

**Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas:
um estudo sobre a colagem em *A concha das mil coisas maravilhosas do
Velho Caramujo*, de Josely Vianna Baptista**

Maria Salete Borba

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Resumo: O artigo realiza um estudo do livro *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo* (2000), de Josely Vianna Baptista, cujo objetivo foi entender a colagem como um dispositivo que, aliado à memória, se manifesta na produção literária contemporânea como um vestígio da modernidade. Os referenciais teóricos são Charles Baudelaire e Georges Didi-Huberman para a questão mnemônica e imaginativa; enquanto que para a análise da colagem, enquanto vestígio da modernidade, optou-se por fazer um recorte fundamentando a análise a partir de Marcel Duchamp e Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Colagem, memória, anacronismo, literatura contemporânea, Josely Vianna Baptista

Abstract: The article is a study of the book *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo* (2000), by Josely Vianna Baptista. The aim of this analysis was to understand the collage as a device coupled to the memory that is manifested in contemporary literature as a vestige of modernity. The theoretical references are Charles Baudelaire and Georges Didi-Huberman to understand the mnemonic and imaginative question; while for the analysis of collage as a vestige of modernity we have chosen to make a cut opting to support this analysis with Marcel Duchamp and Oswald de Andrade.

Keywords: Collage, memory, anacronism, contemporary literature, Josely Vianna Baptista

*Às vezes sinto medo da memória.
Em suas côncavas grutas e palácios
(Disse Santo Agostinho) há tantas coisas.*
Jorge Luis Borges

O livro *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, da escritora paranaense Josely Vianna Baptista (1957-)¹ foi publicado pelas Edições Mirabilia, em 2000, é ricamente ilustrado por Guilherme Zamoner, e ganhou o VI Prémio Internacional del Libro Ilustrado Infantil y Juvenil do Governo do México, em 2002. Este livro que, no momento, se encontra esgotado e fora do mercado brasileiro, nos conta quatro histórias: “Sereias com asas”; “Um búzio macambúzio no Paraíso”, “O rinoceronte punk de Dürer” e, por último, “História maravilhosa do coro de corais”, que se desdobram em notas, poemas e haicais.

A citação do escritor argentino Jorge Luis Borges que nos serve de epígrafe compõe uma das notas, também chamadas de “conchas soltas”. A memória, que amedrontava Santo Agostinho, está presente nessa narrativa e vem à tona através do uso da colagem. Neste estudo a colagem é lida/ entendida como uma engrenagem que está aliada à memória como um dispositivo que nos ajuda a adentrarmos a narrativa contemporânea, da qual o livro de Josely Vianna Baptista é um exemplo. O caráter lúdico, imagético e multifacetado desse livro composto por imagens e textos, poesia e prosa, confirma a importância de uma leitura pautada numa metodologia arqueológica, tal como Michel Foucault (2012) sugere em *Arqueologia do saber*. Nesse sentido, a memória é a linha condutora e nos ajuda a compreender a colagem como vestígio da modernidade. Para ler as entrelinhas da poesia e da prosa, do espaço e do tempo, pelo viés da memória optou-se por uma fortuna crítica que contempla autores que se dedicaram/ dedicam ao estudo da imagem e do texto a partir dos princípios que envolvem tanto a colagem quanto a imaginação como possíveis métodos de criação literária. Sendo assim, a base teórica para refletirmos sobre a memória enquanto imaginação é Charles Baudelaire; enquanto que Marcel Duchamp, Oswald de Andrade e

Georges Didi-Huberman nos ajudam a pensar a memória como resultado de tempos distintos, o que traz à tona o conceito de anacronismo.

*

Como já foi afirmado anteriormente é importante destacar que o papel que a memória exerce nesse livro está intimamente ligado à imaginação. Nas primeiras páginas o Velho Caramujo que, a princípio, nos é apresentado como um náufrago, se torna o narrador das quatro histórias que compõem o livro:

Sou um velho marujo, um Velho Caramujo, e dos mares não fujo, mesmo quando a maré não está boa pra peixe. Viajo pra viver, ver e contar histórias. Mas com a minha idade (perdi a conta dos anos...), vai-se embora a memória. Para não me esquecer das coisas que vivi, comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas. (Baptista 2000)

A partir das palavras do Velho Caramujo podemos reconhecer que é a imaginação aliada à memória (comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas) que nos faz voltarmos a Charles Baudelaire, em especial à sua leitura de Edgar Allan Poe. Pelo viés da imaginação, Baudelaire conduz o leitor até o conto, gênero ao qual Poe dedicou boa parte de sua obra, e que o tornou referência tanto pelo uso singular da técnica, quanto pela ênfase na intensidade do efeito; tal como o Velho Caramujo nos conduz às suas histórias que são gravadas e arquivadas como pequenos tesouros.

Entre os domínios literários onde a imaginação pode obter os resultados mais curiosos, pode colher tesouros, não os mais ricos e preciosos (esses pertencem à poesia), mas os mais numerosos e variados, está um particularmente querido a Poe, o *conto*. Ele tem sobre o romance de grandes proporções a imensa vantagem que a brevidade acrescenta à intensidade do efeito. (Baudelaire 2012: 16)

Charles Baudelaire enfatiza, ainda, o papel da imaginação enquanto “rainha das faculdades” para Edgar Allan Poe, e, sublinha que ela “não é a fantasia, não é a sensibilidade, [...] é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência [...]”. (Baudelaire 2012:

16) E o escritor francês ainda dá ênfase ao seu pensamento nos dizendo que a imaginação é um valor próprio dos sábios.

