

**ESTUDO INTERCULTURAL DE LINGUAGENS EM MOVIMENTO:  
LITERATURA E OUTRAS ARTES**

Divino José Pinto (PUC-GO)  
Lacy Guaraciaba Machado (PUC-GO)

**RESUMO:** O objeto central deste estudo é a obra *Parábola do cágado velho*, de Pepetela, a partir da qual são estabelecidas relações com *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, com o filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os textos pictóricos, *Sísifo*, de Tiziano Vecellio di Gregório, e *Sísifo*, de Franz Von Stuck. Observamos que em todos eles há um universo ficcional habitado pela coloração do trágico pela metáfora da inutilidade do empreendimento humano. Buscamos linhas de intersecção entre o predomínio do horror físico, elemento característico de sociedades colonizadas sobre o psíquico, que, por sua vez, representam traços predominantes de sociedades colonizadoras ou livres da ação colonizadora, reconhecendo que esse processo não se restringe às relações entre colonizador e colonizado, nem a universo ficcionalizado na obra romanesca ou em obras de outras linguagens artísticas. O pressuposto inicial é o de que a literatura de Pepetela e de Mia Couto inscreve as personagens numa espécie esquiso, ou seja, em cadeia rizomática e heterogênea de horror. Estabelecemos elo entre esses textos e o filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, destacando a situação limítrofe própria do trágico que o singulariza ou os singularizam e aproximam. A marca dominante na busca de linguagens que se remetem à mesma metáfora: a inutilidade do empreendimento humano, neste tempo em que homem se revela fragmentado, desterritorializado. Para isso, recorreremos aos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari, Umberto Eco, e M. Foucault, particularmente a sua obra *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*.

Palavras-Chave: Glauber Rocha. Horror. Metáfora da inutilidade. Mia Couto. Pepetela.

Este estudo tem como objeto central a obra *Parábola do cágado velho*, de Pepetela (escritor angolano, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos), a partir da qual estabelecemos relação com *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Em todos eles há um

universo ficcional habitado pela coloração do trágico pela metáfora da inutilidade do empreendimento humano. A problemática protagonizada pelas personagens é tomada como signos verbais que transitam nessas obras, na singularidade do processo combinatório que lhes cabe empreender, num convite à extrapolação da linguagem verbal metafórica em direção a textos de outras linguagens, no caso, aos textos pictóricos, *Sísifo*, de Tiziano Vecellio di Gregório (1548), e *Sísifo*, de Franz Von Stuck (1920), e ao texto fílmico, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-64), de Glauber Rocha.

Assim, buscamos linhas de intersecção entre o predomínio do horror físico, elemento característico de sociedades colonizadas sobre o psíquico, que, por sua vez, representam traços predominantes de sociedades colonizadoras ou livres da ação colonizadora, reconhecendo que esse processo não se restringe às relações entre colonizador e colonizado, nem a universo ficcionalizado na obra romanesca ou em obras de outras linguagens artísticas. Nesse sentido, o pressuposto inicial é o de que a literatura de Pepetela e de Mia Couto é marcada por cortes, experimentações, alquimias, bifurcações, estagnações e avanços que se assemelham muito ao processo histórico de dominação e libertação política de seus países, o que inscreve a criatura humana numa espécie esquiso, ou seja, em cadeia rizomática e heterogênea de horror. O elo entre esses textos e o filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, está na situação limítrofe própria do trágico que o singulariza ou os singularizam e aproximam. A marca dominante do texto fílmico está na de natureza histórico-social e na busca de novas linguagens que se remetem à mesma metáfora: a inutilidade do empreendimento humano, neste tempo em que homem se revela fragmentado, desterritorializado.

