já são. Mas o narrador nesta obra também desejou ser: “[...] *por que não consegui tornar-me sequer um inseto. Vou dizer-vos solenemente que, muitas vezes, quis tornar-me um inseto.*” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 18). A vida vai fazendo o homem perder o poder sobre si mesmo. E o narrador da obra diz que o homem é esmagado pelo resultado direto da consciência que é a inércia. E a obra conclui-se praticamente lembrando quem o narrador é: “*Bem, quanto a mim, sei que sou um canalha, um patife, um egoísta, um preguiçoso.*” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 138).

Sem dúvida, o caos social que se correlaciona com o pessoal em Dostoiévski também pode ser reconhecido na obra de Marlene Mourão. A dialética do bem e do mal na alma das

personagens de **Azul dentro do banheiro** parecem mais sutis porque estão encobertas de ironia. Meletínski descreve que a chegada do caos em uma das obras de Dostoiévski parecia manifestar que a partir dali não existiriam mais regras, nem parágrafos. (MELETÍNSKI, 2002, p. 291).

Amaria o ser humano realizar apenas o processo ao invés de atingir o objetivo? Seria este trabalho uma pesquisa centrada principalmente naquilo que está no subsolo da consciência? É certo que nosso trabalho caminha na direção dessa perturbadora inquietação: “*Eu quero ser eu*” (MOURÃO, 2019, p.). E este bípede ingrato, como descreve Dostoiévski em *Memórias do Subsolo*, é a melhor definição do ser humano, se é que ele pode ser definido. Suas palavras provêm do subsolo que é aquela inércia da pessoa que fica sentada em silêncio quarenta anos, mas quando abre uma passagem e vai para a luz, fica falando sempre. A pessoa que está no subsolo deve ser mantida à rédea curta. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 50). Onde está nossa poeta, sentada em silêncio ou já fez a passagem para a luz? Estará a poeta mantida também à rédea curta? Quais são as rédeas que aprisionam hoje a poeta, caso ela não tenha feito a passagem para a luz?

Um ícone é um *representâmen* cuja qualidade representativa é sua *primeiridade*. Um signo por Primeiridade é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma ideia, pois deve produzir uma ideia Interpretante e um objeto externo excita uma ideia através de uma reação. Contudo, uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, não pode ser um Ícone. Um signo pode ser icônico. Qualquer imagem material, como uma pintura, pode ser denominada hipóícone. (PEIRCE, 2003, p. 64).

Os que participam das qualidades simples são imagens. A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta deve depender do uso de um ícone. Toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones. Uma fórmula algébrica é um ícone. À primeira vista pode parecer uma classificação arbitrária, considerada como um signo convencional composto. Dado um signo convencional ou um outro signo geral de um objeto, para deduzir-se qualquer outra verdade além da que ela significa, é necessário substituir esse signo por ícone. Em todas as escritas primitivas, como nos hieróglifos egípcios, há ícones de um tipo não lógico. Em todas as línguas conhecidas, tais representações foram substituídas pelos signos auditivos convencionais. Estes são de tal natureza que só podem ser explicados através de ícones. (PEIRCE, 2003, p. 64-65).

Os signos podem ter relação com os: ícones, índices e símbolos. Eles estão relacionados uns com os outros dentro da classe geral dos signos. Uma batida na porta é um

índice. Tudo o que chama a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que marca a junção entre duas porções de experiência. Um relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos o que foi. Espera-se que ele se ligue com alguma outra experiência. Um barômetro a marcar o ar úmido é índice de chuva; um cata-vento é um índice da direção do vento; um nível de bolha é um índice da direção vertical: existe uma conexão real entre ambos. Um índice, não é um mero ícone. (PEIRCE, 2003, p. 67-68).

Julio Plaza descreve os ícones como signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone é signo de qualidade e os significados são meros sentimentos. Peirce chega a estabelecer os hipóícones ou ícones já materializados: as imagens, os diagramas ou as metáforas. O ícone põe em suspensão o movimento centrífugo do signo, ou seja, seu processo de remessa a um outro signo, hipostasiando seu movimento centrípeto.

Nesse sentido o azul pode ser icônico. É certo que a cor azul é signo e de forma mais prática podemos ainda afirmar que é índice pois ela tenta reproduzir o máximo que consegue através dessa palavra o que significa a cor azul na natureza. Mas ao tentarmos identifica-la como ícone, vamos ver o mar ou o céu no azul. É como se o azul não fosse apenas uma cor, mas pudesse trazer esse grau ainda maior de significância.

Os significados e sentimentos que podem brotar do azul colocam o movimento centrípeto para o direcionamento do mar, do céu, do infinito, ou mesmo para os sentimentos da liberdade, da solidão ou até a melancolia.

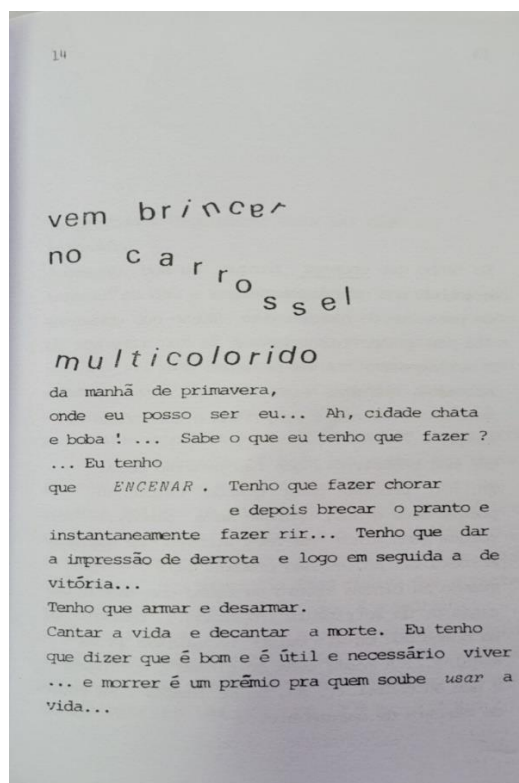
2.1 Da tradução simbólica

Grafado em tipografia e utilizando quase metade do espaço da página como meio de configuração, o poema joga com as palavras e sua ambiguidade. Na construção do poema ela utiliza as palavras poéticas: vem brincar/no carrossel/multicolorido.

As variações se complexificam quando ela diz “*armar*” e “*desarmar*” e diz “*cantar*” e “*decantar*”. A palavra “*armar*” pode fazer relação com “*amar*”. Nesse caso “*desarmar*” pode estar relacionado ao desarmamento como tal, ou ao próprio “*ódio*” se tiver essa relação com a palavra “*des-amor*”. O “*armar*” pode vir de uma sociedade que está “*armada*” com instrumentos de violência ou “*armada*” psicologicamente: alguém que não está disposta a acolher as ideias, pensamentos, ou sentimentos externos. Mas se no poema ela diz que “*...Eu tenho que ENCENAR*” torna-se suspeito acreditar que no primeiro jogo de palavras exista ali sinceridade. O fato de “*cantar*” a vida pode estar relacionada a felicidade que a filosofia e a própria poesia tanto buscaram. A palavra “*decantar*” pode parecer antônimo, porém, ela pode

indicar também “cantar”. São ações de contrários que procuram a sua coincidência ou são ações em comum que procuram a sua unidade. O que nos faz pensar que as duas palavras são antônimos se deve ao fato do jogo de palavras que ela utiliza: “fazer chorar” e “fazer rir”; “derrota” e vitória; “armar” e “desarmar”; “vida” e “morte”. Essas partículas de linguagem fazem o poema movimentar-se.

As partículas prefixiais des/de colaboram na ambiguidade inerente aos sentidos do poema. As palavras “brincar”, “carrossel” e “multicolorido” revelam de forma mais clara o nível rítmico, ou seja, o tempo e o movimento. A palavra poética “brincar” traz a letra “a” na sua inversão. A letra de cabeça pra baixo representa a própria criança que tem imaginação e sonho em todas as atividades. A palavra poética “carrossel” cria um movimento de balanço de cima para baixo. E o termo “multicolorido” traz a inclinação das letras para o lado direito como se estivessem a começar um movimento para frente, ou mesmo um movimento de dança embalado pela música.



(MOURÃO, 2019, p. 14)

Octavio Paz diz que o poeta é apenas o tradutor, aquele que decifra. Existem em algumas obras pensamentos analógicos que são as duas faces de uma mesma moeda. Graças ao ritmo percebemos essa correspondência universal. Essa correspondência significa, portanto, a manifestação do ritmo. Adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo.

O poeta romântico proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico. (PAZ, 1982, p. 89-90).

As letras não seguem a linha convencional porque elas estão vivas. Elas se movimentam na folha, na imagem poética. Não é possível abstrair a experiência desse poema, como se faz com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos. O poema está vivo e pode ser transfigurado nessa folha mediante a luz radiante da unidade do ser.

Existe distância entre várias frases como por exemplo: “*vem brincar*”, “*no carrossel*”, “*multicolorido*”. Existe também a frase que se começa: “*Eu tenho*”, mas ela não continua na mesma linha, ela continua na próxima, “*que*”, depois existe um distanciamento para dizer terminar a frase: “*Encenar*”. Esta última palavra ainda está escrita em letra maiúscula. As palavras são motivadas a reflexão. A construção sintática mantém as frases num discurso suspenso a fim de proporcionar o pensamento.

A palavra do poeta abre um espaço diferente na folha de papel. A potência criadora de Marlene Mourão contém todos os símbolos e arquétipos. É um mundo de imagem e a palavra tem o poder de tornar esse mundo real. Seu poema engendra sucessivas interpretações. Seu poema, como um punhado de signos, é o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena do poder da palavra. O poema consome o poeta e o poeta se consome do poema. Existe uma necessidade dupla: alimentar-se e depois alimentar.

O ideograma constituído pelas imagens: “*vem brincar*”, “*no carrossel*”, “*multicolorido*”, não é desenho, não é fotografia, não é pintura, mas é um signo e faz parte de um sistema de signos. Chamar estas imagens de caligrafia seria também cometer um erro. O que vemos é o preto no branco, é a letra impressa. A voz deixou de ter espaço e o lugar central do poema passou a ser a visão.

2.2 O poder do signo na obra de Arte

A arte é considerada um sistema significante estruturado como uma linguagem. Por causa da sua relação com a língua natural, ela pode ser cientificamente estudada. (KRISTEVA, 2012, p. 21). É a partir da semiótica que conseguiremos levantar reflexões, questionamentos, afirmações sobre a obra **Azul dentro do banheiro**. Antes de tudo precisamos saber se o livro é uma obra de arte ou não.

Julia Kristeva afirma que a semiótica é um caminho aberto de pesquisa que está sempre em curso fazendo cruzamento das ciências e do processo teórico. A semiótica tem com o conhecimento como meta, mas acaba tendo ele como trajeto. Depois ela chegará à

ideologia. (KRISTEVA, 2012, p. 24-25). Não vamos aqui tratar da semiótica como objeto, mas queremos apresentá-la como caminho aberto e necessário para esta pesquisa.

Um dos pensadores da tradução poética chamado Haroldo de Campos, ressalta em seus escritos a afirmação do ensaísta Abrecht Fabri de que “*a essência da arte é tautologia*” e ainda que “*é impossível distinguir entre representação e representado*”. A tradução para Fabri teria um caráter menos perfeito ou menos absoluto. Nesse sentido Fabri afirma que “*toda tradução é crítica*”, ou seja, ela é insuficiente para valer por si mesma. A tradução não é a linguagem num texto, mas aquilo que é não linguagem. Dessa forma o que impera entre signo e significado é a alienação. A informação estética é inseparável da sua realização singular. (CAMPOS, 2015, p. 1-3).

Podemos então nos perguntar qual o sentido de um livro construído nesse formato? Há um livro denotado sobre o qual conotações sociais podem ser projetadas. Há na obra em estudo uma construção estética que cria o livro em meio a valores culturais. A dificuldade que encontramos em definir o livro que estamos traduzindo talvez seja porque considerando-o como objeto de arte, encontramos nele a impossível tentativa de separação entre representação e representado.

As fotografias foram artes que vieram depois da invenção da litografia. Para Benjamin a mão liberta-se das obrigações artísticas e passam a ter os olhos como principais ferramentas no processo de reprodução de imagens (BENJAMIN, 2012, p. 15). Não importa para nós se a autora retratou as fotografias ou se ela foi fotografada, o que é relevante aqui foi o critério de selecionar tais fotos na composição da obra. Na possibilidade de escrever textos, de colocar as próprias pinturas da autora, de inserir fotos coloridas, o seu processo criativo rejeitou tudo isso para escolha criteriosa daquelas fotografias. Uma delas, inclusive, ocupou três folhas consideravelmente importantes do livro que são as páginas que se orientam para a sua finalização.

Walter Benjamin tenta nos explicar sobre o núcleo sensível do objeto de arte. A autenticidade é parte deste núcleo, que não permite a reprodução. O processo que ultrapassa o domínio da arte e que transformou a qualidade da autenticidade (BENJAMIN, 2012, p. 21). A partir da análise deste autor podemos perceber que a xilografia, a litografia e a fotografia colocaram em crise uma das técnicas da arte.

Na compreensão benjaminiana a obra de arte perde a sua aura quando entra na era da reprodutibilidade. Para ele a aura é a singularidade da arte que nasceu no contexto de ritual: primeiramente mágico e depois religioso. A arte sente a crise chegando com o aparecimento

da fotografia. A autenticidade, a originalidade e a singularidade caminham para o próprio fracasso. Acontece então uma modificação da função social da arte.

Umberto Eco nos ajuda a entender o que é ou como distinguir uma obra qualquer de uma obra de arte. Como saber quando um homem martela um objeto de madeira e elabora uma imagem e constrói ali uma obra de arte? Eco nos diz que aquele objeto informal é uma obra de arte quando se consegue imaginar a estratégia do autor o processo, aquilo que está por trás.

Porque tratar do tema da fotografia? Porque ele é relevante? São catorze fotografias em sua obra. Quase cinquenta por cento do livro é construído a partir de fotos intencionalmente selecionadas. Os aspectos em comum são: recordação da infância, momentos de lazer, contato com a natureza.

Para Walter Benjamin a foto tem um caráter totalmente diferente da pintura. As imagens tem um valor cultural. Parece que a exposição pode banalizar ou mesmo fazer as pessoas esquecerem as imagens. A função do culto em torno das imagens fotográficas ou artesanais é manter a memória, mas o homem moderno a perdeu. Na obra *O narrador*, Benjamin mostra a importância da memória. Marlene Mourão deve ter reconhecido os elementos de culto em suas fotografias.

A autora tem o talento do desenho e da pintura e sabe o valor artístico de tudo isso, e porque então escolheu fotos? Porque não criou uma composição de pinturas para ilustrar seu trabalho? O filósofo Roland Barthes expressa que a fotografia ainda é atormentada pelo fantasma da pintura. Ele complementa dizendo que a pintura é como a referência para a fotografia. É como se a foto nascesse do quadro. Mas a pergunta essencial aqui é se existe distinção entre foto e pintura? O filósofo ajuda, portanto, a responder que eideticamente nada distingue ambos, pois o essencial, talvez, seja a descoberta da química.