Para ele [Poe], a imaginação é a rainha das faculdades; no entanto, por essa palavra entende-se algo maior do que a maioria dos leitores percebe. Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honrarias e funções que ele confere a essa faculdade carregam um valor tal (ao menos quando se compreende bem o pensamento do autor), que um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto. (Baudelaire 2012: 16)

Levando em conta a importância da imaginação, outro francês, referimo-nos ao filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2011), no catálogo da exposição *Atlas. ¿Cómo llevar El mundo a cuestras?*, mais especificamente no capítulo “Conocer por las imágenes” também destaca e reforça a ideia de Charles Baudelaire e reivindica a imaginação, em especial por sua capacidade de montagem, para a leitura do atlas:

Seu princípio [do Atlas], seu motor, não é outro senão a *imaginação*. Imaginação: palavra perigosa se alguma vez houve (como é, como antes, a palavra imagem). Repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por *desconcertante* que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou livre. Pelo contrário, nos concede um *conhecimento malicioso*, por sua potência intrínseca de montagem, que consiste em descobrir – precisamente ali onde os vínculos são levantados pelas semelhanças óbvias – ligações que a observação direta é incapaz de discernir[.] (Didi-Huberman 2011: 15- 16) [Tradução nossa]

Ainda sobre a imaginação, Didi-Huberman (2011: 16) continua dando destaque para o caráter múltiplo do atlas, que não é utilizado para esquematizar ou resumir numa fórmula, nem para catalogá-lo numa lista mas, sim, via imaginação aceitar o múltiplo e renová-lo sem cessar para realizar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogia” que serão inesgotáveis através de cada nova montagem possível. De acordo com Georges Didi-Huberman, pode-se afirmar que é a memória atrelada a essa imaginação criadora que se

destaca pela multiplicidade que compõe o universo lúdico da narrativa de Josely Vianna Baptista.

Já no título do livro, *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, somos apresentados à imagem simbólica da concha, que nos faz trazer para a discussão a riquíssima simbologia apresentada por Jean Chevalier (1982) em seu *Dicionário dos símbolos* que contempla desde a relação com a leitura advinda da cultura maia, a qual lê na concha a simbologia da transformação, ou em outras palavras, da morte; há o destaque também para aquela versão advinda da história da arte, que relaciona a concha à vida, à fertilidade, à libido, como podemos vislumbrar na tela do pintor italiano Sandro Botticelli chamada *O nascimento de Vênus* (1484-1486), e que Chevalier também usa como exemplo, trazendo à tona o caráter positivo da simbologia da concha a partir da leitura dos sonhos.

5. A concha aparece muitas vezes em sonhos, como uma das formas da libido. 'A concha, da qual nasce a Vênus, é um símbolo tipicamente feminino; de um ponto de vista realista, indica a forma do órgão sexual feminino e o que pode nascer a partir dele. O sonho, e as associações, não se esquecem de aludir ao fato de que a concha envolve algo delicado, que por sua vez pode conter um objeto ainda mais precioso, a pérola. O sonho que se refere a uma concha tem quase sempre um valor positivo' (AEPR, 275-276). (Chevalier 1982: 277) [Tradução nossa]

Além do viés da delicadeza, da preciosidade representada pela pérola que se encontra no interior da concha e da positividade, Chevalier ainda nos apresenta outras relações possíveis para a simbologia da concha, por exemplo, aquela voltada para o intelecto, para a palavra.

A concha evoca a ostra perlífera e a pérola que ela contém. É associada ao ouvido, ao qual se assemelha a ponto de que designamos com o nome de concha a mais profunda depressão do pavilhão auricular. Se a concha é o órgão da percepção auditiva, instrumento da percepção intelectual, então a pérola é a palavra, o Verbo. Esse é, de acordo com Burckhardt, o sentido da concha representada em certos mirabes da arte muçulmana. Lembre-se que de acordo com a *Roserarie du Mystère* de Shabestari: 'A concha é a palavra que dizemos; a pérola é a ciência do coração'. Nesta perspectiva, a concha simboliza a atenção à Palavra. (Chevalier 1982: 277) [Tradução nossa]

Como lemos na citação anterior, Chevalier traz à tona a leitura da arte muçulmana realizada por Burckhardt para confirmar a importância da simbologia da concha relacionada à palavra. É, justamente, essa leitura da concha enquanto portadora da palavra que ganha força nas histórias que são narradas pelo Velho Caramujo. Podemos verificar, pela opção inicial de seguir o caminho borgiano para estudar as relações entre imagem e texto que constituem este livro, que a escritora – poeta e tradutora – dedica ao “*nonno* José e [a]o vovô Milton, contadores de histórias à beira do fogo, à luz de velas e de estrelas” (Baptista 2000). Nessa dedicatória, observamos a importância dada à palavra que se desdobra através da ênfase nas palavras “*nonno*” e “*vovô*” que além de uma leitura pautada no estudo da imagem e do texto, também traz à tona a questão do espaço (Itália/Brasil) e do tempo (presente/passado). Além do desdobramento da palavra realizado pela tradução, há também o desdobramento da palavra escrita em oral pela menção aos avós contadores de histórias. Essas relações anacrônicas podem ser lidas já no início do livro:

Cayo Iguana, Caribe. Fim de um dia de outubro do ano 2000.