Analisando o parâmetro africano do horror podemos identificar uma espécie de contradição sub-reptícia em certos personagens, cujo comportamento é caracterizado como desviante do resto da sociedade e que, de algum modo, participam criativamente dela, criando novas territorialidades rizomáticas, que nos levam a evocar traços do mito sísifo, já consagrado como metáfora do esforço inútil, que se faz presente não só no ato criativo dos escritores em tela, mas também no dos pintores Tiziano Vecellio di Gregório (1548) e Franz Von Stuck (1920), no ensaio de Albert Camus, *O mito de Sísifo* (1989) e no filme de Glauber Rocha.

### Para além dos modelos eurocêntricos

Nas obras selecionadas para este estudo, o estatuto de punição e de coerção dos processos de subjetivação pode representar, concomitantemente, menos uma reprodução dos modelos eurocêntricos do que um modo refratário e novo de acessar certos temas comuns às culturas nas quais os textos em estudo são produzidos, sugerindo elo entre expressões artísticas de tempos e modos distintos, mas, no caso da literatura produzida em regiões colonizadas, em circunstâncias pós-coloniais, este processo se faz emergir como linhas de virtualidade absolutamente inesperadas.

Partindo dessa premissa, acreditamos na relevância da tarefa de analisar o fato de que a literatura romanesca praticada durante o período de independência da colônia se apresente como possibilidade de concepção de certas realizações virtuais e filamentos de novos platôs, cuja cartografia invisível à primeira vista se faz perceber no predomínio do horror físico e do silenciamento sob a aura do assujeitamento: isso se dá em textos de outros sistemas de linguagem. A narrativa em que se inscreve o mito de Sísifo arma-se submetendo-o ao horror físico e ao silenciamento, como punição. Esta assertiva se aplica às pinturas compostas por Tiziano e Von Stuck expressam a percepção que a narrativa mítica suscita. Ambas (figura 1 e 2), avançam em direção à nudez do limite humano face às forças que se interpõem em sua trajetória:



Figura 1: Sísifo. Tiziano Vecellio di Gregório, 1548. Museo del Prado, Madrid



Figura 2: Sísifo, Franz Von Stuck, 1920.

Pela leitura desses dois textos pictóricos (figuras 1 e 2), podemos perceber a singularidade da forma da imagem humana em cada pintura: a incidência da luz e de tons luminosos, a combinação e contraste do claro com o escuro, a posição do corpo na sua relação com o objeto que lhe requer o “esforço inútil”. Pelas imagens das duas figuras, podemos notar que a estética renascentista (figura 1), fundamentada na mimese representativa, evolui para aquela própria dos movimentos denominados vanguarda 1920 e, neste caso, a percepção artística é tocada, afetada pelo mito de Sísifo, uma vez que se expressa em linhas traçadas que condizem com a tensividade própria do instituído pela narrativa mítica.

O Sísifo de Von Stuck, ao mostrar a imagem humana pelas costas, completamente nua, com gestos que revelam a intensidade de seus movimentos, institui a tensividade, expressão do esforço e da dor humana, isto é, a nudez do limite humano, em outras palavras, o outro lado da vida em sua vã circularidade. Se observados os gestos do corpo humano na sua combinação com o conjunto constitutivo dos signos que compõem a cena pictórica, a distância entre as imagens das duas pinturas (figuras 1 e 2) é significativa, seja pelo desenho das formas, seja pelo efeito das cores. Entretanto, a combinação e o contraste do claro e escuro, na configuração da paisagem e dos gestos humanos aproximam e distanciam, ao mesmo tempo, as duas obras pictóricas, sem que ambas percam a sua substância semântica: “esforço inútil”, inscrito no contexto da punição e da coerção, em que ao punido ou cerceado cabe carregar o peso da vida indo e vindo, para estar num entre-lugar, no entre claro e o escuro, mas apontando saídas inalcançáveis. Isto é o que podemos notar pelo que expressam as obras que ensejam este estudo: *Parábola do Cágado Velho*, *Terra Sonâmbula*, *Sísifo*, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. “Mas há sempre numa obra artística qualquer coisa que a une ao passado e qualquer coisa que aponta para o futuro.” (MUKAROVSKY, 1979, p. 47). Apontando para o antes e o depois, a obra de arte se eterniza e põe a dor humana em movimento transpondo os diferentes sistemas de linguagem.