Segundo o Dicionário de Filosofia o termo eidético foi introduzido por Husserl a partir das investigações lógicas para indicar tudo o que se refere às essências. Nossa investigação trata-se da essência que existe entre a foto e a pintura. Fazer a escolha de um processo criativo e deixar outro caminho, no caso, o da pintura, é também investigar o centro do teor poético. Roland Barthes diz que não é pela pintura que a fotografia tem alguma relação com a arte, mas sim pelo teatro. Diante dessa problemática, devemos saber então: o que é a foto? O que é a pintura? Qual a dificuldade de Barthes buscar a relação da foto com a arte pelo caminho da pintura? Seria para nós exagerado estabelecermos uma crítica dos dois objetos artísticos?

A obra de Benjamin confronta o socialismo e seu otimismo com a organização do pessimismo no texto de Naville. O que destacamos no comentário benjaminiano são as

verdadeiras cores que precisam ser reveladas a partir desse otimismo inconsciente de diletantes. A pergunta que fica para o leitor é: Quais são as cores do otimismo em Naville? (BENJAMIN, 1985, p. 33). Diante da pergunta de Benjamin podemos perguntar também qual a cor do otimismo em **Azul dentro do banheiro**. Será o azul que intitula a própria obra? O interior da obra é preto e branco talvez por uma questão de custo orçamentário menor. Mas a obra evidencia a cor azul e esta cor pode orientar para o otimismo ou pessimismo, pode estar no plano de conteúdo ou no plano de expressão.

O pessimismo integral e a desconfiança acerca do destino da literatura são reflexão constante também no universo da Teologia. O ser humano experimenta cada vez mais a desconfiança em relação às instituições, em relação aos outros e principalmente na esfera da política. (BENJAMIN, 1985, p. 34). O espaço do ser, segundo Benjamin é a integração do materialismo político e a criatura física. Dentro desse espaço existe a partilha do homem interior, a psique e o indivíduo. Os membros são despedaçados por causa da destruição dialética, mas ele continuará sendo espaço do corpo. Também o coletivo é corpóreo. (BENJAMIN, 1985, 35).

Rudolf Arnheim cita a base teórica formulada por Wilhelm Worringer para compreensão da arte. Worringer criava a base teórica que reconhecia dois pólos de sensibilidade estética. Ao longo dos séculos da civilização ocidental, os teóricos e críticos haviam avaliado a arte segundo a predisposição de todo um período, fundamentalmente, seus padrões de valor estético. A disposição pessoa deveria abordar problemas que coincidiam com o período que tentava a reprodução fiel da natureza. Aqueles que não se ajustassem a esse modelo eram considerados deficientes. Daí surge o outro pólo da sensibilidade estética: a arte moderna como uma forma de arte que partia de outras premissas.

Arnheim diz que a dança pode se harmonizar com a música, a escultura com a arquitetura, a ilustração com a narração. Existe a tentativa de unidade dos elementos em nosso objeto de estudo. Não é qualquer tipo de ilustração, mas é a fotografia, que acaba por se tornar uma mensagem histórica profundamente singular. O que une a experiência desta obra no sensorio-perceptivo em nós mesmos?

O tempo se ajusta a ação enquanto as coisas habitam o espaço. Tempo e espaço na obra de arte se entrecruzam no santuário interior da mente humana. O que entrou na arte de Marlene Mourão? O que ela observava? Que mundo lhe interessava? Quais assuntos lhes eram prazerosos? Quais foram as modalidades temporais que a fizeram traduzir em objeto artístico espacial?

O próprio objeto fornece a estrutura. Os padrões do espaço não são oferecidos por uma estrutura externa. Mas é o próprio objeto quem oferece a partir de um raio de ação que está inserido no espaço intrínseco. O espaço extrínseco controla as relações entre sistemas de objetos independentes. Cada uma das unidades constitui um sistema de forças perceptivas que extrapolam os limites do objeto para fora do quadro. (ARNHEIM, 1989, p. 85). Nessa mesma percepção, reconhecemos que as fotografias da obra **Azul dentro do banheiro** também extrapolam os limites do objeto para os seus arredores. O rio que corre, as árvores que fazem a margem contínua deste rio. A grama que se expande ao redor da criança.

2.3 Pensamento e signo na Arte

Rudolf Arnheim apresenta a psicologia da Gestalt como caminho de leitura e interpretação de uma obra de arte. O método descreve uma luta inerente às entidades físicas e psíquicas em direção à estrutura mais simples. (ARNHEIM, 1989, p. 25). O que chega para nós é a interpretação.

Arnheim, ao falar da psicologia de Gestalt, cita Max Wertheimer que, ao lado de Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, realizou experiências sobre movimento ilusório e a percepção da forma visual. Os agrupamentos dos elementos em si mesmos influenciam os agrupamentos feitos pela mente do observador. As investigações sobre a estrutura perceptiva e o pensamento produtivo eram temas comuns dos interesses de Wertheimer. (ARNHEIM, 1989, p. 32-34).

As opiniões de Wertheimer eram inspiradas por uma atitude de otimismo e confiança. Ele insistia em dizer que as coisas deste mundo eram do jeito como apareciam, que exterior e interior se correspondiam mutuamente e que os sentidos poderiam ser confiáveis na comunicação da verdade, bastando que as distorções secundárias fossem superadas. Ele tinha em seu pensamento a imagem de um ser humano ideal. Um modesto herói cuja inocência infantil e espontânea revela o núcleo. (ARNHEIM, 1989, p. 36-37).

A estética psicológica do século XIX apresenta o termo empatia como a projeção do senso de vida sobre o meio utilizado pelo artista. Wilhelm Worringer é quem dá ênfase sobre a distinção entre imitação da natureza e arte naturalista. Sua ênfase travava a batalha da arte moderna. Muitos tiveram dificuldade em aceitar a ideia da empatia, mas compreender sua presença era condição indispensável se quiséssemos descrever a experiência estética. A empatia ajudaria a descrever a obra de arte, e sob certos aspectos, até mesmo compreende-la. (ARNHEIM, 1989, p. 54-55).

Qualquer encontro verdadeiro como uma obra de arte não será uma animação que flui da obra e vai para o observador? Diferente disso, não seria a empatia creditada à projeção?

Conta-se de que quando Catarina de Siena viu, na Igreja de São Pedro, em Roma, o mosaico “La Navicella”, de Giotto, sentiu que o navio se transferiu para os seus ombros, e caiu ao chão, esmagada pelo peso insuportável. Este encontro marca não o que Catarina fez com o barco, mas no que o barco fez com Catarina. (ARNHEIM, 1989, p. 56).

A ansiedade foi então anunciada por Worringer em 1906 como um dos motivos principais da arte. A ansiedade, que a psiquiatria moderna viria colocar como uma das causas fundamentais do ser humano, também deveria se tornar o tema preferido da poesia e da prosa do século XX. (ARNHEIM, 1989, p. 58). A ansiedade é visível também no texto de **Azul dentro do banheiro**, em que a autora Marlene Mourão escreve:

“Eu preciso
gritar e ordenar que parem com essa loucura
de querer transformar
a madrugada em dia claro. Preciso pedir ao relógio da matriz
pra calar a boca para sempre!” (MOURÃO, 2019, p. 34).

Fomos educados a pensar na abstração e na percepção como afastamento do pensamento. Existe aí uma cisão teórica prejudicial entre percepção e pensamento. Mondrian fala que a abstração não é afastamento do mundo, mas penetração na sua essência. A arte abstrata, diz ele, esforça-se por chegar à expressão objetiva, imutável e universal, enfim, a arte é a instituição da realidade intrínseca. Braque ou Picasso sabiam que não poderiam retratar as coisas em todo o seu encanto natural, por isso fizeram a interpretação da impressão subjetiva através dos termos de volume, de linha, de massa, e de peso. Arnheim reformula a afirmação de Kant e diz que a visão sem abstração é cega, e a abstração sem visão é vazia. Todas as variedades das formas perceptíveis, o que é reto e o que é curvo, o irracional e o sistemático, refletem a complexidade da mente. (ARNHEIM, 1989, p. 59-61).

Diante desses conceitos teóricos nos perguntamos: existe abstração na obra **Azul dentro do banheiro**? A forma abstrata da obra demonstra afastamento ou aproximação do leitor diante do objeto? A contemplação no mundo de autoria de Marlene Mourão traz a descoberta de linhas retas e curvas, de pensamentos racionais e irracionais, de paginação sequencial e aleatória, de páginas escritas e outras em branco, de palavras com letras inteiramente maiúsculas e outras minúsculas, palavras datilografadas e outras manuscritas, fotos singulares e fotos repetidas com ampliação da lente. Todos estes elementos procuram deixar o leitor a vontade, pois ela não força uma experiência estética sob uma única forma ou matéria.

Diante dos conceitos apresentados por Arnheim, orientados pelo pensamento de Worringer, podemos dizer que a bipolaridade continua a se manifestar nas concepções

teóricas do nosso século. Assim, continuamos a nos questionar sobre a obra que estamos analisando: estaria ela mais próxima da arte naturalista ou da arte não-naturalista? Quais elementos nos textos indicariam essa proximidade? Qual a forma e a matéria predominante no mundo de **Azul dentro do banheiro**? Existem formas geométricas no texto?

2.4 A criança e o “Eu” em Azul dentro do banheiro

A criança é tema constante na narrativa da obra. A linguagem infantil, as fotografias das crianças, todos esses elementos organizam a narrativa de tal forma que o discurso consegue impor *frames* que apontam para ações bem específicas, como por exemplo imitar o mundo.

Umberto Eco na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* diz que a ficção nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo. As crianças, por meio dos jogos, das brincadeiras, aprendem a viver, porque simulam situações que poderão enfrentar quando estiverem adultas. (ECO, 2009, p. 137).

As frases repetidas e insistentes “*Eu quero ser eu*”, “*No banheiro eu sou eu*”, “*Eu não tenho que ser eu?*”, “*Eu tenho que ser eu*” de Marlene Mourão ou Marzinha, como usaremos de forma recorrente neste trabalho, traz um código particular chamado “Eu”.

Em *Semiótica*, Peirce afirma que não existe autoconsciência em crianças de pouca idade, de forma que a autoconsciência nelas seria imperfeita. (PEIRCE, 2003, p. 248). Podemos dizer então que o “Eu” que vamos descrever aqui é de um adulto, apesar das fotos sugerirem crianças. Temos consciência de que a criança possui os poderes do pensamento, porém, sua autoconsciência tem um nível de maturidade diferente daquela do adulto.

Para Peirce a criança tem o seu corpo como a coisa mais importante do mundo. Porém diante de uma reflexão mais complexa ele afirma que a criança aprende a compreender a linguagem. (PEIRCE, 2003, p. 248-249). Podemos pensar na situação em que você pede para a criança não colocar o dedo na tomada ou no fogo, pois ela pode ter choque ou se queimar. Ela coloca o dedo pelo simples fato de colocar, seria mais uma atitude instintiva, pois ela não tem autoconsciência plena de si e por isso não reflete sobre o sofrimento desse ato. Assim, a palavra “Eu” nas crianças, indica uma autoconsciência pouco amadurecida.

Roland Barthes ao tratar do termo “Eu” faz referência a Peirce, dizendo que este tem o termo como um símbolo indicial. O “Eu” faz parte de um código particular, diferente de uma língua para outra. A palavra se refere a uma situação existencial. “Eu” não pode ser definido lexicamente, mas ele participa de um léxico. Nele o código é um *translator*. (BARTHES,

1970, p. 23). No pensamento barthesiano este léxico é então complexo, um tanto difícil de manejar ao ponto de a criança adquiri-lo por último.

Ao entrar no campo da literatura, de um modo particular no reconhecimento da reflexão de Barthes, o escritor, diante do “Eu”, está na mesma situação que a criança ou o afásico. (BARTHES, 1970, p. 23). A poeta pode falar de si usando uma infinidade de terceiras pessoas. Ao dizer em primeira pessoa, portanto, não necessariamente ela esteja falando dela mesma. Ela usa de uma operação ou recurso um tanto imperioso: Eu.

A terceira pessoa não é uma artimanha da literatura, mas seu ato de instituição. Isso significa que quando o escritor diz “Eu” não significa mais um símbolo indicial, mas uma marca codificada. Esse “Eu” significa um “Ele” em segundo grau, como provaria a análise do “Eu” na obra de Proust. (BARTHES, 1970, p. 24). O “Eu” do crítico literário é afásico, pois não pode fazer parte do símbolo indicial e nem se reconhecer em segundo grau como o “Eu” proustiano.

O “Eu” do romancista se abriga sob o “Ele”. O romancista infantiliza seu “Eu” para alcançar o código adulto dos outros, já o crítico é o homem que envelhece o seu, isto é, o preserva e o esquece, a ponto de subtraí-lo, intato e incomunicável ao código da literatura. (BARTHES, 1970, p. 25). No caso da nossa obra em análise o “Eu” dos poemas não parece infantilizar, mas mostra explicitamente a linguagem infantil. A obra diz “*Sou uma QUIANCINHA, MAMÃE!... Cuide de mim, me abace no zoelo.*” (MOURÃO, 2019). As fotografias entram no processo de sincronização dos poemas e revelam através de outro recurso o semi-simbolismo infantil.

O narrador proustiano preenche a espera do crítico com uma obra de acréscimo que se faz ao procurar-se e realiza seu projeto de escrever se esquivando. (BARTHES, 1970, p. 26). As diferentes instâncias de vozes que imperiosamente falam em **Azul dentro do banheiro** são acréscimos em cada poema. Diferente da narrativa proustiana que se completa com obras posteriores, Marzinha seleciona a primeira foto e escreve o primeiro poema que por eles mesmos preenche o projeto. Podemos considerar os poemas e fotografias posteriores como poemas de acréscimo.

Unido ao “Eu” está o “Ser” que fazem comunicação entre si e completam a o raciocínio lógico da busca pela essência do ser humano. Walter Benjamin afirma que a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem. (BENJAMIN, 2011, p. 101). Marzinha é artista. A autora organiza as frases de tal forma que o leitor se vê nessa inquietante reflexão filosófica e literária, diríamos até teológica, visto que Benjamin também traz a dimensão espiritual da pessoa.

Benjamin ao analisar a obra de Proust afirma que o procedimento utilizado por ele não é da reflexão e sim da consciência. Ele está convencido dos verdadeiros dramas da existência. A sociedade precipita-se no abismo da solidão por causa da tagarelice ruidosa e vazia que aparece nos romances de Proust. (BENJAMIN, 1993, 46). A tagarelice ruidosa dificulta escutar a voz da consciência e num ritmo acelerado move o ser humano para o abismo benjaminiano. Os poemas de **Azul dentro do banheiro** insistem no ser e muito menos no fazer.

A imagem de Proust revela a crescente diferença entre poesia e vida. (BENJAMIN, 1993, 36-37). A poesia não fala sobre nada, ela diz a coisa, ela é a coisa. Será que existe dicotomia entre poesia e vida? É necessário dialetizar a teoria e a prática. O diálogo é sempre um vai e volta. Ao dialetizar o discurso nós chegamos à equidade. A estética relacional destrói a dicotomia. Na literatura o que se busca é justamente essa relação dialógica que não significa apenas com o outro, mas com as instâncias também diferentes dentro do próprio ser.