Praia deserta. Tempestade no mar.

O céu de chumbo ameaça chuva.

Nuvens passam velozes no azul-marinho.

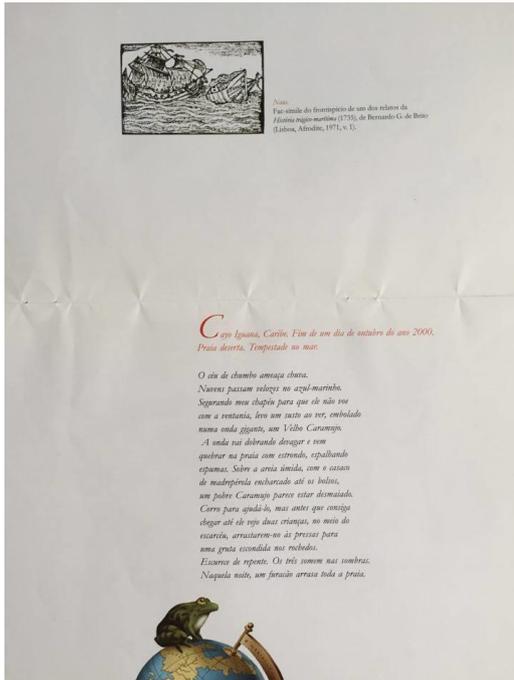
Segurando meu chapéu para que ele não voe

com a ventania, levo um susto ao ver, embolado

numa onda gigante, um Velho Caramujo.

[...]. (Baptista 2000)

Para visualizarmos como nos é apresentado visualmente esse anacronismo, inserimos a imagem da página para o leitor apreciar todos os detalhes. A imagem de um naufrágio – trata-se de um “Fac-símile do frontispício de um dos relatos da *História trágico-marítima* (1735), de Bernardo G. Brito (Lisboa, Afrodite, 1971, v.1)” (Baptista 2000) – serve de epígrafe para o início da narrativa.



(Baptista 2000)

Diante dessa página/imagem, estamos diante do acontecimento construído por imagens de temporalidades distintas: aquela temporalidade contida na imagem/fac-símile que relata uma tragédia marítima em 1735, e a da praia de Cayo Iguana em outubro de 2000.

Como é constatado, a narrativa nos é apresentada anacronicamente e vai nos apontando outros possíveis caminhos de leitura, por exemplo, no início da primeira história, na qual o próprio Caramujo no papel de narrador vai enfatizar a importância de suas experiências ao afirmar: “[p]ara não me esquecer das coisas que vivi, comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas” (Baptista 2000).

Voltamos, novamente, à concha que, neste caso, também funciona como dispositivo mnemônico. Como podemos constatar, a concha é o suporte, o instrumento de guardar, registrar histórias/memórias. Assim como o Caramujo diz gravar nas conchas as histórias, do mesmo modo, o desenho espiralado da concha nos faz adentrar nas curvas dos mistérios da vida, e, por outro lado, nos apresenta em seu movimento todas as possibilidades de um tempo heterogêneo no qual passado e presente convivem, tal como lemos em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, de Georges Didi-Huberman (2015). Didi-Huberman vai nos apresentar uma abordagem arqueológica do tempo, em que o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar por mais arcaica que seja a imagem.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (Didi-Huberman 2015: 16)

É a imagem sobrevivente, que perdura no tempo que compõe a narrativa de Josely Vianna Baptista. É a imagem da concha, e, nela a espiral que une e afasta as histórias, os lugares e o tempo do caramujo-narrador e o das crianças ouvintes, o tempo presente daquele da poesia de Homero que nos é apresentado nas orelhas do livro.

*No topo de uma gruta, um olho d'água
Límpida flui, à sombra de alguns choupos.
Lá jogou-se a onda, e um deus foi guia;
Na noite cega não sei se via nada:
Naus aportando, naquela escuridão
A lua encoberta, a terra oculta,
Nem marola rolar nas praias vimos,
Antes que as proas embicassem nelas.
Velas dobradas, fomos e, na areia,
Da madrugada à espera, adormecemos.* (Baptista 2000)

Estes versos do livro IX da Odisseia, de Homero, foram traduzidos por Josely Vianna Baptista, “a partir da clássica versão de Odorico Mendes” (Baptista 2000), tal como a autora registra no livro. Portanto, podemos afirmar que desde o primeiro contato com o livro somos surpreendidos por um método arqueológico/anacrônico que une tanto citações eruditas – que se encontram ora na orelha do livro (Homero), ora em notas explicativas –, quanto imagens de seres híbridos que povoam as páginas deste livro: sereias aladas, um rinoceronte punk, por exemplo.

Assim como os tempos contidos nas imagens são acionados pela memória, o método composto pela colagem é evidenciado pela montagem que também contribui para

compreendermos a narrativa contemporânea como uma possibilidade, como uma recriação em que poesia e prosa, texto e imagem, passado e presente ao serem ativados nos apresentam a riqueza do presente, do contemporâneo.