No caso do horror físico e psíquico, o seu fundamento natural está sempre ligado ao regime das consequências pós-traumáticas, de seu tratamento e de seu conseqüente afastamento e, não raro, à ameaça da loucura, - note-se, por exemplo, a ênfase da psicanálise freudiana sobre a neurose em detrimento da esquizofrenia, incapaz, nesse caso, de lidar com uma nova subjetividade emergente - o que torna o modelo psíquico de horror característica mais comum em países colonizadores é justamente esse fato. Passado o trauma do horror, há um período de readaptação ao mundo, em sua

circularidade. É o que ocorre em narrativas como *Terra Sonâmbula* e *Parábola do Cágado Velho*.

Nos países alvos da extração colonialista, o mesmo não ocorre. As consequências de um estupro não serão consideradas como objeto de estudos pós-traumáticos, porque logo em seguida virá outro estupro e depois outro, é o horror físico em toda sua brutalidade aparente e irrevogável. Mas a aparição do horror físico na literatura africana, não apenas nela, marca uma evolução silenciosa e inesperada de forças criativas que se entrelaçam por meio de fluxos de rizomas heterocrônicos e sujeitos de identidades fluidas. Esse tema permite-nos abordar as narrativas selecionadas que se apresentam como casos emblemáticos desse período, no entanto, elas formam elo com outras obras.

Investigamos, entretanto, embora em estudo inicial, a possibilidade de que nas literaturas produzidas em regiões colonizadas se pode perceber a recusa de reencenar a temporalidade cultural do colonizador, transgressão presente em figuras desviantes dos personagens protagonistas: em *Terra Sonâmbula*, o menino Muidinga e o velho Tuahir; e, em *Parábola do cágado velho*, Ulume, Muari e Munakazi. Se a literatura europeia se deparou, cada vez mais, com o crescente estranhamento produzido pelo espírito selvagem que brotava do interior de personagens fragmentados como Emma Bovary e que gradativamente parecia ganhar vida própria e se desgarrar do universo referencial habitual - para a incredulidade de seu “autor”; no caso das produções narrativas praticadas em regiões recém-saídas da situação de colônia, o mesmo estranhamento psíquico ou era aniquilado pela força bruta ou formava o que queremos definir como uma cadeia rizomática e heterogênea de horror, produzindo inicialmente o inaudito e que, para o bem ou para mal, acabava por ignorar a si mesmo como cópia de padrões já estabelecidos, criando, desse modo, seu próprio duplo, ou seja, o horror como relação de duplicidade, a mesma duplicidade que emergirá e que se percebe, por exemplo, em Michel Foucault, que comenta a ideia nos seguintes termos:

Não é de um parentesco na crueldade que se trata, nem da descoberta de uma ligação entre a literatura e o mal. Mas de qualquer coisa mais obscura e paradoxal à primeira vista: essas linguagens, incessantemente puxadas para fora de si mesmas pelo inumerável, o indizível, o estremeamento, o estupro, o êxtase, o mutismo, a pura violência, (...) são muito curiosamente linguagens que se representam a si mesmas em uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito. Essas linguagens simples, que nomeiam e mostram, são linguagens curiosamente duplas. (FOUCAULT, 2009, p. 53)

São linguagens que se movimentam para se afirmarem, na tentativa de desvelar o visível e o inexprimível. O horror físico é capaz de criar uma nova instância, lócus – Moçambique e Angola – destruído pela guerra civil:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. [...] Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. [...] A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma [...]. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido. (COUTO, 2007, p. 9)