A atividade de tradução se define pela elaboração reflexiva autêntica quando configura um exemplo privilegiado da dialética maior entre reconhecimento do outro e afirmação de si. Em tempos de vaidades narcísicas, a verdade tão antiga como literatura e filosofia revelam que a linguagem e espírito sopram mais forte e mais longe que suas expressões particulares e individuais.

Em *Afinidades Eletivas*, Goethe escreve a vida de um casal que resolve acolher em sua casa a jovem Ottilie, que estava em um pensionato. O casal Eduard e Charlotte vê que os sentimentos são divididos diante da chegada da jovem e de um amigo de Eduard, o major, que também vai morar com o casal. Eduard se afasta e vai para a guerra. Na batalha, diante da sua vida refletida, ele reconhece que precisa ir em busca da sua felicidade. Ele então reflete:

“Nesses momentos, todos os meus relacionamentos se apresentavam perante minh'alma; meditei sobre eles e os senti por inteiro; procurei entender quem eu era e chegar a um acordo comigo mesmo; submeti-me reiteradas vezes a essa reflexão até chegar a uma conclusão definitiva” (GOETHE, 2014, p. 262).

A reflexão de Eduard é de alguém que quer se expor sem censura. É como as vozes narrativas da obra **Azul dentro do banheiro** que quer se mostrar por fora e por dentro. Vozes que não querem ser reprimidas, mas querem se apresentar como luz, pois não tem medo do escuro. Será duríssima a peleja, porém ninguém pode obstar o grande intento.

“...estou brigando com
você, mas eu gosto de você.
eu vou ser eu
Vou me mostrar como sou por fora e por dentro.

Eu sou forte,
 não tenho medo de escuro. E eu me desmancho como
 manteiga
 e me angustio
 em pleno claro dia. Isso por fora
 e por dentro. Resta saber
 quando é que as posições são trocadas ou
 se confundem...” (MOURÃO, 2019, p. 25).

As vozes narrativas estão brigando com quem? Serão os amigos? Eduard diz “*que nossos desejos têm de ser atacados não apenas pelos adversários, mas pelos próprios amigos*” (GOETHE, 2014, 263). Dessa forma, as vozes em **Azul dentro do banheiro** podem estar brigando com os próprios amigos.

Ainda se tratando da obra *As afinidades eletivas* Otilie tenta fugir da presença do amado ou talvez dela mesma, da sua felicidade, do seu grande amor, e nessa fuga ela corre para uma canoa, “*No braço e na mão esquerda, a criança e o livro; na direita, o remo.*”.

Walter Benjamin quando analisa a obra *As afinidades eletivas* de Goethe diz que nada vincula tanto o ser humano à linguagem quanto seu nome. Benjamin diz que é difícil encontrar uma narrativa tão extensa com tão poucos nomes. Mas ele dá outra interpretação à parcimônia da nomeação: esta parcimônia pertence à essência de uma ordem cujos elos vão vivendo sob uma lei sem nome, sob uma fatalidade que enche o mundo das figuras com a pálida luz do eclipse solar. (BENJAMIN, 2018, p. 26-27).

Para vincularmos a narrativa aos nomes dos personagens e para descobrirmos a parcimônia da nomeação em **Azul dentro do banheiro**, vamos encontrar dois caminhos: a identificação das personagens das fotografias que são Estela e Marzinha e ao mesmo tempo uma voz narrativa e poética que conduz a obra em primeira pessoa do singular “Eu”.

Marlene Mourão repete insistentemente a pergunta de diversas maneiras e olhares: Eu quero ser eu; eu devo ser eu, eu preciso ser eu.... Não vemos aqui um círculo vicioso. E quem nos ajuda a chegar a essa conclusão é Martin Heidegger quando na obra *Ser e Tempo* ele diz que na questão sobre o sentido de ser não existe círculo vicioso, mas uma curiosa retrospectiva ou prospecção do questionado sobre o próprio questionar. (HEIDEGGER, 2008, p. 43-44).

É através desta afirmação que tentamos descrever este símbolo indicial “ser” encontrado na imagem poética: “*Eu quero ser eu*” (MOURÃO, 2019, p. 43). O homem sempre é, mas ele quer ser mais. Para Octavio Paz o homem de Racine além de ser homem, ele é outra coisa: anjo, demônio, besta, deus, fatalidade, alheio, “outro”. Racine nos oferece uma imagem transparente do homem, mas essa transparência dissolve na zona ambígua pela qual se entrevê esse mais além que todo homem é. (PAZ, 1982, p. 264).

O traço distintivo da Idade Moderna consiste em fundar o mundo no ser humano. A ciência moderna escolhe e isola parcelas da realidade. A posição do ser humano moderno diante do cosmo e diante de si mesmo é bem diferente da que assumiu no passado. O homem ficou só e destronado. Essa mudança não se deu apenas na esfera das ideias. O cimento em que sustenta o universo é a consciência. Nem toda filosofia moderna compartilha essa ideia. Marx embora não funde o mundo na consciência, faz da história uma longa caminhada onde resulta no homem alienado que será por fim dono de si mesmo. Marx compreende a autonomia da consciência e a possibilidade de criar a existência e modifica-la. (PAZ, 1982, p. 267-268).

O homem moderno serve-se da técnica. As qualidades desaparecem e se transformam em quantidades, e seus semelhantes deixaram de ser pessoas para serem utensílios. Ninguém tem fé, porém todos criam ilusões. Só que as ilusões se evaporam e resta o vazio: niilismo e grosseria. Impérios e Igrejas recrutam seus funcionários e oficiais. O verdadeiro problema não reside na fatal degradação dos princípios, mas na própria natureza deles. Como pode ser o homem fundamento do mundo se ele é o ser que é por essência mudança, constante devir até alcançar a si mesmo e que só terminará essa transformação ao morrer? Talvez exista uma revolução que se funde no princípio original: a mudança. Mas essa revolução se destruiria sem parar a si mesma e negaria o próprio princípio que a move. O niilismo seria seu resultado final. (PAZ, 1982, p. 270-271).

Segundo o dicionário de filosofia, niilismo é um termo latino *nihil*, que significa nada. Indica que em geral uma concepção em que tudo o que é - entes, coisas, o mundo, os valores e princípios - é negado e reduzido a nada. Essa impossibilidade de consagração se deve a destruição dos antigos poderes e que passam a serem válidos o espírito crítico, a dúvida racional. O pensamento moderno vê na razão crítica seu fundamento. A sociedade racional tende a ser crítica e instável, onde é possível discutir e criticar o próprio poder moderno. Dessa forma, a crítica é seu alimento e veneno.

2.5 A estética da Cor Azul

Não existe um único ponto de partida para o estudo da cor, mas o poeta não pode deixar de levar em consideração suas diferentes práticas. A cor constitui uma linguagem de grande valor para a poética de vários artistas.

A cor tem seu sentido e pode ter maior capacidade evocativa do que a fala. Octavio Paz descreve que é tão real o sentido das cores que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais. As artes plásticas partem da não significação. A diversidade das artes não impede sua unidade, pelo contrário destaca-a. Entre os astecas, a cor negra estava associada à obscuridade, ao frio, à morte e também estava relacionado a certos deuses. Pintar alguma coisa de negro era invocar essas representações. Nascia-se sob o signo de uma cor, como os cristão se batizavam sob a proteção de um santo padroeiro. (PAZ, 1982, p. 22-23).

A palavra poética é plenamente ritmo, cor, significado e imagem. A poesia converte a cor em imagem. O fato de serem imagens, transformam em poemas todas as obras de arte. O poema só é possível pela linguagem, porém ele está além da linguagem. O artista é criador de imagens, ele é poeta. Ele se serve da cor para recuperar a natureza original da cor. (PAZ, 1982, p. 27).

Benjamin, em um conto chamado “caçando borboletas” descreve viagens de verão em lugares encantados pelos cuidados dos jardins, lugares em que o ar comandava o vôo das borboletas. O narrador se apaixonava cada vez mais pelo agitar e oscilar das asas. No entanto, a captura das borboletas passa a ser o estrago, a deselegância e violência do ser humano. O que nos atrai a reflexão da obra **Azul dentro do banheiro** frente a este conto, é que as palavras da infância fazem frente aos adultos. Ele narra um monte cercado de azul, que surgia no verão para abrigar a si e aos pais. A Potsdam da sua infância jazia num ar tão azul, como se as bruxas e almirantes estivessem espalhadas, na qual sobressaíam no fundo azul as ameias e as muralhas de Jerusalém. (BENJAMIN, 1987, p. 81-82).

O que significa a Potsdam para Benjamin? Trata-se da Alemanha temporal ou eterna? Dizia Benjamin que os mortos de guerra passariam de uma realidade imperfeita a uma realidade perfeita, da Alemanha temporal à Alemanha eterna. Existe ali o sentimento de imortalidade. Em Benjamin não temos propostas a serem reproduzidas. Não existe método. As pessoas são atingidas por certos afetos. Lugares de reflexão. Muitos não se deixam atingir.

Qual a experiência do azul? Tem gosto? Tem cheiro? Tem tamanho? Na experiência poética pode ter com certeza. As cores ou a falta delas podem representar a vida ou as imagens desprovidas da vida. Estes exercícios acabaram por influenciar a poética de vários artistas. As cores só são efetivadas mediante a imaginação, mediante o sonho.

A luz e a cor em Platão fazem um caminho bem complexo até chegar ao resultado sobre a cor azul. Ele faz uma exposição bastante completa das percepções, capacidades e distúrbios que existem no corpo como um todo. Ele descreve o que ocorre nas partes individuais tais como: a língua, as narinas, os ouvidos, e no fim ele fala da visão, onde através

dela entra no quarto tipo de percepção que pra ele precisa ser subdividido em cores, porque compreende uma vasta diversidade. As cores são uma designação coletiva. (PLATÃO, 2020, p. 108-112)

A concepção de cores para Platão está relacionada à produção da luz e da ação de ver. Consiste de uma chama que brota dos vários corpos, e que encerra partículas tão proporcionais ao fluxo visual a ponto de produzir sensação. As partículas podem ser menores, outras maiores, ou até do mesmo tamanho do próprio fluxo. Aquelas que são de tamanho idêntico são chamadas de transparentes e aquelas maiores contraem o fluxo visual e as menores dilatam. Elas têm parentesco com as partículas de calor e de frio que afetam nosso corpo. O branco dilata o fluxo visual enquanto que o preto contrai. A agitada mistura de fluxos gera cores de todos os matizes. Quando o branco é combinado com o claro e imerso num preto carregado, nasce uma cor azul escura. E o azul escuro combinado com o branco converte-se em azul claro. (PLATÃO, 2020, p. 112-114).

Antes de se chegar ao resultado da combinação das cores pra ter o resultado azul Platão diz que os deuses criaram os olhos portadores de luz pra serem fixados no rosto a fim de conceber que todo fogo dotado de propriedade não de incinerar, mas de proporcionar uma luz suave deveria formar um corpo semelhante à luz de todos os dias. O fogo do nosso interior, o qual tem afinidade com o fogo do dia, fluísse através dos olhos numa torrente suave e densa, que comprimisse todo o órgão, particularmente o centro do olho. Dessa forma os olhos transmitem os movimentos de tudo aquilo com entram em contato, bem como tudo aquilo que entram em contato com os olhos e através deles entram em todo o corpo até atingirem a alma. (PLATÃO, 2020, p. 69-70).

Orientado pelo pensamento platônico a mistura de fluxos que gera a cor azul é o fogo que entra no ser humano através dos olhos e se comunica com o calor que já existe no corpo e o aquece por inteiro ao ponto de atingir a sua alma. É importante reconhecer que Platão não distingue cientificamente os conceitos de fogo e luz, e acredita que nossos olhos emitem luz por causa do fogo que existe em nosso interior.

Rudolf Arnheim afirma que as cores concorrem para criar ordem. Ele se refere a uma pintura, e faz a leitura de uma pintura onde a cena frontal da ação traz uma cor em evidência. (ARNHEIM, 1989, p. 05). Ao utilizarmos a mesma técnica de leitura de Arnheim, porém fazendo a leitura não de pintura, mas do livro que é nosso objeto de estudo, podemos trazer para o ponto central da ação a força sugestiva deste livro reservados ao título e a própria cor da sua capa: o azul.

Umberto Eco nos diz que achamos que conhecemos o mundo real através da experiência. Através dessa experiência nos asseguramos de que a noção de verdade é sólida e precisa. A cor azul, por exemplo, está em conformidade com a divisão do espectro cromático no ocidente. Porque nas culturas latina e grega, as fronteiras entre verde e azul eram diferentes das que prevalecem em nossa cultura. Usa-se a cor azul só no universo de discurso de uma determinada teoria das cores.

Goethe considerava um círculo cromático a demonstração da sua teoria, porém ele mesmo reconhece que sua doutrina jamais parece estar concluída, a ponto de chamar a Doutrina das Cores apenas como esboço e não teoria acabada. Sua teoria ressalta o fato de que a luz tem uma afinidade instantânea com a cor. Dessa forma podemos dizer que luz e cores se relacionam perfeitamente, embora elas componham a natureza como um todo e é assim que ela quer se revelar ao sentido da visão.

O tema das cores é complexo e difícil. Os órgãos de cores têm sido construídos de vez em quando. O primeiro projeto nasceu em 1730 por um jesuíta, matemático, em Paris. O instrumento do jesuíta foi uma primeira tentativa de racionalizar as cores. Baseava-se um sistema cromático derivado da Ótica de Newton, que enumerava sete cores elementares e que correspondiam aos sete tons da escala diatônica. O jesuíta, conhecido por Castel, usava o azul como tônica de uma tríade composta de cores fundamentais: azul, amarelo e vermelho. Newton estava certo de que os espaços das sete cores do espectro solar se igualavam às dimensões dos intervalos entre os tons da escala musical. A escala musical fora o exemplo mais prestigioso de uma ordem racional da experiência sensorial. Aristóteles diz que as cores simples são as cores associadas aos elementos primordiais: o fogo, o ar, a água e a terra. Ele faz um empréstimo da ordem cósmica dos quatro elementos. (ARNHEIM, 1989, p. 217-218).

A correspondência entre as cores e os sons musicais imaginada por Newton e Castel era baseada na semelhança física dos dois meios, na correlação quantitativa entre os intervalos musicais e os ângulos de refração que distinguem as ondas de luz. A relação estabelecida entre cores e sons jamais se mostrou convincente e esta decepção não foi superada pela moderna tecnologia. As relações resultantes entre ambas parecerão arbitrárias ao olho e ao ouvido. No entanto, do ponto de vista perceptivo existe correspondência convincente entre cores e sons baseadas nas características expressivas tais como frieza ou calor. A linguagem teve que esperar que os poetas românticos tornassem estas relações intelectualmente suspeitas aceitáveis para o discurso metafórico. (ARNHEIM, 1989, p. 218).