*

A colagem é um dos métodos que ganhou destaque no início do século XX e foi consolidado com as vanguardas artísticas, em especial aquela liderada por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) conforme podemos ler nos manuais de história da arte. A presente leitura optou por realizar um recorte, e realizou a discussão sobre a colagem a partir da vertente advinda de Marcel Duchamp, dos seus conhecidos *ready-mades*, e de Oswald de Andrade, em especial do Oswald do caderno coletivo conhecido como *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de 1918.

Mas por que Oswald de Andrade? Justamente porque Oswald, assim como Duchamp, nos ajuda a pensar a colagem a partir de perspectiva que ultrapassa as questões puramente formais, o que contribui para compreendermos melhor o livro da escritora paranaense que vai além das classificações tradicionais, visto que se trata de uma narrativa cuja composição é heterogênea. Portanto, a perspectiva escolhida é aquela que vai além do entendimento da colagem como um método que aponta somente a relação da arte com o cotidiano, com a vida, tal como alguns teóricos da modernidade definiram (G. C. Argan; C. Greenberg) mas, sim, aquela que reivindica um espectador que tome certa distância, que vá além das informações dadas de antemão, ou seja, aquela que traz à baila um observador-leitor.

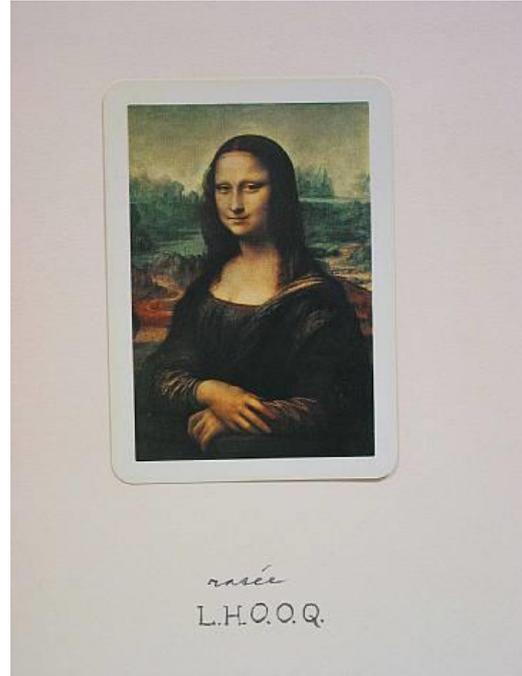
Assim sendo, a colagem aliada à leitura apresenta outro elemento que também se destaca pelo seu poder de se aproximar tanto da poesia, pelo corte, quanto da prosa, pela sua capacidade de nos ajudar a narrar histórias. Estamos falando da montagem. A técnica da montagem que é o resultado do processo que envolve a colagem, também advém do universo moderno, em especial do cinematográfico, e, à sua maneira, nos apresenta texto e imagem a partir de uma maior interferência, ou melhor, de uma reelaboração tanto do texto, quanto da imagem cujo resultado é a possibilidade de retornos fantasmáticos de momentos do passado. Ou seja, a montagem nos aponta uma imagem que retorna rememorada.

Em Vianna Baptista, a colagem, que nos permite o contato, a aproximação de elementos díspares, assemelha-se àquela que vislumbramos tanto em Marcel Duchamp, em sua série de Monalisas| Giocondas, quanto em Oswald de Andrade, em que temos uma narrativa composta pela montagem de recortes de texto e de imagens indissociáveis. É a colagem como dispositivo mnemônico que é usada pela autora paranaense, por isso, ao lermos esse livro somos convidados a abrir vários parênteses para adentrarmos no universo imaginativo de *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*.

Portanto, nesse momento, para refletirmos sobre as possibilidades que a colagem apresenta a partir de Duchamp, voltamos à série de Giocondas desenvolvidas em momentos distintos pelo artista francês, das quais destacamos: L.H.O.O.Q. e L.H.O.O.Q. (rasée). Tanto uma quanto a outra vai além da simples questão que, num primeiro momento, envolvia a relação arte-reprodução, ou seja, vai além da questão que envolvia somente o questionamento sobre as novas tecnologias de reprodução. Ao inserir e retirar os bigodes na Gioconda, Marcel Duchamp mais que dizer que se trata de uma reprodução, diz que a arte necessita ir além da preocupação retiniana que expõe um saber pronto para ser contemplado. Duchamp exige mais, tanto da obra de arte, quanto do público; com seus *ready-mades* ele apresenta uma obra que abre possibilidades a questionamentos, e passa a reivindicar um observador mais especializado, ou melhor, mais que um especialista, um leitor. Os *ready-mades*, em especial os escolhidos para a presente leitura, reivindicam um distanciamento do observador, pois, além da imagem, temos o título que solicita um leitor que saiba francês. A língua é a primeira barreira ou o primeiro pré-requisito para o leitor. Somente tem acesso ao duplo sentido da imagem e do texto aquele que ao pronunciar em voz alta as letras que a intitulam ouvirem a seguinte frase: “Elle a chaud au cul” [Ela tem o rabo quente] e “Elle a chaud au cul. (rasée)” [Ela tem o rabo quente. (barbeada)]. É a partir da leitura das imagens, das relações, dos contatos que se dá *a posteriori* que a colagem passa a demonstrar sua potência renovadora.



Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* 1919 (1941) from *Box in a valise* (1941) Collection: The Norton Simon Museum, Pasadena. Museum Purchase, 1963



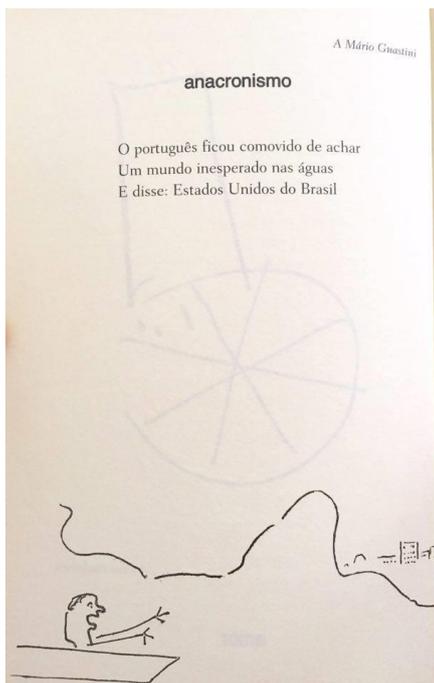
Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q. (rasée)*. 1965. Alan Koppel Gallery

Duchamp ao fazer uso da colagem nos apresenta como resultado mais que a simples rasura na imagem da Gioconda. Ele nos convida a retermos a tradição, mais especificamente, aquela advinda de Leonardo Da Vinci. Se observarmos atentamente, a imagem da Gioconda misteriosa do pintor italiano, também nos é apresentada “colada” num cenário. O anacronismo apresentado por Marcel Duchamp nos permite, portanto, reconhecer a necessidade da arte no século XX de ultrapassar as barreiras, sejam elas temporais ou materiais.

Procedimento semelhante ao de Marcel Duchamp também foi utilizado por Oswald de Andrade nas páginas do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, no qual o escritor enfatiza também a problemática que vem à tona com o uso da colagem: o anacronismo.

Na página 46 do mesmo caderno, o poema chamado “Anacronismo” que é dedicado ao jornalista Mário Guastini, nos é apresentado como ato falho, engano, comoção como lemos na imagem e no texto. Oswald teoriza, reflete sobre o anacronismo nesse poema de maneira

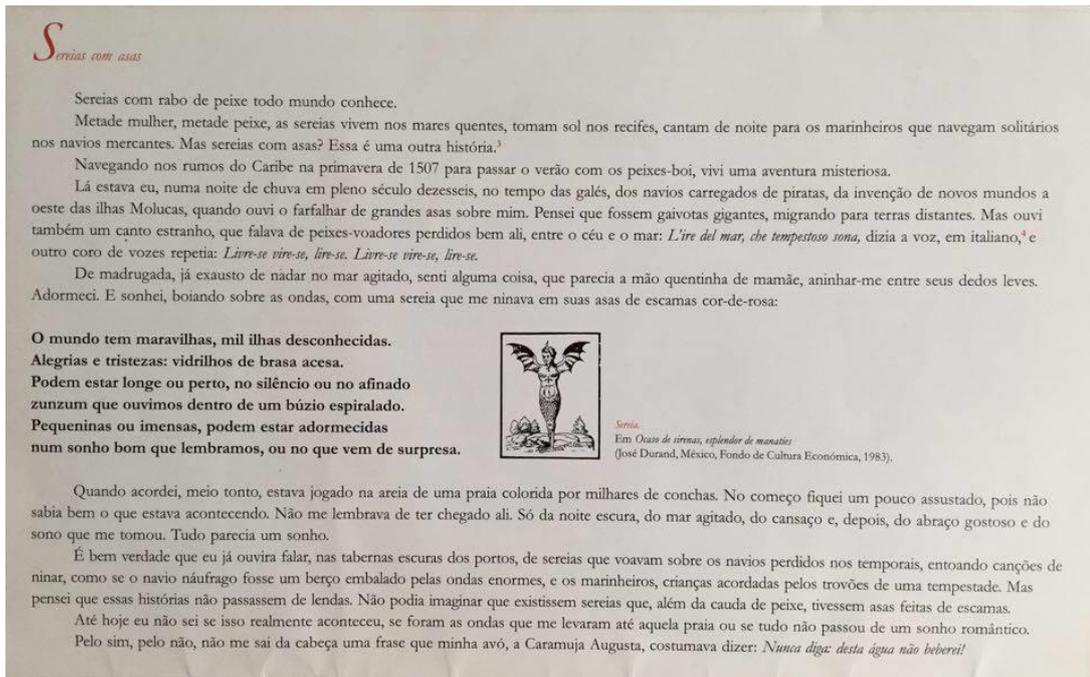
semelhante àquela que foi formulada mais tarde por Georges Didi-Huberman (2015), como outra possibilidade de se pensar tanto o tempo, quanto o espaço moderno, aquele “mundo inesperado nas águas/ [...] Estados Unidos do Brasil” que comoveu os portugueses. Ultrapassar temporalidades, criar/pensar novos espaços e possibilidades eis como o anacronismo nos ajuda a ler não somente a narrativa moderna, mas aquelas que trazem consigo tais vestígios.



(Andrade 2000: 46)

O anacronismo que tocou a obra de Oswald de Andrade, também é a base das pesquisas do escritor Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman, como já foi afirmado, que define anacronismo no seu livro *Diante do tempo*, como uma “primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.” (Didi-Huberman 2015:22)

A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo (2000), em especial a história chamada “Sereias com asas” é um belo exemplo que nos apresenta sinais desse tempo anacrônico, o qual se manifesta como vestígio da narrativa moderna. O texto, assim como os seres híbridos que são as sereias, é o resultado de uma colagem em que poesia, prosa e imagem constituem uma história que se desdobra em várias outras, tal como o livro vai nos sugerindo através de suas notas e citações.