As esquizoandanças do velho Tuahir, acompanhado pelo menino Muidinga, que busca reconstruir seu passado, elabora uma reconstrução da palavra poética que põe em marcha um pensamento, cujo objetivo é desalojar e expurgar de si mesmo o silenciamento produzido em outras veredas, algo que Foucault chamará de dessubjetivação e que mantém estreitas ligações com questões de ordem política e as diversas formas de coerção social, de opressão individual, traços estes muito peculiares nas relações de poder, como se verá em cada uma das obras escolhidas e que, quando deslocadas para fora de si mesmas, como afirma Foucault, produzem, frente à perspectiva das relações sociais dominantes um tipo peculiar de obra de arte, não diretamente voltado às problemáticas do sentido da vida, da verdade das epistemologias, mas antes, características que as diferem da orientação artística tradicional. Na singularidade do movimento empreendido por Ulume, Muari e Munakazi, a marcha é interdita por situações também desalojadoras:

Ulume calado e cego, mas embrenhado nesses pensamentos, e Munakazi a olhar para ele, pensando também ela. As pessoas falavam e era o horror das suas vidas futuras que descreviam. O mundo era de fogo e ódio. As palavras eram balas disparadas ao futuro de cada um. (PEPETELA, 2009, p. 66)

Os aspectos do horror, cujos tons se aproximam mais dos elementos psíquicos do horror, são modulações predominantes de nações colonizadoras. No caso da produção narrativa em regiões de colônia, que não passaram pelos mesmos estágios de desenvolvimento econômico e político que se percebe é, antes de tudo, uma situação de imposição de mapas que produzem recalques de territorialidades, mas que, ao mesmo tempo, ou talvez por esse mesmo motivo, a produção esquizoliterária crie saídas cada vez mais maduras de se pensar o problema pela via estética, ou seja, de que cabe à arte ser capaz de converter esse assujeitamento, como por exemplo, na figura desviante dos

protagonistas das obras em estudo: Tuahir, Moçambique pré-colonizado; Muidinga e Kindzu, Moçambique pós-colonizado, ambos assujeitados em um tempo presente esquizo, destituído de perspectiva. Com Ulume e Muari (Angola cindida) e Munakazi (Angola degradada pelo processo de colonização), o assujeitamento não é diferente. Também na ficcionalização do mundo angolano, os personagens não são donos de seu destino e empreendem repetidas buscas vãs.

É provável que ali, naquele grau extremo de violência, começassem a surgir traços de rizomas, em que antes houvesse apenas a raiz gigantesca da árvore-mãe. Essa leitura permite-nos entender que no tempo e espaço ficcionalizados, por exemplo em *Terra Sonâmbula*, há linhas de convergência que tornam plausível pensar em articulações rizomáticas entre a busca pela memória escassa de Muidinga e pela tentativa de esvaziamento da memória excessiva do velho Tuahir. Isto porque as linhas de convergência unem ambos, de maneiras bem distintas, mas mantendo tênues linhas de virtualidades rizomáticas com o inaudito e a potência criativa, o que lhes proporciona pleno processo de desenvolvimento filogenético e potência criativa com a união de ambos. Enquanto Muidinga e Kindzu se buscam no passado, Munakazi é movida pelo desejo de ter acesso ao novo: tinha de esperar encontrar-se no mundo civilizado e, nele, rever Kanda, filho de Ulume.

Mas de que modo e sob quais condições esse tratamento diferenciado pode-se realizar ao longo das narrativas mencionadas? É a partir do conceito de “horror” que se torna possível uma conexão filogenética capaz de produzir maquinismos desejantes autônomos, portador do extrato original do horror, mas ao mesmo tempo um horror que, ao ser transplantado para regiões periféricas, seja capaz de se duplicar, de se dobrar sobre si mesmo numa linguagem indizível e que, por fim, se converta em um monstro irreconhecível para o pai, como brinca Deleuze-Guattari (1995).

Há ainda outro processo de autonomia no horror físico, particularmente nas literaturas colonialmente marginalizadas, cujo ingrediente é especialmente aquele causado pelo acréscimo da loucura. Observemos a expressão: “Que era Munakazi senão um kazumbi, esfomeado” (PEPETELA, 2009, p. 150). Não se trata de colocar entre parênteses sua eficácia cuja ênfase é o domínio do mundo como unidade e como certeza da vitória da racionalidade sobre o inaudito, mas de transpor os limites dos interditos produzidos por uma cartografia imposta de fora para dentro.