Parece que não se pode obter uma ordem racional das cores recorrendo a uma modalidade de sentido diferente. Um romancista que se refere às cores e sons também realiza

uma apresentação mais completa da cena que está pintando. A cor é a dimensão mais inconstante da imagística visual, por isso estamos nos estágios iniciais. Ainda mais significativa que sua incerteza é a dependência mútua existente entre as cores. Dependendo de que associação local se olha, vemos uma cor diferente. No século XVIII foi sistematizado que as cores possuíam três dimensões: matiz, brilho e intensidade. Eram suficientes para definir uma cor. Uma teoria da harmonia musical não pode se limitar a descrever quais tons combinam e quais não combinam. Só quando se chega a compreender o caráter o caráter e função da quarta ampliada dentro da escala diatônica é que se dá conta dos objetivos a que este intervalo servirá ou não. (ARNHEIM, 1989, p. 219-220).

Qual a finalidade das cores? Para que servem elas? Qual a finalidade de **Azul dentro do banheiro**? Perguntamos novamente: Qual a experiência do azul? Tem gosto? Tem cheiro? Tem tamanho? Na experiência poética de Marlene Mourão o azul foi criado apenas por excitação e harmonia ou ele foi gerado para transmitir certos aspectos cognitivos que vão além da contingência ótica e fisiológica? As questões que se impõe forçosamente em torno da cor *Azul* comunica sua evidência logo na capa do livro. Que relação a cor azul tem com a nossa cultura? É elemento antropológicamente significativo? Quais códigos esta cor vem nos comunicar?

No nível elementar, determinadas cores têm significados fixos em todas as culturas. Lévi-Strauss identificou em certas tribos da Rodésia e da Austrália um tipo de código social das cores que se relacionavam com o simbolismo, sendo o vermelho associado tanto à vida quanto à morte, etc. Os historiadores da arte estão familiarizados com códigos de cores padronizados na imagística religiosa, monárquica ou cosmológica. É oportuno indagar o que a cor amarela significava para Vicent van Gogh em 1889 ou o que o azul significava para Picasso em 1903. Certos vocabulários cromáticos se baseiam em convenções que podem diferir de cultura para cultura. As cores geram reações do sistema nervoso à luz de diferentes comprimentos de ondas. Ticiano retrata o caçador Acteão encontrando Diana no banho, une as duas áreas de vermelho às duas figuras principais. (ARNHEIM, 1989, p. 221).

Inspirados em Ticiano que une o caçador Acteão e Diana em torno da cor vermelha, une os elementos através de uma pintura, Marlene Mourão une todas as imagens em torno de uma única cor por meio do livro: o Azul. Mas existe na capa, um valor grande da cor branca, pois é ela quem torna em evidência a cor azul. Podemos dizer, então que são duas cores evidentes? O branco contrasta o azul e vice-versa.

As influências de tonalidades e intenções afirmam a identidade entre o ser humano e a natureza. O azul, o preto, o branco e o cinza se proclamam herdeiras de uma tradição e de um

saber perdidos. Todas essas cores refletem-se no **Azul dentro do banheiro** que está povoado de índices, símbolos, ícones e arquétipos que só a poeta pode ler.

A experiência de Picasso com a cor azul traz a experiência de buscar a própria voz artística ou pessoal. O chamado “Período Azul” de Picasso é extremamente identificável pois provém da cor que dominava a gama cromática das suas pinturas. Ele tinha uma carreira promissora, porém ele migrou para um assunto menos confortável e muitos críticos e o público se desinteressaram de seu trabalho. O assunto era sombrio e triste, pois o próprio Picasso diz que começou a pintar de azul quando soube da morte de Carles Casagemas, seu amigo. O artista espanhol estava interessado em retratar os pobres e marginalizados da sociedade, ou seja, ele tratava da periferia social. Os tons frios do azul retratavam a angústia e desespero. (PROGRAMAHISTORIADAARTEONLINE, Instagran, 2023).

Paralelamente às obras de Picasso, Marlene Mourão também dá ênfase ao Azul. Enquanto Picasso trata da periferia social, Marlene Mourão trata da periferia existencial. Podemos dizer que em **Azul dentro do banheiro** também existe um desprezo ou desinteresse tanto pelos críticos, quanto pelo público.

2.6 O azul e outras cores

As fotografias da obra **Azul dentro do banheiro** se inserem também no estudo das cores. As cores preto e branco das fotografias encontram o intermediário na cor cinza. E são estas cores que também queremos discutir. O fato de as fotografias serem de longa data, a qualidade da sua fixação no material fez perder a visibilidade da imagem. Goethe afirma que “*As cores podem se fiar nos corpos com maior ou menor duração, de modo superficial ou penetrante*”. (GOETHE, 2013, p. 127).

Uma superfície branca na sombra ou no crepúsculo pode valer como cinza. A superfície cinza está entre o claro e o escuro. Quanto mais escuro é o cinza, mais aparece como uma imagem fraca sobre o preto, e como uma imagem forte sobre o branco e vice-versa. Todas as cores têm em comum com o cinza o fato de serem mais escuras que o branco e mais claras que o preto. (GOETHE, 2013, p. 86-123).

O preto não surge de modo primordial como o branco. Por exemplo, quando as tábuas de madeira perdem sua característica combustível pela luz, ar ou umidade, e surge primeiro o cinza, depois o preto. Na seção das cores físicas, ao tratarmos dos meios turvos pressupomos um branco e um preto já existente. Cabe perguntar como a cor pode ser estimulada neles? O preto ao clarear, torna-se azul. Do lado ativo, o amarelo surge imediatamente da luz, do claro, do branco. O estímulo do lado passivo, escuro, preto, é de imediato acompanhado por um

fenômeno azul. (GOETHE, 2013, p. 128). Isso nos faz unir a cor azul da obra **Azul de dentro do banheiro** com a cor preta, escura e passiva das fotografias.

Em geral, azul deve ser considerada como cor básica pura, pronta. Todas as cores misturadas conservam seu caráter geral e como não podem ser justapostas, não se encontram nem totalidade nem harmonia. Pode-se produzir cinza de várias maneiras. (GOETHE, 2013, p. 132-133).

O equilíbrio permite a mobilidade das cores permitindo que aqueles pigmentos que se acredita ter especificado podem se alterar. O azul, bem como o preto, o branco e o cinza podem ser alterados. Todas as cores podem ser modificadas quando misturadas. Dessa forma as cores conseguem se multiplicar, como as vozes de **Azul dentro do banheiro**.

2.7 O banheiro como espaço/lugar do jogo

A palavra poética do banheiro pode nos levar a um sentido alegórico se compreendermos este conteúdo como prosa. Santo Agostinho diz que algumas verdades estão ocultas sob véus simbólicos para excitar o espírito piedoso do investigador. Ele diz ainda que por serem obscuras instigam o desejo com mais ardor e por isso as desvelamos com maior prazer. O significado está no que elas dizem. (AGOSTINHO, 2019, p. 134).

Nesse sentido, Santo Agostinho nos motiva a entender o que significa de fato o banheiro, assim como outras expressões simbólicas. O Azul que está no banheiro representa algo que está para além da cor, assim como o banheiro está para além do espaço físico utilizado para os cuidados de higiene pessoal. Mas se o banheiro é metáfora qual o sentido ou os sentidos que ele pode ter? Quais são as verdades ocultas sob o véu simbólico desse compartimento da casa?

Algo que parece óbvio, mas nunca é tarde recordar que as metáforas e símbolos não podem ser tomados em seu sentido literal. Apenas os usamos para dar sentido a outras coisas que devem ser entendidos em sentido alegórico. Este tipo de leitura pode ser facilmente entendido em uma obra que a consideramos como prosa. No entanto, se o conteúdo for considerado poema, teremos que repensar alguns conceitos, principalmente ao que diz respeito aos símbolos.

Santo Agostinho distingue a literatura secular da literatura ou letras sagradas. Ele diz que entre os escritores da literatura secular existe Horácio, Esopo que se servem da ficção para atribuir significado ao tema em questão. E cita o Livro de Juizes como exemplo das letras sagradas, que se servem de histórias fictícias para chegar a um significado verdadeiro.

Para o bispo de Hipona, o verdadeiro significado foi prenunciado num axioma fictício. (AGOSTINHO, 2019, p. 142-143).

Sartre diz que para o artista, a cor, o aroma, são percebidas no seu grau máximo. O olhar atravessa para mirar, além do que significam essas virtudes abstratas. É essa cor-objeto, que está no seu grau máximo de percepção que será transportada para a tela, e a modificação que acontecerá é transforma-la em objeto imaginário. O pintor não deseja traçar signos sobre a tela, mas ele quer criar alguma coisa. (SARTRE, 2019, p. 16). A contribuição deste filósofo para a compreensão da obra **Azul dentro do banheiro** é ler o que está para além da cor azul e o que está para além do banheiro.

O filósofo parisiense diz que o pintor faz a escolha das cores. Tanto elas quanto os objetos por ele criados para colocar na tela refletem suas tendências mais profundas. Por mais que o leitor da obra tente identificar o que motivaram suas escolhas, ninguém conseguirá penetrar nessa obra com clareza. Ele cita o exemplo de Tintoretto que não escolheu o rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota para significar angústia, muito menos para provoca-la, mas ele é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. (SARTRE, 2019, p. 17). Assim, o banheiro não significa liberdade interior, mas é banheiro e liberdade interior ao mesmo tempo.

Segundo o pensamento Sartreano o banheiro, como imagem poética, nunca será símbolo de liberdade interior ou solidão ou qualquer outra coisa, pois para isso ele precisaria ser signo, mas ele é coisa. (SARTRE, 2019, p. 18). O aprofundamento teórico vai nos ajudando a entender que o banheiro não significa, mas ele é. Ele estará sempre além ou aquém de tudo que tende descreve-lo. A obra traz vários elementos poéticos e é isso que nos faz enxergar o banheiro como coisa e não como signo. Sendo coisa ele não pode ser simbolizado, mas ele é a própria coisa transsubstanciada.

III. O PROCESSO TRANSCRITIVO E INTERMIDIÁTICO EM AZUL DENTRO DO BANHEIRO: FOGRAFIA, PROSA, POESIA, IMAGEM E VIDEOTEXTO

Para o filósofo Jean Paul Sartre o escritor é um falador, é alguém que demonstra, que ordena, que insulta. Tanto o prosador como o poeta se servem da arte de escrever. Seus universos são comunicáveis e o que é relevante para um, não faz diferença alguma para o outro. A prosa é utilitária na sua essência. O prosador é uma pessoa que se serve das palavras. A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é significativa. A prosa é uma atitude do espírito.

Abordaremos nesse capítulo os universos aparentemente comunicáveis: foto e imagem poética, poesia e prosa, foto e videotexto. O entrelaçamento das diferentes linguagens na obra **Azul dentro do banheiro** faz a pesquisa científica reconhecer que é possível unir fronteiras que antes pareciam inseparáveis. A discussão segue neste trabalho como um texto terceiro: não mais a foto, não mais a imagem poética, mas agora a auto-afirmação de uma nova tradução. É a transcrição que surge a partir do processo narrativo.

3.1 A autoria como atividade tradutora

A tradutora Marlene Mourão, conforme citamos em outro momento neste trabalho, consegue de modo autônomo, viajar nos diversos caminhos da linguagem literária. Vemos que ela parece viajar em universos que até então pareciam comunicáveis. A junção das diversas substâncias, que na teoria não poderiam ser misturadas, Marlene Mourão se desafia fazer nesta obra. Prosa, poema e fotografia: três elementos de substância, forma e matéria bem distintas são confrontados em uma roteirização que se inserem na obra **Azul dentro do banheiro**.

Goethe, em seu romance *As afinidades eletivas* traz uma importante referência diante daquilo que o poema consegue provocar no leitor: “*O mestre que, em face de uma boa ação e de um bom poema, é capaz de despertar nossa sensibilidade, faz mais do que aqueles que nos apresenta séries completas de elementos naturais [...]*” (GOETHE, 2014, p. 224). A poesia de Marlene Mourão é a elaboração reflexiva autêntica.

Estamos em tempos de vaidades narcísicas e a literatura e filosofia não se deixam resumir ao dilema da auto-afirmação ruidosa de si mesmo em detrimento à voz do outro. A linguagem sopra mais forte que as manifestações individuais e particulares.

Baudelaire em *L'art romantique* diz que “o poeta é apenas o tradutor, aquele que decifra...”. Quando o poeta volta ao ritmo subentende-se uma mudança de atitude diante da realidade. Adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo. (PAZ, 1982, p. 89-90). Marlene Mourão é tradutora de um contexto cultural ligado à natureza. Ela destaca a natureza em sua obra, mas antes de tudo ela coloca o ser humano “criança” nessa relação de regresso à natureza.

O autor de uma mensagem poética tende a acentuar aquelas características que tornam mais imprecisa a referência do termo e ao mesmo tempo induzem a que nos detenhamos sobre o termo como elemento de uma relação contextual e que olhemos para o termo como elemento primeiro da mensagem. (ECO, 1979, p. 100). “Onde já se viu estômago roncar de fome, se não é ele que põe a comida na boca?...”. (MOURÃO, 2019, p. 27). Esta mensagem poética de **Azul dentro do banheiro** é contextual. Qual o parentesco mais profundo dessa expressão com a mensagem da obra? Que conexão existe entre essas palavras poéticas? Estas palavras são mais importantes pelas reações que elas produzem no leitor e estimulam a imaginação da matéria de que são feitos os significantes.

Nossa prática é definir ou resumir as estruturas e diante da poesia isso nunca vai ser possível na fórmula convencional. Sua ambiguidade será sempre um desafio ao leitor, é como se a obra fosse sempre virgem.

A tradução de textos criativos será sempre recriação autônoma, porém recíproca. Quanto mais dificuldade tiver o texto, mais sedutor será o trabalho do tradutor enquanto possibilidade de recriação. Não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade. (CAMPOS, 2015, p. 05).

A tradução da poesia ou da prosa é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação. A tradução é crítica. (CAMPOS, 2015, p. 14). A tradução é ler sensivelmente a obra, é ler de modo detalhado. O tradutor da obra é, portanto, um crítico e ao mesmo tempo recriador.

A iniciativa da tradução de uma obra consiste em reconhecer que tudo é traduzível e ao mesmo tempo intraduzível. O nosso objeto de estudo precisa ser traduzido, porém ele se trata de um objeto impossivelmente traduzível. Jacques Derrida nos ajuda a admitir a falência diante da tradução de uma obra. O papel que desempenhamos aqui é o aperfeiçoamento da leitura de um texto, que para Derrida é de grande admiração aqueles que se colocam no caminho da tradução. Para ele as tradutoras e os tradutores são os únicos que sabem ler. (DERRIDA, 2000, p. 14).

Derrida, em um artigo intitulado *O que é uma tradução relevante?* explica o sentido de uma verdadeira e boa tradução. A palavra “*relevant*” traz em seu corpo uma operação de tradução em andamento. A tradução relevante seria aquela que cumpre a sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou dever. Ele nos ajuda a buscar a melhor tradução possível, que através do termo “*relevant*” ambiciona a questão da essência da tradução.

Julio Plaza afirma que o próprio ato de pensar já é o exercício da tradução. Ele diz que qualquer pensamento é necessariamente tradução, pois traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções. (PLAZA, 1987, p. 18). Assim, entendemos que é difícil fugir dessa temática, visto que tudo é traduzível e precisa ser traduzido.