(Baptista 2000)

Ao observarmos a imagem/página anterior, podemos reconhecer primeiramente a heterogeneidade que é visualizada pela apresentação da diagramação da página; em seguida nos deparamos com o título, “Sereias com asas”; que nos revela a presença de outra temporalidade na qual as sereias com asas não eram consideradas elemento estranho se comparadas às sereias que, no universo do imaginário, eram conhecidas como seres metade peixe, metade mulher, tal como o próprio Caramujo coloca já no início da história.

A asa, esse detalhe, vai ser o dispositivo que acionará não somente a nossa imaginação, mas também a memória da “primavera de 1507” (Baptista 2000), estação em que é situado o relato sobre as sereias com asas do Velho Caramujo. Anacronicamente somos levados para outros tempos através das notas, que também são chamadas de “conchas soltas”, nas quais temos um desdobramento das histórias.

Ao lermos a nota de número 3, que nos narra uma possível origem da história das sereias com asas, tal como descrevemos abaixo, somos convidados a fazer um retorno aos tempos antigos em que as sereias eram consideradas seres híbridos do mal; dando continuidade à leitura, percebemos que as transformações desses seres ocorreu posteriormente, tal como foi registrado no Livro dos monstros, no qual está registrado que as sereias antes do século X perdem as asas e ganham escamas virando as “princesas do mar”:

3 Malvadas ou bondosas? Lindas ou horrorosas? Ninguém sabe ao certo. Nos tempos antigos, dizem, as sereias tinham cabeça de mulher, corpo revestido de penas, patas de pássaro, e quase todas eram malvadíssimas. Depois, no *Liber monstrorum* (Livro dos monstros), escrito antes do século X, elas surgem com cabeça e busto de mulher e, da cintura para baixo, rabo de peixe. Assim que perderam as asas e ganharam escamas, as sereias passaram a ser imaginadas como “princesas” do mar, que viviam sentadas nos rochedos, cantando e penteando os longos cabelos verdes, sempre com um espelhinho na mão. Tantas histórias se contaram sobre elas que já se ouviu falar de sereias que misturam cabeça e busto de mulher com asas de pássaro e rabo de peixe, e até de uma sereia marinha com asas de libélula. De tanto ouvir estas histórias, no ano de 1493 um navegador viu um sereno peixe-boi no Mar do Caribe e pensou que fosse uma sereia. *Mirabilia*, miragem, maravilha... (Baptista 2000)

Ainda nessa mesma história (“Sereias com asas”), outro exemplo de anacronismo nos é apresentado na nota de número 4, na qual vêm à tona detalhes sobre a autoria do verso “*L’ire del mar, che tempestoso sona*”, dito/mencionado pelo Caramujo-narrador em italiano, e, além disso, nos é chamada a atenção novamente para a questão temporal:

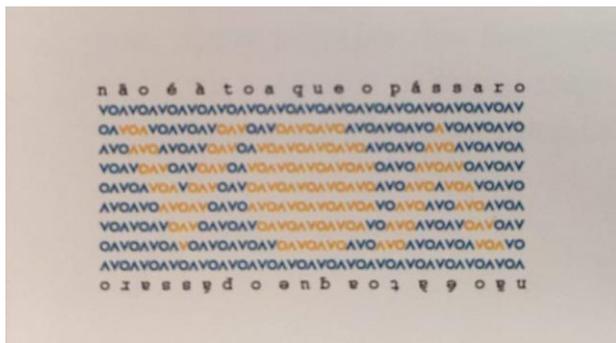
É estranho o Caramujo ter ouvido isso, ainda no Caribe. Este verso foi escrito por Luigi Tansillo, um poeta italiano, durante uma de suas viagens pelo Mar Egeu, que fica *bem longe* do Caribe. Mas o mais esquisito é o seguinte: Luigi nasceu em 1590, e a viagem do Caramujo foi em 1507... Pense comigo: ou o Caramujo se enganou com as datas, ou para ele o tempo corre em círculos, como sua concha. Bem, mistérios à parte, acho que posso arriscar uma tradução do verso pra você: ‘A ira do mar, que ruga tempestuoso’. (Baptista 2000)

É interessante sublinhar que nas notas o narrador é o mesmo que nos introduz a narrativa, um narrador onisciente que dialoga, que acrescenta informações e ao mesmo tempo questiona como acabamos de ler na nota 4. Retornando à questão temporal, é esse tempo heterogêneo e, mesmo circular, que é destacado que nos faz ler a técnica da colagem como um dispositivo que nos auxilia a criar/recriar a reflexão sobre a poesia a partir da leitura e do uso dos vestígios do passado.