O objeto do nosso estudo é poesia ou prosa? Em outro parágrafo dissemos que **Azul dentro do banheiro** seria prosa, pois se trata de ficção, e além disso seria mais próximo da crônica pelo fato de ser leve, curto e abordar temas do cotidiano. Mas existem conteúdos híbridos na obra que seria um tanto difícil estabelecer até mesmo o estilo.

Sobre a distinção entre poesia e prosa, o escritor Octavio Paz diz que a linguagem falada está mais próxima da poesia pois é menos reflexiva e mais natural e a pessoa pode ser poeta até mesmo sem se dar conta de que está fazendo esse papel. (PAZ, 1982, p. 25). Seguindo essa lógica, entendemos que o prosador é mais reflexivo e menos natural.

Voltamos novamente a pergunta sobre o nosso objeto de estudo: seria ele poesia ou prosa ou poderíamos afirmar que é a junção desses dois estilos? Qual é o instrumento que nos ajuda a distinguir que o livro **Azul dentro do banheiro** não é possivelmente um tratado em verso ou álbum de algumas recordações fotográficas? O elemento que vai nos ajudar a discernir é a poesia. Apenas ela pode mostrar que a foto não é apenas um registro histórico pois ela sofreu transformação na mão do poeta.

A palavra é rebelde e encerra uma pluralidade de sentidos (PAZ, 1982, p. 25-35), dessa forma é difícil afirmar que existe somente um estilo na obra. Sobre o estilo é bom entendermos que ele está ligado à história. Todas as coisas estão impregnadas de história. Octavio Paz compara história com estilo e diz que todo estilo é histórico (PAZ, 1982, p. 24).

Barthes tenta diferenciar a vocação dos escritores e dos escreventes. Os escreventes fazem parte de um novo grupo detentor de uma linguagem pública. Eles têm em comum o mesmo material de trabalho: a palavra (BARTHES, 1970, p. 32). Neste sentido nosso objeto em análise possui o material próprio que é também a palavra. Resta-nos agora entender qual a diferença entre o escritor e o escrevente. A partir dessa breve distinção poderemos levantar a hipótese da função que mais predomina na autora da obra.

O escritor realiza uma função e as funções mudam. Sua atividade comporta normas técnicas e normas artesanais. O trabalho do escritor se torna seu próprio fim, mas o mundo o devolve como meio e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra um mundo estranho. O escritor precisa ser responsável por suas opiniões e assumir de modo inteligente as implicações ideológicas de sua obra. Ele é um sacerdote assalariado que é digerido pelas instituições literárias a ponto de confundir seu ser com o da palavra. (BARTHES, 1970, p. 32-35).

Já que para Barthes o escritor realiza uma função e que as funções não são condições estáticas, podemos concluir que a função do escritor é uma condição dinâmica, ou seja, ela pode mudar conforme a situação ou realidade. O escritor tem a vocação de artesão e seu material é a palavra. Porém o material não é um instrumento, mas é uma estrutura que finge explicar as coisas.

Outro apontamento de Barthes que queremos destacar é essa confusão entre o ser do escritor e a palavra. Até que ponto o tradutor traduz a si mesmo, no sentido de crescer junto com a tradução? A função da tradução é criar possibilidades, fazer aproximação. Até que ponto se aproxima o escritor do narrador, ele se fundindo com o seu objeto artístico em uma transformadora luta narcisista?

A tentativa benjaminiana de descrever a atividade da tradução nos faz reconhecer o emblemático trabalho que existe nessa tarefa. O intelectual e espiritual se comunicam pelo reconhecimento pleno da alteridade, em particular da alteridade da tradição, e pela liberdade subjetiva.

O livro da Marlene Mourão é transcriativo pois ela trabalha com dois sistemas: a escrita e o visual. Há uma impureza do limite entre prosa e poesia. O livro tem uma sequência lógica historial, pois nos permite dizer que tem elementos da prosa da narrativa. Mas o ritmo, as imagens, a cor, o espaço em branco são poéticos.

3.2 As dobras invisíveis da fotografia em Azul dentro do banheiro

As imagens visuais dependem menos da linearidade e elas são organizadas em um espaço tridimensional. A língua só se torna linear quando usada para codificar eventos lineares, isto é, para criar um argumento lógico. Se quisermos compreender as relações pelo raciocínio deveremos seguir a trajetória das relações lineares através do universo sensorial da simultaneidade. (ARNHEIM, 1989, p. 97-98).

Se lemos com prazer uma frase ou história é porque elas foram escritas no prazer. Mas Roland Barthes pergunta acerca da sua própria afirmação: Alguém que escreve com prazer tem a segurança de que o leitor o fará com prazer? Ele mesmo responde que isso não é possível. Nesse caso, não é a pessoa que vai ler que é necessária, mas o espaço. Deve existir a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão de desfrute. (BARTHES, 2015, p. 9).x

O prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas: códigos antipáticos entram em contato e neologismos pomposos e derrisórios são criados: a linguagem é redistribuída. (BARTHES, 2015, p. 11). Na redistribuição da linguagem a autora Marlene Mourão se serve do desfrute que a modernidade pode oferecer e procura aplicá-la na obra **Azul dentro do banheiro**. As fotos revelam a duplicidade, pois ali existe uma criança física, histórica mas ao mesmo tempo é a criança da imagem poética, que deixa de ser somente aquela criança histórica. O valor da sua obra provém também dessa duplicidade capaz de colocar o corte no instante que as páginas encenam.

Roland Barthes diz que estamos entulhados pela linguagem, como crianças a quem nada fosse jamais permitido. O excesso dessa linguagem o prazer verbal sufoca e oscila na fruição. (BARTHES, 2015, p. 14). A linguagem precisa, portando, ter sua dosagem de elementos. O que é em excesso prejudica aquilo que deveria ser prazeroso ao leitor e ao próprio escritor, criador. Alguns teóricos examinam a fotografia preocupados com as características da técnica com tal.

O casal elegante e aristocrático Eduard e Charlotte entram em comum acordo para acolher Otilie como hóspede e parte da família. Goethe, no romance *As afinidades eletivas* traz o diário que a jovem e apaixonada Otilie escreve. Em uma determinada parte do diário ela descreve a sua compreensão acerca do tema da fotografia. Ela pensa que muitos monumentos podem nos aproximar das pessoas que já morreram. Porém ela destaca a fotografia diante de todas as outras formas de materialização da imagem da pessoa: “*Nenhum deles tem a importância do retrato. Conversar com um caro retrato, mesmo que não seja uma cópia fiel, tem seu encanto, assim como o tem o ato de querelar com um amigo*” (GOETHE, 2014, p. 169). A foto tem, segundo o diário de Otilie destaque e importância particulares diante das outras obras monumentais. Certamente a fidelidade à imagem é que a torna tão atraente.

Ainda no mesmo romance de Goethe, o diário de Otilie descreve que por vezes conversamos com alguém como se estivéssemos diante de um retrato. A pessoa, diante de nós, torna-se apenas ouvinte, recebedora de todas as mensagens que transmitimos. Otilie

parece revelar que a postura e elegância exigidas pela família da aristocracia parecem tratar o ser humano muitas vezes como objeto. Mas essas posturas parecem não satisfazer o coração daqueles que se comportam tão caprichosos em reproduzir as imagens: “*Jamais nos satisfazemos com o retrato daqueles que conhecemos. Por isso tive pena do retratismo*”. (GOETHE, 2014, p. 170).

“Quero ver meus olhos brilhando deixar de ser apenas fotografia antiga. E o quarto todo bagunçado cheio de tinta espalhada. Eu quero tomar banho de três em três dias e na segunda feira pisar na lama e mexer com barro. E aí quem quiser e tiver coragem pode fazer o mesmo, escondido.” (MOURÃO, 2019, p. 31).

Mais uma vez as vozes narrativas buscam trazer vida às fotografias. A ressurreição não é tema apenas teológico, mas estão presentes nas palavras poéticas de Marzinha. Tornar os “olhos brilhando” é como a transfiguração de Jesus diante dos seus discípulos. As Escrituras Sagradas dizem que suas roupas ficaram “brilhantes”. As fotografias revelam a infância. O processo de levar os compromissos de adultos de forma descomprometida como a vida da criança, segundo o poema, pode acontecer, desde que seja escondido. As partículas: (escondido), (máscara) são palavras poéticas que estão evidenciando um ser humano que precisa viver.

3.3 A prosa como trama nos entrelaçamentos de signos

Na compreensão sartreana a prosa é antes de mais nada uma atitude do espírito, mas isso não tira o seu utilitarismo. A prosa é utilitária por sua essência e por isso o prosador se torna alguém que se serve das palavras. A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante. As palavras precisam indicar corretamente determinada coisa do mundo ou noção. (SARTRE, 2019, p. 26).

Sartre distingue a prosa da poesia. Ele afirma que ambas possuem matéria, função e finalidade diferentes. É desafiador para o estudioso da obra **Azul dentro do banheiro** procurar fragmentar esse objeto pois a obra é a revelação da duplicidade da própria modernidade. E não é duplicidade apenas nos elementos foto e poema, mas é duplicidade também no que diz respeito a prosa e poesia.

Para Octavio Paz no fundo de toda prosa circula a invisível corrente rítmica, porém só com ritmo não há prosa. O ritmo faz nascer a violência racional. Essa violência sustenta a prosa e a impede de cair na corrente da fala onde vigoram as leis de atração e repulsa. Deixar

o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo. O prosador busca a coerência e a clareza conceitual. Ele resiste à corrente rítmica que tende a se manifestar em imagens e não em conceitos. (PAZ, 1982, p. 82).

A prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, portanto, existem povos que não têm prosa. Diferente da poesia e da música que estão entranhadas na sociedade. A prosa é um instrumento de crítica e análise e exige uma lenta maturação. A prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. A prosa é uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta ou sinuosa ela está sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. (PAZ, 1982, p. 83).

Metro e ritmo não são a mesma coisa. A existência de uma prosa carregada de poesia revela a falsidade na identificação entre metro e ritmo. O ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas. O ritmo é imagem e sentido, que numa unidade indivisível forma a frase poética. O ritmo, jamais se apresenta sozinho. O ritmo é conteúdo qualitativo e concreto. Já o metro, é a medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. Tudo pode ser dito e as palavras podem ser desconexas. Basta uma fileira de sílabas ou letras. O metro é a medida vazia de sentido. (PAZ, 1982, p. 84-85).

O metro nasce do ritmo e volta novamente pra ele. No início as fronteiras entre ambos são confusas, mas depois o metro se cristaliza em formas fixas. Instante de esplendor, mas também de paralisia. Sobrevém a discórdia e no seio do poema se estabelece uma luta. O metro é medida que tende a se separar da linguagem; o ritmo não se separa porque ele é a própria fala. O metro é procedimento, já o ritmo é temporalidade concreta. (PAZ, 1982, p. 85).

A função do período é essencialmente rítmica. O ritmo infunde vida ao metro e dá a ele individualidade. A distinção entre metro e ritmo proíbe chamar de poemas um grande número de obras corretamente versificadas. Nelas a prosa se nega a si mesma. As frases não se sucedem diante de uma ordem conceitual ou narrativa, mas são lideradas pelas leis da imagem e do ritmo. (PAZ, 1982, p. 86-87).

Diante das distinções apresentadas acerca do metro e do ritmo, queremos tentar identificar se existe ritmo e onde ele é reconhecido na obra **Azul dentro do banheiro** para que possamos afirmar que a obra é também prosa. Diante da afirmação que o ritmo é inseparável da frase, e não é composto de palavras soltas, a primeira frase da obra já responde nossa dúvida: “*gosto de ir ao banheiro pra conversar.*” (MOURÃO, 2019, p. 43). A imagem

já nos leva para uma pessoa que está na intimidade e recolhimento do banheiro e ali conversa consigo mesma. Ela é repetida e recriada de uma forma totalmente diferente que é a foto. Apesar de dizer a mesma coisa, ela foi recriada se servindo de matéria e forma completamente opostas.

Existe na obra uma temporalidade concreta porque é prosa, mas onde identifica-la? Onde é possível reconhece-la? Na obra da Marzinha existem muitos ritmos que se entrelaçam. O próprio ritmo da narrativa, que não é um ritmo poético tradicional, com versificação, metrificação regular já nos sugere uma ritmização uma temporalidade que está impressa no livro **Azul dentro do banheiro**. Podemos partir para a temporalidade no sentido da obra trazer um recorte impreciso do tempo, porque ali fala do tempo da saudade, do tempo do sonho, o tempo do quase delírio, pois as figuras ali, tão absortas olhando algumas delas para o infinito nos remete a um tempo que não dá pra se apropriar dele e dizer “é isso”. Há uma noção de temporalidade e tempos aquela impressão do tempo perdido, aquele tempo que não conseguimos definir precisamente, mas ele existe nas memórias, e até nas memórias que não temos tanto conhecimento delas. É uma espécie de inconsciente coletivo, aquilo que está na personalidade humana, mas não conseguimos apontar precisamente.

Todos esses elementos entram na composição rítmica. É possível reconhecer uma temporalidade que tudo é presentificado no momento da fala, da imagem, da incidência da imagem, ou do olhar para a fotografia: tudo é presentificado ali, mas tudo é tão próximo e tão distante, pois as fotos trazem marcas de outros tempos, de outras experiências, de outras gerações até.

Os arquétipos da prosa são o discurso e a narrativa, a especulação e a história. A imagem arrebenta a prosa como narrativa. A irrupção de expressões prosaicas no verso, que se inicia com Victor Hugo e Baudelaire, e a adoção do poema em prosa forma recursos contra a poesia concebida como discurso rimado. Os poetas, em alguns idiomas, procuram substituir a falsidade da dicção “poética” pela imagem concreta. (PAZ, 1982, p. 83-102).

O contágio alemão com a correspondência entre sonho e realidade não podia se circunscrever ao campo das ideias. Hugo é o primeiro que ataca a prosódia. Os precursores da prosa romântica são Rousseau e Chateaubriand. A prosa deixa de ser a escrava da razão e torna-se a confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às instâncias do coração e aos devaneios da fantasia. Logo se converte em poema. É a vingança da poesia. O verso se beneficia de outro modo. Hugo é o primeiro a aceitar elementos prosaicos. (PAZ, 1982, p. 101-102).

O prosaísmo é um momento alto que provoca uma cesura mental. Sua função é provocar uma irregularidade. O próximo passo foi a poesia popular e sobretudo o verso livre. Por um período pareceu que não seria possível avançar além do poema em prosa e do verso livre, até a publicação de Mallarmé em uma revista *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*. (PAZ, 1982, p. 102).

Essa irregularidade é muito visível na obra **Azul dentro do banheiro**. O prosaísmo está ali, de fato, provocando essa cesura mental que possibilita outras formas de narrar e de fazer poesia, ou de fazer poema em prosa e fazer verso livre. Assim, Marlene Mourão se encontra nessa luta contra a sedução do ritmo e se romance recria um mundo maior do que pensamos e que cabe tudo dentro do banheiro. A poeta oscila entre a prosa e a poesia, e quando ela se posiciona no pensamento discursivo, lembra-se de que estava fazendo poemas, volta a recuperar sua autonomia e rompe com o fio da racionalidade para fazer poema de novo.

Octavio Paz diz que o romance todo é uma imagem. O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Mas vamos comparar os gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – e perceberemos que eles não obedecem as mesmas normas. O prosador luta contra a sedução do ritmo. Sua obra é uma batalha constante contra o ritmo e contra a linguagem. Ambiguidade e impureza vêm do fato da constante oscilação entre a prosa e a poesia. (PAZ, 1982, p. 274-275).

Em resumo a luta entre a prosa e a poesia é a vitória da poesia. Mas esse triunfo representa o fim da Idade Moderna. Quando **Azul dentro do banheiro** diz “*Eu preciso ser eu*” (MOURÃO, 2019, p. 30), nesta imagem poética se apoia o próprio ser que deseja ser algo que não é. Sua negação é sua própria consagração. O poema fala do próprio ser. Não tem outra coisa pra falar. A prosa é vencida pela poesia. Diante dessa afirmação da poesia, Marlene Mourão nega a Idade Moderna que quer racionalizar o homem.

O demônio que vamos exorcizar logo após este tema da prosa é resultado daquilo que a sociedade não pode encarar. Para muitos a poesia é maldita e como mal ela precisa ser enfrentada.

3.4 A poesia e o processo instaurador das coisas

Na compreensão sartreana a poesia não se serve de palavras, mas ela serve as palavras. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem. Os poetas não falam, mas também não se calam: mas como isso pode? Trata-se, na verdade, de outra coisa. Ele não

pode se manter no plano do utilitário, considerando as palavras como instrumento. Ele escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. (SARTRE, 2019, p. 19).

Ao tratarmos da pessoa do poeta, estamos simultaneamente entendendo o que significa a poesia. A partir do pensamento sartreano entendemos então que a poesia não cria signos, mas coisas. E se ela cria coisas, estas coisas não podem ser simbolizadas, pois elas não representam, mas são. A forma do poeta se relacionar com as palavras é como de um ser humano para com outro ser vivente; não como um ser humano e um objeto. Palavras na poesia são quase seres viventes.

A figura geométrica que simboliza o poema é o círculo ou esfera, ou seja, algo que se fecha sobre si mesmo, autossuficiente no qual o fim é também um início que volta, se repete e se recria. (PAZ, 1982, p. 83-84). É importante destacar que o símbolo geométrico que representa o poema é o mesmo símbolo que na arte cristã representa a eternidade, o céu, a criação e recriação.

O dicionário dos símbolos da arte cristã organizado por Gerd Heinz-Mohr apresenta o círculo como ponto ampliado, imagem da perfeição e do que é em si igual. Pode-se entender em relação com Deus e sua criação. Círculos concêntricos representam os diversos graus do ser, sobretudo do céu. A repetição infinita faz do círculo figura da infinitude. Assim ele se torna figura do céu. O círculo é o recomeço, a renovação da criação e também o caminho para a mutabilidade terrena. Como roda, o círculo, é também o símbolo do tempo. Na iconografia cristã o círculo significa em geral a eternidade. (DICIONÁRIO, 1994, p. 100).

Toda crítica contemporânea, por mais sublime que possa ser, abarca na obra mais a verdade em movimento do que a verdade em repouso, mais a atuação temporal do que o ser eterno. Benjamin, ao analisar a obra de Goethe, observa o tempo que tenha estranhado tanto a ideia de que os conteúdos mais essenciais da existência pudessem se configurar no mundo das coisas e que sem essa configuração as coisas não poderiam acontecer. Ele faz uma leitura a partir do Iluminismo alemão, quando não do Iluminismo europeu em geral, pode ser avistada uma pré-condição imprescindível da obra kantiana e da produção goethiana. (GOETHE, 2018, p. 14).

Goethe, em *Afinidades eletivas*, expressa a nova visão do poeta voltada para a contemplação sintética dos conteúdos factuais. Por mais nítida que a intuição do conteúdo fosse para os espíritos mais elevados do Iluminismo, a percepção se mostrava incapaz de se elevar à contemplação do teor material, exemplo disso foi o conteúdo forçado em relação ao casamento. O produto mais elevado de uma *ratio*, que permanece fiel a si mesma, penetra de

forma infinitamente mais profunda na correlação dos fatos do que o faria um racionalizar carregado de sentimentos. (GOETHE, 2018, p. 15-16).

Benjamin descreve que o teor material que leva apenas à contemplação filosófica permanece oculto para ambos não atinge o fundamento do verdadeiro conhecimento, mas a experiência filosófica que faz o racionalizar levar à perda do chão, esta sim é a experiência que atinge o verdadeiro conhecimento. (GOETHE, 2018, p. 16).

A poesia francesa contemporânea, em algumas ocasiões transferiu os elementos sonoros para os visuais. Subsistem as pausas, o fluxo verbal, mas o ritmo permanece. O verso livre é uma unidade rítmica. (PAZ, 1982, p. 87). É possível reconhecer a transferência dos elementos sonoros nos poemas de Marlene Mourão para os elementos visuais fotográficos. O ritmo permanece porque existe uma unidade temática.

O verso livre contemporâneo traz em cada verso uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. O poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras. O crescente predomínio do intelectual e do visual sobre a respiração revela que o verso livre ameaça se converter em medida mecânica.

A relação entre homem massificado e produto artístico mercantilizado configura-se como irrefletida e não-analisável adoração de um objeto. O consumo dos produtos oferecidos pelo mercado exime o ser humano de todo juízo. O homem-massa é considerado fetiche genérico e o que ele consome um fetiche inanalísável. (ECO, 1979, p. 88). O deslocamento de um discurso consumista para um plano de diferenciações que Umberto Eco procura fazer, vai de encontro com o objeto que selecionamos para aprofundar e no qual queremos também colocar. A obra de Marlene Mourão está inserida no circuito de consumo de massa, mas queremos construir elementos elaborados a outros níveis e em outros contextos.

Umberto Eco entende o termo *estrutura* como sinônimo de *forma*. Essa estrutura possui um caráter de unidade, o que constitui sua qualidade estética. O *estilo* manifesta a personalidade do autor, as características do período histórico, do contexto cultural, da escola a que a obra compõe. A obra coordena um sistema de referências externas; que coordena um conjunto de reações psicológicas dos seus intérpretes; que conduz à personalidade do autor e às características culturais de um dado contexto. Uma obra é, portanto, um sistema de sistemas. (ECO, 1979, p. 89-91).

Para Umberto Eco os fatores fundamentais da comunicação são o autor, o receptor, o tema da mensagem e o código a que a mensagem faz referência. A mensagem que definimos como “poética” surge caracterizada por uma ambigüidade fundamental: a mensagem poética usa intencionalmente os termos de modo que a sua função referencial seja alterada. (ECO,

1979, p. 91-95). O próprio termo **Azul dentro do banheiro** traz uma função referencial alterada. O que é o Azul? A própria relação sintática mudou.

Dessa forma, o receptor se vê na situação de decodificar uma mensagem cujo código do contexto da própria mensagem. O receptor deve, portanto, empenhar-se em conhecer a mensagem e sua atenção se desloca dos significados para a estrutura dos significantes. A mensagem poética, que se constitui com ambígua porque se propõe a si mesma como primeiro objeto de atenção caracteriza a função poética. (ECO, 1979, p. 95-96).

A ambiguidade não é característica acessória da mensagem, mas é a mola fundamental que coloca o decodificador numa atitude diferente em relação à mensagem. Essa definição da arte como experiência aberta não foi inventada pelos lingüistas estruturalistas, mas suas formulações encontraram confirmação no método de investigação. O receptor introduz na mensagem uma série de hipóteses consentidas pela disposição psicológica e intelectual. À falta de um código externo, ele escolhe como código hipotético o sistema de assunções em que se baseiam sua sensibilidade e inteligência. A compreensão da obra nasce dessa articulação entre ambas. (ECO, 1979, p. 97-99).

As linguagens variam entre a prosa e o poema. Em algumas observa-se o domínio do ritmo, em outras observa-se o crescimento dos elementos discursivos. As criações poéticas modernas em nossas línguas são rebeliões contra o sistema de versificação silábica, pois são filhas de Roma, ou seja, não filhas do imperialismo do discurso e da gramática. A revolta se apresenta como um regresso às formas populares e espontâneas da poesia. Na busca original, anterior à gramática, o poeta encontra o núcleo primitivo: o ritmo. (PAZ, 1982, p. 88-89).

Todos esses elementos teóricos nos fazem voltar para a mensagem poética da obra **Azul dentro do banheiro**. A mensagem é apresentada usando desse regresso às formas populares e espontâneas da poesia.

Octavio Paz diz que o que torna Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com o cristianismo, mas a consciência que ele tem diante dessa ruptura. Os ritmos são quebrados e nesse reino de homens ociosos, ao ritmo sucede a repetição. (PAZ, 1982, p. 94). Os poemas de Marzinha, juntamente com as fotografias, fazem confundir o presente e o passado, pois eles se deslizam para uma boca que os querem consumir: o capitalismo.

A obra **Azul dentro do banheiro** parece buscar uma tradição, porém ela não está no passado, mas essa tradição que está no futuro. Octavio Paz (PAZ, 1982, p. 97) pautado no poeta Pound coloca em sua obra que os Estados Unidos tinham a verdadeira tradição no futuro: a livre sociedade dos camaradas, a nova Jerusalém democrática. O grande projeto dos fundadores dessa nação foi malgrado pelos monopólios financeiros, o ódio às ideias.

Marlene Mourão parece ver a verdadeira tradição na fidelidade à própria identidade: “Eu quero ser eu”. Esta frase também nos direciona ao futuro. É algo que não está sendo vivido, é um ser angustiado porque deseja ser o que não é.

Os poetas franceses procuram na Espanha um princípio contrário à sua tradição que só a Alemanha poderia lhes oferecer. O contágio alemão entre sonho e realidade não podia se circunscrever à esfera das ideias. O campo da experiência espiritual é a linguagem. Hugo é o primeiro a tornar flexível o alexandrino, e prepara o advento do verso livre (PAZ, 1982, p. 101).

Qual o ideal moral desta obra? Podemos julgar a obra do ponto do vista ético ou apreender os acontecimentos do ponto de vista moral? Teriam as vozes narrativas uma moral mais elevada que o cuidado pessoal do cotidiano? Existe um conflito interno entre o “não ser” e o “querer ser”.

Nos contos maravilhosos, ao herói, após ele lutar e matar o dragão, ele precisa ainda provar que foi ele mesmo quem realizou a grande proeza. Neste caso, ele entra no domínio do *motivo* que é da “identificação” do autor da vitória. Esse é um aspecto da difícil tarefa, um novo *motivo* arquetípico. Existe depois da vitória do herói sobre o dragão, ele parte para obter a mão da princesa raptada, e nos deparamos então diante de outro *motivo*: do “casamento com a princesa”. (MELETÍNSKI, 2002, p. 138).

Diante das teorias trazidas por Meletínski, queremos também levantar a mesma linha de reflexão na obra Azul dentro do banheiro. Qual o *motivo* de ir ao banheiro? A narradora afirma que é o lugar onde ela pode ser ela. (MOURÃO, 2019, p. 43). Qual o *motivo* de querer ser ela mesma? “*Eu me vejo feliz lá no fundo do rio, que é pra ninguém me achar*” (MOURÃO, 2019, p. 30). Atrevemo-nos a responder que o *motivo* seja na busca de algo que tanto intrigaram teólogos, filósofos e poetas: a felicidade.

3.5 A poesia como imagem

A palavra imagem possui diversas significações. É a figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Aqui entra muito o valor psicológico, pois as imagens são produtos da imaginação. A palavra imagem corresponde a toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poema diz e que, unidas corresponde ao poema. Essas expressões verbais, classificadas como metáforas, símbolos, jogos de palavras, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados sem quebrar a unidade sintática. Cada imagem contém vários significados. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas,

indiferentes ou distanciadas entre si. Assim, a imagem submete à unidade a pluralidade do real. A imagem é escandalosa porque desafia o princípio de contradição. (PAZ, 1982, p. 119-120).

Vamos tentar identificar algumas imagens com princípio de contradição na obra *Azul dentro do banheiro*: “*Eu quero pegar na minha mão e me levar por caminhos que me falam de ternura e compreensão. Eu quero enforçar a responsabilidade. Triturar o dever. Esmagar o direito*”, “*fazer a noite caminhar devagar e para trás*” (MOURÃO, 2019, p. 34); “*Eu me vejo feliz lá no fundo do rio, que é pra ninguém me achar*” (MOURÃO, 2019, p. 30); “*Caneta, quantas vezes tenho te beijado, enquanto Vossa Excelência descansa das idéias?...*” “*E você, papel preguiçoso...*” (MOURÃO, 2019, p. 26). Vemos aqui nestas citações o dever, que é obrigação imposta pela lei moral, sendo reduzido a pequenos pedaços, ou seja, sendo reduzido ao pó por esse verbo transitivo: triturar. Outro princípio de contradição é ver a caneta ter ideias. Caneta não tem cérebro, não pode ter ideias, logo, não pode descansar daquilo que não cansou. Outro princípio de contradição é o adjetivo dado ao papel: preguiçoso. O papel não tem autonomia para estar preguiçoso. Todas essas contradições atentam o fundamento da lógica, do nosso pensar.

Octavio Paz diz que o poema não diz o que é, mas diz o que poderia ser. Ele diz que o seu reino não é o do ser, mas do “impossível verossímil” de Aristóteles. Apesar dessa conclusão, o poeta afirma que a imagem revela o que é e não o que poderia ser. Eles dizem que a imagem recria o ser. Dessa forma, muitos poetas buscam restaurar a dignidade filosófica da imagem, e para isso se amparam na lógica dialética. (PAZ, 1982, p. 120-121).

A caneta é um momento da realidade, as ideias da caneta é outro momento da realidade. A partir desse choque surge uma nova realidade. A caneta devorou a ideia ou neutralizou-a? frente a frente, eles criaram outro elemento? A contradição assinala o absurdo de uma caneta possuir ideia. Estes dois elementos desaparecem em vista de outra realidade, eles se extinguem pra ser outra coisa. A caneta tem ideia sem deixar de ser caneta. O papel tem preguiça sem deixar de ser papel. O dever é triturado sem deixar de ser dever.

O poema proclama a coexistência dinâmica e necessária entre os contrários e ainda proclama sua identidade final. O nosso mundo ocidental se recusou a perfurar essa reconciliação. Nosso mundo tem sido o da distinção nítida entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Sobre essa compreensão construiu-se o edifício das “ideias claras e distintas” que a história do ocidente condenou as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Parmênides orienta toda a história do pensamento Ocidental. As especulações filosóficas budistas e dos exegetas do hinduísmo, bem como as tendências do

taoismo reiteram a oposição entre isto e aquilo é, relativa e necessária, mas que há um momento que termina a inimizade entre os termos que pareciam se excluir. (PAZ, 1982, p. 123-124).

Existe um ponto em que caneta e ideia se fundem. Não é antes ou depois, mas é a cada momento. A caneta e a ideia parecem inimigas, mas a afirmação de uma a é diante da negação da outra. Uma faz entender a outra. E a frase de Marlene Mourão no final da obra: “[...] *Agora é que foi “descobrir” que tem que ler de trás pra frente?*” (MOURÃO, 2019, p. 26), esta frase revela o tempo que se cruza acabando a obra num contínuo começar.