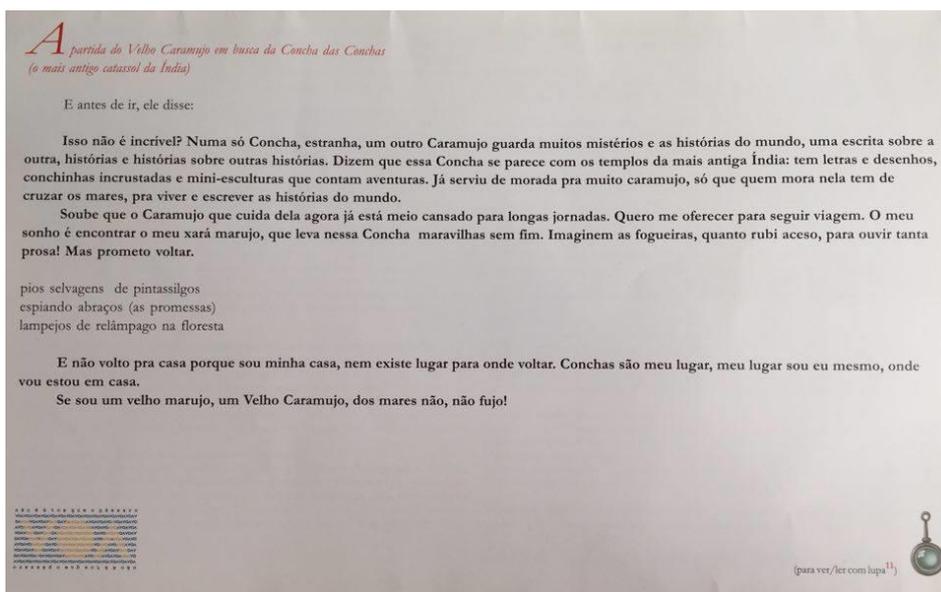
Em *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, a poesia nos é introduzida como parte integrante da própria narrativa, e ela se manifesta de diversas maneiras. Há procedimentos poéticos que, por si sós, nos aproximam mais das técnicas modernas, do que das utilizadas pela poesia tradicional, por exemplo o verso livre,

corte/escansão a partir da interrupção da narrativa para a inserção de uma imagem, ou outro texto, por exemplo. Além disso, diante dessa produção de difícil classificação – se é uma narrativa híbrida, se se trata de uma prosa poética –, podemos afirmar que tais questionamentos também são vestígios da poesia moderna, pois é a partir das experiências realizadas por Stéphane Mallarmé e pelos poetas modernos que se começou a pensar graficamente o poema no papel.

Entre os vestígios que enfatizaremos estão aqueles que nos aproximam da poesia concreta e visual. Tais rastros podem ser visualizados no livro de Josely Vianna Baptista pela presença de uma diagramação que valoriza a espacialidade da página, mas também pela presença de poemas, haicais que realizam uma menção direta à poesia concreta/visual de Haroldo de Campos e do grupo Noigandres, como é o caso dos haicais do poema “VOA” que, juntamente com o mini-poema “para ler/ver com lupa”, finaliza a narrativa:



(Detalhe, Baptista 2000)



(Baptista 2000)

Ou seja, somos convidados a voltar a meados do século XX, mas, ao mesmo tempo, podemos retornar um pouco mais no passado recente e com ele às ideias de Oswald de Andrade, tal como fez o Caramujo-narrador ao contar suas aventuras pelo mar do Caribe no século XVI. Podemos pensar a colagem como um rastro do modernismo e também do concretismo no presente, ou seja, em Josely Vianna Baptista.

Por isso, para finalizarmos essa etapa da análise, é interessante retomarmos as ideias que encontramos no Manifesto pau-Brasil, no qual podemos perceber uma possível crítica à arte pura do grupo holandês *De stijl/O estilo*; ao mesmo tempo que sublinhamos a importância de retornarmos ao Manifesto antropófago de 1928, destaco essa data, no qual Oswald de Andrade continua sua investida na marca de uma individualidade brasileira e afirma:

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.² (Andrade 1928)

As reivindicações realizadas por Oswald em 1928 continuam reverberando resultados positivos na contemporaneidade como viemos conferindo nessa narrativa lúdica/lúcida de Vianna Baptista. Mais que referência à poesia concreta brasileira, podemos ler os vestígios das discussões teórico-literárias do início do século XX.

Em 1930, por exemplo, dois anos após o Manifesto antropófago, o holandês Theo van Doesburg publica na França a revista *Art concret (Arte concreta)*³ da qual circulou um único número, mas que permite, até os dias de hoje, ao líder de *O estilo* ser reverenciado pelo pioneirismo no uso do termo. No entanto, muitos se esquecem dos contatos entre Blaise Cendrars e Theo Van Doesburg, Cendrars e Oswald. No ano de 1929, o sul-americano Torres-García conhece o artista e crítico Michel Seuphor⁴ que tinha em comum, além do interesse pela literatura e pelas artes visuais, uma peculiar atração pelo grupo e revista *O estilo*. Sublinha-se que Torres-García e o líder do *O estilo*, Theo van Doesburg, foram amigos e mantiveram uma longa correspondência. Juntos, Joaquín Torres-García e crítico Michel Seuphor criaram, em 1930, a revista *Cercle et carré (Círculo e quadrado)* em Paris. Com essas informações temos o circuito artístico parisiense estruturado sob a base abstrata advinda das pesquisas de Piet Mondrian e do grupo *O estilo*. Note-se que quanto mais Torres-García se

envolve com os artistas e críticos, mais singular se torna a sua produção artística e mais definidas as suas preocupações estéticas. O que nos revela através de sua escritura é que, mais que reproduzir um modelo, ele estava interessado em compreendê-lo. Assim, Torres-García passa a defender, além de uma arte universal, também as marcas do individualismo que podem ser lidas no Manifesto antropófago e também estão presentes nos trabalhos que lembram brinquedos infantis do artista uruguaio, nos quais o espectador é convidado a interagir, a manipular as peças.