Muitos séculos antes que Hegel descobrisse a equivalência entre o nada e o pleno ser, os Upanixades tinham definido os estados de vazio como ocasiões de comunhão com o ser. Pensar é respirar. Pensamento e vida não são universos separados, mas são vasos comunicantes, ou seja, isto é aquilo. A consciência e o ser, o ser e a existência é a crença mais antiga do ser humano e a origem da ciência, da religião, da magia e da poesia.

Marlene Mourão com a insistente imagem “Eu quero ser eu” vai de encontro com aquilo que é de mais antigo e originário do ser: a consciência e o estado do ser. Essa imagem se repete três vezes na forma escrita. Mas ela ecoa por meio de outros verbos e através das fotografias.

Para a tradição oriental a verdade é uma experiência pessoal. Dessa forma, ela se torna incomunicável. Somente aquele que empreende a aventura pode saber se chegou à plenitude ou à identidade com o ser. A doutrina resolve-se em silêncio. O Tao é inominável. A condenação das palavras origina-se na incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes. O valor das palavras está em alcançar algo que não pode ser alcançado pelas palavras, pois ele está oculto. O sentido aponta para as coisas, sinaliza-as, mas nunca alcança. Os objetos estão muito além das palavras. (PAZ, 1982, p. 127-128).

Na tradição cristã a verdade não pode ser subjetiva ou pessoal. Ela é comunicável. Ela é o próprio Cristo, quando diz: “*Eu sou o caminho, a verdade e a vida*” (Jo 14,6). A verdade nesse caso é com letra maiúscula e nominável: Jesus Cristo. O que existe em comum entre a tradição oriental e a tradição cristã é o caminho do silêncio interior. Enquanto na tradição cristã o silêncio é oração, na tradição oriental ele é meditação. A doutrina exterior não pode possuir silêncio, porque é feita através de um caminho ensinado. A fé é algo que se aprende.

Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido. A imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não some. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, resistir à tensão de forças contrárias, sem se transformar num mero disparate?

A imagem não é um contra-senso ou um sem-sentido, mas ela é algo maior que o meramente formal. As imagens do poeta têm sentido em diversos aspectos: primeiramente, elas possuem autenticidade, pois é a expressão genuína. É uma verdade de ordem psicológica. Em segundo lugar, as imagens são uma realidade objetiva, válida por si próprias, são obras. Elas possuem realidade e consistência. O poeta cria realidade que possui uma verdade que é a de sua própria existência. Essa verdade só vale dentro do seu próprio mundo. (PAZ, 1982, p. 130-131).

O poeta não descreve o objeto, mas ele o coloca diante de nós. No poema o objeto é uma presença instantânea e total. O poema nos faz recordar o que esquecemos: ele nos lembra quem nós somos de fato.

A caneta está diante de nós no poema de Marlene Mourão. Ela não serve apenas para escrever, mas pode ter muitos outros usos. Mais do que isso, mas do que servir, a caneta é. Ela readquire os significados e valores perdidos. O poeta usa da linguagem e recupera a sua riqueza original. A caneta é beijada, é tratada com toda veneração. A ela é atribuída o pronome de tratamento “Vossa excelência” o mesmo destinado à altas autoridades do Estado (Judiciário, Legislativo e Executivo) e alguns militares (oficiais generais, por exemplo) e Reitores de Universidades.

Geralmente quando tropeçamos numa sentença obscura queremos alguma palavra que possa nos explicar de outra maneira. O sentido da imagem é a própria imagem. Não se pode mudar, substituir. A imagem explica-se por ela mesma. Somente ela pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem possuem o mesmo significado.

3.6 Narratividade e transcrição: a vida, na fotografia e no cinema

A intermedialidade explorada na obra **Azul dentro do banheiro** acontece por meio da transposição das fotografias de uma criança, do sexo feminino, na qual a própria autora, no início da obra, descreve que se tratam das fotografias de Marzinha e Estela, por meio de uma construção narrativa construída por meio de diversos sistemas semióticos. A autora utiliza de poemas e fotografias. Porém existe narração, logo identificamos também a prosa. A transposição que acreditamos acontecer é das fotografias em cinema. Quando a autora, passa a colocar suas próprias fotos na obra, ela se torna também personagem. E quando ela procura desenvolver a performance de uma menina, que pode ser Marzinha ou Estela, e nessa construção ela cria por meio sequencial de fotos da mesma criança em uma espécie de aproximação, ela tenta criar ali uma forma cinematográfica.

A narratividade da vida é um processo inerente ao pensamento. Naturalmente temos a necessidade de organização dos eventos do mundo numa linearidade, implicando constantemente em uma causa e consequência dos atos. Isso vai gerar os processos narrativos que são: teatro, cinema, poema, fotografias... O processo narrativo de **Azul dentro do banheiro**, da poeta brasileira Marlene Mourão, mesmo quando envolve contrários, no caso fotos e poemas, consegue driblar a própria linguagem por meio da narração e avançam as fronteiras existenciais. Existe na obra complementariedade entre os textos e, ao aprofundar nosso olhar diante da obra, podemos dizer que as últimas fotografias se inserem numa cinematização da narração.

As últimas páginas da obra **Azul dentro do banheiro** são fotografias em preto e branco de uma menina com cabelos longos e mãos livres, vestida com uma bermuda curta e blusa sem manga e aparentemente com sandálias nos pés, correndo em uma área livre onde à frente se encontra um rio de grande proporção. Ela parece correr em direção ao rio. As páginas de quatro à zero (4-0) são destacadas em uma fonte diferente e em negrito, no canto superior à direita, apontando que o leitor deve observar com atenção essa ordem decrescente para entender o poema que virá depois dessas fotos. Mas também na página quatro (4) ela escreveu um poema de abertura onde, de três à zero (3-0) foram fotos da mesma criança com uma técnica de aproximação. As fotos das páginas três e dois (3-2) não representam ser a mesma fotografia reproduzida duas vezes, mas conforme a posição do cenário e o movimento do corpo (braços e pernas) sinalizam fotos distintas, únicas. Porém as fotos das páginas um (1) e zero (0), ao que nossos olhos reconhecem são reproduções em sistema de ampliação da mesma fotografia da página dois (2). Esse sistema de ampliação quer dar um movimento na imagem, uma tentativa de um terceiro sistema de linguagem, o filme.

Marlene Mourão busca conduzir o leitor a uma linha de pensamento lógico para ao final, de forma irônica, desconstruir essa lógica. “*eu não disse: ZERO?... (Como você é inteligente, hem? Agora é que foi “descobrir” que tem que ler de trás pra frente?)*” (MOURÃO, 2019, sem página). Essa escolha da narração quer apresentar um arquétipo de recomeço. Este arquétipo pode ser símbolo da vida.

A ordenação das diferentes fotos, sua concatenação, nos faz associar ao cinema. É inevitável não fazermos essa associação quando reconhecemos ali uma adaptação das fotografias a panoramas e zooms em seu movimento. A obra **Azul dentro do banheiro** é uma verdadeira produção multimodal: uma composição que conjuga diferentes modos de leitura, diferentes linguagens artísticas. Tudo é montagem. O cinema é montagem. Nós vivemos em performance e a narração no tempo presente, a montagem em geral é a cinematização da vida.

As fotos selecionadas por Marlene Mourão para montar esse pequeno filme, evidentemente nas últimas páginas, possui uma diferença com o filme pelo espaço que existe entre as fotos, porém a intencionalidade da autora, que naquelas fotos se torna personagem, quer apontar para uma complexificação técnica de um filme em livro.

Diferente de muitos livros que são adaptados ao filme, parece que a autora quer fazer um movimento contrário: um filme curto se tornar um livro, ou parte de um livro. Outro aspecto importante que destacamos são as crianças Marzinha e Estela que se tornam personagens. A autora vira personagem quando entra na ficção.

Para Walter Benjamin a técnica não é a mesma coisa que a forma. A técnica não é definida pela verdade, mas pelos conteúdos factuais. Estes conteúdos são necessariamente perceptíveis na técnica. Para o autor, a representação dos conteúdos factuais constitui o enigma cuja solução ele deve procurar na técnica. Dessa forma, Marlene Mourão buscou através da técnica dar ênfase ao segredo artístico e ao gozo poético do **Azul dentro do banheiro**.

Quando Benjamin analisa as obras de Goethe, ele sabe a dificuldade em reconhecer a essência da obra porque os objetos factuais estão ocultos. Aos objetos factuais ele associa-se aos rascunhos, ao processo de construção da obra. A destruição desses fragmentos ou rascunhos, de forma deliberada, impede a revelação da técnica inteiramente construtiva da obra. Toda significação mítica busca o mistério. O olhar passa a encontrar o que há de mais escondido na obra de Goethe. Assim é possível perceber o que não se mostra à luz da observação cotidiana. Esse estudo baseia-se nos fenômenos passíveis de percepção como dos arquétipos passíveis de contemplação. Goethe descobriu que apenas no âmbito da arte os fenômenos primordiais, enquanto ideias, apresentam-se de forma adequada à contemplação. Já na ciência, as ideias que são capazes de iluminar o objeto para a percepção, mas nunca de transforma-los mediante a contemplação. Os fenômenos primordiais não existem diante da arte, mas eles estão nela. Sua face mítica triunfa na manifestação plena de seu ser. Para Goethe é apenas o caos dos símbolos. Benjamin diz que o autor privou-se da possibilidade de estabelecer limites.

A situação que Benjamin se vê diante da falta de rascunhos para compreender o processo de construção da obra *As afinidades eletivas* de Goethe, também se depara o estudante que busca analisar a obra de **Azul dentro do banheiro**, da poeta Marlene Mourão. O olhar da ciência busca compreender toda revelação da técnica construtiva da obra, mas como isso não é possível, passamos a olhar a obra a partir dos fenômenos primordiais já existentes nela, aqueles passíveis de percepção como os arquétipos passíveis de

contemplação. Assim como Benjamin entende que Goethe privou-se da possibilidade de estabelecer limites, entendemos que Marlene Mourão priva-se da mesma possibilidade.

A transposição de um signo estético deve obedecer os recursos normativos ou as leis que norteiam os signos do novo suporte, seus sistemas de notação. Todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem. A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora. Esta operação não penetra apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas dá um salto qualitativo, pois ele passa da simples reprodução para a produção. (PLAZA, 1987, p. 109).

A ordenação das diferentes linguagens na obra de Marlene Mourão nos dá infinitas possibilidades de interpretação. Os diversos sistemas semióticos que ela utiliza vai nos abrindo a leitura de uma produção a partir de uma montagem com avanços diante das fronteiras existentes e existenciais. A ilustração das fotos integra a obra buscando fazer sempre uma performance de movimento. O tema da infância é outro aspecto fundamental na obra que faz com que a linguagem alcance por meio dos contrários a sua complementariedade.

3.7 Da criação como processo transcriativo

O início do processo é segura, silêncio, esterilidade. Faltam palavras ao poeta. Numa inspiração brotam-lhe as imagens, o ser começa a se revelar e o poeta o descreve. Aqui nasce o novo ser. O poeta para, reflete, se desliga do poema, volta a revê-lo, tenta terminá-lo, mas tem dificuldade de concluí-lo. O poeta consulta o dicionário, não encontra a imagem. Fuma, levanta-se, senta-se, torna a se levantar. Nada: vazio, esterilidade mais uma vez. O poema se desliga do poeta. (PAZ, 1982, p. 198).

Para os psicanalistas a criação poética é uma sublimação. Por que em alguns casos alguns se tornam poemas e outros não? Freud assume sua ignorância e fala de uma misteriosa “faculdade artística”. Seja no sonho ou fantasia, o fluir de imagens carece não carece de sentido. Mas não se pode elaborar um pensamento sem noções de finalidade... A noção de finalidade é indispensável nos processos inconscientes. Só que, tendo dividido o ser humano em diversas camadas, consciência, subconsciência, de um lado a nossa vontade participa e do outro lado ela se torna alheia a nós, ou seja, inconsciente. Freud transfere a noção de finalidade à libido e ao instinto. A noção de fim exige a noção de consciência. A psicanálise tem sido até agora impotente para responder. Ninguém nega a relação do homem com as forças históricas. O homem é um nó de forças interpessoais. (PAZ, 1982, p. 199-200).

Nem o sexo, nem o inconsciente ou a história são realidades meramente fora de nós. Todas elas são poderes, substâncias ou objetos que agem sobre nós. Para o intelectual a inspiração é um problema que resiste às explicações da ciência moderna. Os poetas devem enfrentá-la e viver o conflito. A história da poesia moderna é a do contínuo dilaceramento do poeta. Os românticos alemães mantêm a inspiração, que é inconciliável com o subjetivismo e idealismo. A violência dessa disjunção provoca a audácia. A supressão do princípio de contradição através de um “regresso à unidade” pressupõe também a destruição da inspiração. A contradição nasce da identidade, num processo sem fim. O homem é pluralidade e diálogo, juntando-se e dividindo-se sempre. O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética. (PAZ, 1982, p. 201-202).

Dessa forma, entendemos que *Marlene Mourão (Marzinha)* e **Azul dentro do banheiro** são coisas distintas, mas ao mesmo tempo a mesma coisa. O objeto que é representado pela obra **Azul dentro do banheiro** concorda-o e divide-o o tempo todo. Quem dita a obra é a própria Marlene Mourão, que é o sujeito da criação. Portanto, o muro que os separava não existe mais: ambos retornam a sua condição original. A contradição, ambiguidade, nasce da identidade, num processo infinito. A nossa poeta, bem como a sua obra, na busca pelo regresso à unidade e à condição original enfrenta continuamente a violência da disjunção provocada pela ciência.

Octavio Paz diz que nossa condição original é algo que está sempre se fazendo a si mesmo. A revelação de nossa condição é a criação de nós mesmos. Depois ele pergunta: como são escritos os poemas? E a resposta que ele dá é sobre a dificuldade de responde-la. Ele fala da ambiguidade dos testemunhos sobre a criação poética. Existe colaboração da nossa vontade ou contra a nossa vontade. A voz do poeta é e não é a sua. Como ocorre as circunstâncias poéticas? Octavio Paz diz que não há distância entre pensar e dizer. O poeta escreve sem parar. O poema é uma unidade, é um todo: tom, temperatura, ritmo e imagens têm unidade. Esta unidade se dá pela direção ou sentido. (PAZ, 1982, p. 191-193).

Poesia não tem significado, mas tem sentido, ou mesmo no plural, sentidos. O ritmo é tão importante quanto o som na poesia. O ritmo e o som determinam a marcha. A unidade se dá nessa marcha e traz para dentro da poesia todos os elementos que ela contém. É a marcha, é o ritmo, é o sentido, é o andar à frente, é a direção que gera a unidade. É uma espécie de caminhada para o centro de si mesma. Isso de certo modo explica a questão do erotismo, o princípio da vida e morte, está ali o erotismo, o momento de completude, é o momento de perda total na perda que se encontra a unidade do homem, a unidade do ser. E esse ser é um

ser poético, portanto a unidade poética é encontrada no momento em que mais se perde. E quando não se vê nada é aí que se encontra, é aí que se gera o sentido.

A técnica é uma realidade poderosamente real. A verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é nossa paisagem. A técnica se interpõe entre nós e o mundo. Ela não é nem uma imagem ou visão do mundo. Para a técnica, o mundo, se apresenta como resistência, não como arquétipo. Essa realidade é inimaginável. A técnica se funda numa negação do mundo como imagem. Não é ela que nega a imagem do mundo, mas é o desaparecimento da imagem que torna possível a técnica. Ela não é uma linguagem, mas é um repertório de signos que tem significados temporários e variáveis. Ela liberta a imaginação de toda mitologia e coloca-a frente ao desconhecido. Essa configuração é o poema. O poema é um espaço vazio, porém carregado de iminência. (PAZ, 1982, p. 319-322).

A imaginação recupera e exalta a vida concreta de hoje. Primeiro ela descobre, e essa descoberta significa a experiência poética; depois ela projeta, e esta projeção significa o próprio poema. A verdadeira vida é a percepção do relampejar da outridade. Esse estado é conhecido como experiência espiritual, que segundo Octavio Paz é um nome inapropriado ou inexato para tal. Nenhum método exterior ou interior pode por si só suscitar o aparecimento da outridade. É um sinal que a vida faz à vida. A outridade significa a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos, e sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outro lugar. Somos outra parte, enfim, somos outro. (PAZ, 1982, p. 324-325).

Dessa forma a outridade em **Azul dentro do banheiro** é querer ser o eu da narração, e não o eu do leitor. Isso significa querer ser o eu que a imagem poética apresenta, e não querer ser o eu pessoal. Mas é interessante reconhecer que ambos parecem se fundir, pois o eu do leitor se questiona também diante do eu do narrador. A pergunta parece desinstalar o leitor a querer penetrar no imaginário da criação poética. Essa percepção da outridade tem alimentado a poesia de Marlene Mourão e tem influenciado o imaginário do leitor.

Um neologismo que Octavio Paz usa é *aliedad*, que segundo o filólogo Antônio Houaiss, ficaria *alheiedad*, seria a experiência que o ser humano faz de vôo imóvel. (PAZ, 1982, p. 326). Tentando traduzi-lo poderíamos dizer que é uma experiência não geográfica que a pessoa faz, mas existencial. Ela viaja sem sair do lugar. Ela vaga, ela desvanece ou dissipa-se para espontaneamente ceder lugar a outridade. Ao ler a imagem “Eu quero ser eu” o leitor desaparece para surgir o eu que se pergunta. Mas parece existir uma outridade diante da personagem que quer ser ela. Esta terceira pessoa, distinta do leitor, distinta também do

personagem seria a terceiridade. Este eu que se afirma nos orienta para outro eu. Este outro é um terceiro ser que nasce: é a outridade da outridade.

Tanto multimídia como intermídia são sistemas interdisciplinares que, como síntese-qualitativa colocam em questão as formas de produção e de criação. A criação é hoje o resultado da interação dessas práticas como forma de tradução e inter-relação. Isso não significa que não seja possível instaurar um estilo. Ele é a marca invariante que estabelece a diferença transmutadora. O diálogo entre o singular e o coletivo é uma das características da prática tecnológica (PLAZA, 1987, p. 66).

Nesse processo de multimídia destacamos aqui o olhar da pessoa que está atrás da objetiva, conforme descreve Barthes, ou seja, da câmera fotográfica, e que este olho do fotógrafo também passa a ser contemplado na obra de Marlene Mourão. Quando a escritora e artista passa a usar destes elementos tecnológicos, ela dialoga em sua obra com outra pessoa também nessa questão.

O artista tecnológico torna dominante a dimensão icônica, num movimento que vai do centrífugo, ou seja, dos meios que querem comunicar uma mensagem na sua dimensão simbólica, ao centrípeto, que significa a característica material, imagética e icônica. O artista se relaciona com os meios tecnológicos muito além de sua realidade como veículo produtor de sentido e comunicação. O artista exacerba os caracteres tornando-o auto-referencial (PLAZA, 1987, p. 66).

Marlene Mourão utiliza e não só isso, torna dominante a forma icônica em sua obra. O livro **Azul dentro do banheiro** é a verdadeira síntese da auto-referencialidade, pois a sua mensagem vai do movimento centrífugo ao centrípeto.

Julio Plaza diz que o importante para se interligar as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler os movimentos de passagem dos caracteres indiciais, icônicos e simbólicos, não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Não é o código que define se aquela linguagem é icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se encontram no interior de sua mensagem. Será a noção de signo que permitirá a transmutação sígnica. De um ponto de vista semiótico as linguagens operam em três níveis de complexidade no processo de semiose: iconicidade, indicialidade e simbolicidade (PLAZA, 1987, p. 67-68).

A linguagem pictórica pode ter abertura icônica e caminhar para o nível da convencionalidade mais fechada. A linguagem verbal pode atingir, quando sob a intervenção criadora do poeta, níveis de iconicidade equiparáveis aos das cores, formas e tons. Também a

fotografia e o cinema, que tendo um caráter mais dominante indicial, isto não os impede de aspirar à iconicidade, ou buscar o símbolo (PLAZA, 1987, p. 68).

Na tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que busca é penetrar nos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é interligar as estruturas. (PLAZA, 1987, p. 71).

Julio Plaza, por meio da noção de legissigno semiótico, que significa uma lei que é um signo, diz que os legissignos permitem estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante ou diferente. A tradução como forma estética não é simplesmente uma mudança do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a incluem. Dessa forma, não se traduz termo a termo, mas traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos. (PLAZA, 1987, p. 72).

Seguindo a orientação de Julio Plaza, não vamos traduzir cada ícone, índice ou mesmo símbolo da obra **Azul dentro do banheiro**, mas traduziremos sincronicamente todos os aspectos que o envolve. É claro que o estudo deste trabalho exige também a distinção de todos os sistemas semióticos utilizados, bem como a compreensão de sua forma, matéria, lei, mas no sentido da transcrição faz-se necessário principalmente traduzir sincronicamente os aspectos que envolvem a unidade maior que inclui toda a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a intuitiva percepção da vida fala que “*O mistério começa em nós mesmos. Dentro de nós.*” (MOURÃO, 2019, p. 17) no qual a narradora descreve na obra em análise, entendemos a tentativa de olhar interiormente e acolher os sentimentos e impressões registrados no decorrer do tempo e pronto. Não é necessário dizer, até porque as palavras vão alterar o sentido ou estragar tudo: “*As palavras alteram o sentido do que sentimos ou elas são desmentidas ou procuram mentir.*” (MOURÃO, 2019, p. 16).

A nossa análise, aqui, foi apenas uma apresentação rápida, onde as cortinas do palco abriram e se fecharam num piscar de olhos. E nessa rápida apresentação tivemos a impressão de que somos tolos em muitas coisas e como disse a narradora “*ora, viva os imbecis do planeta terra*” (MOURÃO, 2019, p. 16). Diante disso questionamos o mundo em que vivemos, as relações de troca entre as pessoas, as relações de gratuidade, as relações de poder, o modo como o ser humano percebe a chuva, ou como ele cuida da natureza.

O pensar da narração da obra **Azul dentro do banheiro** vai na direção da desalienação da pessoa, pois, a impressão que temos da obra é que falta o colorido no mundo e os narradores estão estranhando o comportamento das pessoas. O mundo é colocado dentro do banheiro, pois só lá o ser humano pode viver a própria intimidade nos devaneios da fantasia. Fora do banheiro todos estão vivendo mediante as imposições das convenções sociais.

O objetivo desse estudo foi tentar traduzir um pouco da prosa poética de Marlene Mourão. Suas palavras rebeldes nos desinstalaram, nos tiraram da zona de conforto, e pediram o ato de pensar e o exercício da tradução continua. O trabalho não termina aqui: ele é infundável, pois aquilo que parece ser traduzível, é ao mesmo tempo intraduzível.

O trabalho realizado em curso de pós-graduação, para fins de obtenção do título de mestre em literatura e crítica literária foi de grande relevância para o reconhecimento da complexidade presente em uma única obra: **Azul dentro do banheiro**. É o elemento diacrônico se cruzando com o sincrônico, o histórico com o ficcional, o isso-foi com o poderia-ser, o código se cruzando com a mensagem sem código, o azul se cruzando com o banheiro, a foto se cruzando com a palavra, o herói épico com o herói do dia-a-dia, o eu se cruzando com o nós, o processo centrífugo com o centrípeto, a imagem imóvel com o videotexto, e por fim, o vivido se cruzando com o não-vivido.

Tensão, ambiguidade e contrários são os posicionamentos encontrados nesse objeto de estudo. Eles poderiam se opor, porém, o suporte teórico nos deu a efetiva sustentação de que é

possível orientar esses signos para uma mensagem hermeneuticamente inteligível a partir da tradução. A transcrição em **Azul dentro do banheiro** permite reconhecer a narratividade em meio a transposição de elementos tão diferentes.

Parafraseando a filosofia francesa de Blaise Pascal: “*As palavras tem força surpreendente que a própria razão desconhece*”. As palavras transcendem os signos e são capazes de criar e recriar. São elementos vivos, que se movimentam na obra, permitindo que o leitor contemple os seus arquétipos, imagens, metáforas e espaços em branco. A imagem poética construída pela poeta Marlene Terezinha Mourão é um elemento vivo que recria e transcria. É o processo de criação de alguém que tem o empoderamento da palavra e da fotografia. A denotação e a conotação estão caminhando ali lado a lado. Brigam, mas se entendem, se apartam, mas voltam a se unir.

Azul dentro do banheiro é um livro constituído de linguagens diferentes, mas a diversidade das artes não impede sua unidade. A montagem da obra artística, considerada prosa poética, ilustra fotografias e imagens poéticas que tematizam o banheiro como espaço apropriado para assumir a experiência do próprio eu. A infância é a forma discreta que a autora utiliza para driblar o inconsciente e alcançar a complementariedade dos contrários. A memória presentificada, atualizando passado-presente-futuro, nos ajudou no exercício da tradução.

Marlene Terezinha Mourão diz aquilo que é indizível e procura mostrar uma imagem que é invisível. Muitas páginas em branco comunicam o silêncio que, continuamente, se esforça para organizar aquilo que foi desorganizado por meio das palavras. Uma análise ingênua diria que faltaram palavras ou faltaram fotografias, mas uma análise conotada diria que o silêncio disse muita coisa. A imagem poética revelada na “não-imagem” ou nas páginas em branco, sinalizam o sentido verdadeiro da imagem poética: falar o menos possível para que a palavra não seja denotada.

O jogo perspicaz e intencionalmente articulado em **Azul dentro do banheiro** revelam técnicas diferentes em uma performance que busca instaurar diálogos diferentes ao apresentar a conjunção de diferentes objetos intersemióticos. A qualidade sincrônica esta obra tem efeito estético entre “azul” e “banheiro”. A tradução intersemiótica não está apenas em “espaço” e “lugar”, mas está em “tempo” e “eternidade”, está habitado em todos os signos utilizados pela autora/narradora.

A obra em análise não coloca em oposição o verbal e o não-verbal. A demarcação de fronteiras nítidas entre os diferentes sistemas sígnicos não separam as imagens, muito pelo contrário, tentam integra-las cada vez mais pela técnica da narratividade. O videotexto, por

exemplo, é um caso complexo e foi transmutado na obra por meio do olho da artista. Esta obra é arte, e, enquanto obra artística aquilo que ela nos comunica nos permite dizer que os meios justifiquem também os fins.

Azul dentro do banheiro não é imitação da infância, muito menos imitação da vida. As personagens das fotos não imitam crianças, muito menos simbolizam a infância. O banheiro não imita a prisão, muito menos encena a liberdade. A imitação das coisas faz a arte deixar de ser o que ela é. A obra em análise tem a ver com a arte. Não é pintura, mas tem muito a ver com a percepção da arte moderna.

Não há de se negar que uma certa empatia foi criada com a obra. A ênfase sob vários aspectos diante do objeto estudado foi uma *conditio sine qua non* para examiná-lo o mais orgânico e vital possível. Dizemos isso, porque entendemos que a obra é um organismo vivo e qualquer análise superficial pode incorrer na morte da obra, das vozes narrativas ou mesmo da autora. Por isso, recuo-me ao final do trabalho, para que a sensibilidade estética e a poeticidade de Marlene Terezinha Mourão possam continuar criando vida em outras vidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: SC: Editora Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *A mentira. Contra a mentira*. Trad. Antônio Pereira Júnior, Marcos Roberto Nunes Costa, Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2019.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Edição bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *A Divina Comédia: Purgatório*. Edição bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12 ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1970.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. Tradução de Bira Câmara de tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Bira Câmara Editor, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

_____. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2018.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São José do Rio Preto, SP: Editora 34, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a Literatura e história da cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo, SP: Brasiliense S.A., 1993.

_____. *O capitalismo como religião.* Tradução de Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. 1 ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

_____. *O narrador.* In: _____. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.* 8 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Rua de mão única.* *Obras escolhidas II.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense S.A., 1987.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte Poética.* Tradução de Célia Berrettini. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: Literatura e senso comum.* Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais.* 23 ed. São Paulo: Editora Global, 2014.

DERRIDA, Jacques. *O que é uma tradução “relevante”?*, in: ALFA: Revista de Linguística, Tradução de Olivia Niemeyer Santos, São Paulo, v. 44, n. 1, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277>. Acesso em: 03 dez. 2022.

_____. *Gramatologia.* Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2013.

DICIONÁRIO ESCOLAR. Latino-Português. Organizado por Ernersto Faria. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento Nacional de Educação, 1955.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente.* Tradução de Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976.

_____. *Apocalípticos e Integrados.* Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1979.

_____. (org.). *História da beleza.* Tradução de Eliana Aguiar. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Sulla letteratura. Rio de Janeiro: Redord, 2003.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GANCHO, Cândida Beatriz Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- _____. *Introdução à Poesia: Teoria e prática*. São Paulo: Editora Atual, 1989.
- GOEHTE, Johann Wolfgang von. *Afinidades eletivas*. Tradução de Tercio Redondo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Doutrina das Cores*. Tradução de Marco Geraude Giannotti. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Aexandria, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.
- KRISTEVA, Julia; REY-DEBOVE, Josette; UMIKER, Donna J. *Ensaio de Semiologia*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca LTDA, 1971.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LIMA, Luiz Costa. *Representação social e mimesis*. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *A poesia da literatura brasileira: do barroco ao modernismo*. Goiânia: Kelps, 2020.
- MELETÍNSKI, Eleazar Moiseevich. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Granja Viana: Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOURÃO, Marlene Terezinha. *Azul dentro do banheiro*. 2. ed. Mato Grosso do Sul: Dourados: editora Arrebol Coletivo, 2019.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Svary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2. ed. São Paulo. Contexto, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.

_____. *O Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. Tradução de Edson Bini. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2020.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

PROGRAMAHISTORIADAARTEONLINE. História da Arte Online. Instagram. URL: www.instagram.com/programahistoriadaarteonline/?hl=pt-br. Acesso no dia 15 de outubro de 2023.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

REFERÊNCIA ÁUDIOVISUAL

BUTLER, John. *HANDSOME DEVIL*. Irlanda: Icon Film Distribution, 2016. 95min.