Ou seja, ao assumir o lado lúdico da obra de arte, Torres-García marca não somente uma posição divergente com relação à do grupo holandês, mas aproxima-se da estética e de artistas que cultivavam certo interesse pelo dadaísmo, como por exemplo, Jean Arp, que transitava tanto pela poesia, quanto pela estética dadaísta. Como sabemos, ao voltar para o Uruguai, Torres-García passa a divulgar as ideias de Mondrian e do grupo *De stijl*, tornando-se referência para o grupo de arte argentino MADI.

Tudo isso nos leva a refletir que se por um lado, no início do século XX, há uma vanguarda europeia preocupada com a necessidade de marcar fronteiras com relação às investigações em torno do concreto e do subjetivo, a vanguarda brasileira, por outro lado, faz outro movimento, não contrário, mas de consciência crítica respondendo com a antropofagia, com o anacronismo, com a imaginação.

Nesse sentido, Josely Vianna Baptista nos apresenta com sua colagem um exemplo de narrativa própria de uma escritora-leitora. Leitora de um tempo presente ímpar, presente este anacrônico que somente é possível a partir da colagem, da reconstrução pelo uso mnemônico dos recursos de uma memória imaginativa.

Bibliografia

Andrade, Oswald (1928), Manifesto antropófago. Piratininga, Ano 374 da “Deglutição do Bispo Sardinha” (Revista de Antropofagia, Ano1, N. 1, maio de 1928).

-- (1992), *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, São Paulo, Globo [1918].

Argan, Giulio Carlo (1998), *Arte moderna*, trad. [Federico Carotti](#) e [Denise Bottmann](#), São Paulo, Companhia das Letras.

Arp, Hans (1981), *Die Reliefs.Oeuvre-Katalog*, Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor, Stuttgart.

Baudelaire, Charles (2012), Prefácio, in Poe, Edgar Allan, *Contos de imaginação e mistérios*, trad. Cássio de Arantes Leite, São Paulo, Tordesilhas.

Borras, Maria Lluisa et al. (2004), *Jean Arp: L'invention de la forme*, Brussels, Palais des Beaux Arts, in association with Anvers, Fonds Mercator.

Cabanne, Pierre (1987), *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, trad. Paulo José Amaral, São Paulo, Perspectiva.

Camnitzer, Luis (2007), *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*, Austin, University of Texas Press.

Campos, Haroldo de (2010), *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Iluminuras.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, Éditions Jupiter.

De Stijl (1982), 1917 – 1931, *visions of Utopia*, Organized by Walker Art Center, Oxford, Phaidon.

-- (1968), 1917-1932, Edited by Ad Peterson, Amsterdam, Den Haag, Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Genneep.

Didi-Huberman, Georges (2015), *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora da UFMG [2000].

-- (2010-2011), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museu Nacional de Arte Reina Sofia en colaboración con el Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM | Museum für Neue de Karlsruhe.

Foucault, Michel (2012), *Arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 8. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Greenberg, Clement (1997), *A revolução da colagem*, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Zahar / Funarte, 95-100.

Duchamp, Marcel (1998), *Notas*, trad. M^ª Dolores Díaz Vaillagou, 2. ed., Madrid, Editorial Tecnos.

-- (1994), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.

Vianna Baptista, Josely (2000), *A concha das mil coisas maravilhosas do velho Caramujo*, Desenho de Guilherme Zamoner, Curitiba, Mirabilia.

Maria Salete Borba é professora adjunta na graduação e no mestrado em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Tem pós-doutorado em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. Atuou como professora visitante na Universidade de Leiden (2009-2011) e como professora colaboradora na cadeira de Desenho Artístico da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2002-2005). Em 2014 organizou o livro *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier* (Ed. da UFSC, 2014). Dentre os textos publicados destacam-se: “Vanguardas e esgotamento: as tensões do moderno em dois artistas”, *Anuário de Literatura*, 2014; “De Stijl, Movimento Antropofágico, Movimento Madí: a literatura que advém de um pensamento por contato e imagens”, *Fluxos Literários*, 2012; “Valêncio Xavier: uma construção impossível”, *Revista de Letras*, 2011.

NOTAS

¹ Josely Vianna Baptista é autora de outros livros cuja importância também deve ser sublinhada, por exemplo, *Ar* (Iluminuras, 1991), *Corpografia* (Iluminuras, 1992; com arte visual de Francisco Faria), *Outro* (Mirabilia, 2001, em colaboração com Maria Angela Biscaia e Arnaldo Antunes), *Musa paradisíaca*: antologia da página de cultura 1995/2000 (em colaboração com Francisco Faria; Mirabilia, 2004) e *Sol sobre nuvens* (Perspectiva, 2002; apresentação de Augusto de Campos [Signos 43]).

² Andrade, Oswald. “Manifesto antropófago”. Piratininga, Ano 374 da “Deglutição do Bispo Sardinha” (Revista de Antropofagia, Ano 1, N. 1, maio de 1928).

³ Tivemos acesso à revista *Art concret*, na biblioteca do RijksMuseum, em [Amsterdã](#) em 2008.

⁴ Pseudônimo do belga Ferdinand Berckelaers.