### **A busca interminável: conjunção de signos deslizantes**

O entrecruzar de manifestações artísticas-culturais remete esta leitura ao filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, construído num momento de tensão em que duas forças opostas se manifestam, uma em defesa da manutenção do *status quo* e outra que empreende esforços no sentido de romper fronteiras e instaurar novos paradigmas. Isto se materializa na conjunção de signos múltiplos e deslizantes que, ao trazer à luz uma nova linguagem fílmica, de aparente simplicidade, dá também ao conhecimento, o movimento que logo se consolida como Cinema Novo.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma narrativa fílmica composta por movimentos episódicos híbridos, em histórias que diluem os limites entre o real e o ficcionalizado, transpassando umas às outras e valorizando sobremaneira o misticismo, os hábitos e costumes arraigados na cultura popular como matéria de sua estética, na qual Glauber Rocha destitui uma linguagem cinematográfica vigente, inovando no ritmo, na fotografia, na trilha sonora, na variação das tomadas da câmera e, principalmente, no modo surpreendente com que urde o seu fazer estético com simplicidade, cambiante e eficiente, assim como o são os personagens centrais de sua trama.

Na abertura sobressai uma música com prevalência de tons menores, suscitando atmosfera disfórica, em andamento lento, compasso de marcha, enquanto a câmera procura a imagem do sertanejo Manuel, aproximando-a cada vez mais até chegar aos detalhes de seu rosto. Vê-se, a seguir, uma cena densa que traz ao centro a figura de um homem paramentado para a guerra interminável da sobrevivência; de olhar baixo, passivo, desesperançoso, mas de um desespero contido. A cena vem ornada da música que se avoluma, na persistência de uma contracena instrumental tecida por um grave regular e ataques de agudos, de modo a elevar mais e mais a tensão, instaurando assim um quadro paralisante.

O filme de Rocha traz ao centro da discussão no segundo momento duas figuras antagônicas: o coronel e o vaqueiro. O ritmo narrativo mistura instantes de aceleração e relaxamento. Contudo, o ambiente tenso se desenha numa crescente, e pode-se observar como os elementos da composição fílmica se permeiam: música, jogo de imagens, com ricas variações que conferem ao texto uma dinâmica interessante, no sentido de garantir a sua unidade. Sentimentos vários são experimentados pelos personagens, Rosa, ao pilão, marcando um ritmo fúnebre, raivoso, contrapondo-se às expectativas do marido que traz à cena o tema místico da crença em São Sebastião.



Alimentando o sonho de alcançar a terra prometida Manuel se dirige à feira de animais no intuito de fazer a partilha das rezes com o coronel. Após percorrer o ambiente desenhando uma parábola, quando se percebe o percurso panorâmico do olhar da câmera narradora. Esta cena tem o seu desfecho com a negativa do coronel de qualquer direito do vaqueiro que, ferido em sua dignidade, se volta contra aquele, matando-o.

A sequência de acontecimentos vividos por esse personagem vão, progressivamente, impelindo-o ao seu destino errante, controverso, instituindo um enredo marcado pelo horror pela convivência com a morte, com a contradição que reúne o casal em uma fuga despropositada, sem rumo. A história de Manuel e Rosa cruza a aventura de um conselheiro que não é mais Antônio e sim a própria reencarnação de Sebastião que, de Monte Santo vislumbra a ilha do sossego no meio do mar e vê o sertão se convertendo em mar, de sangue pela ação dos soldados da República.

Imagens tétricas como a do Padre que encomenda a morte de Sebastião a Antônio “matador de cangaceiro”, também vão surgindo e passando adiante o bastão da defesa da pátria, da honra, dos bons costumes.

A estética do paradoxo ganha força na medida em que flui a travessia de Rosa e Manuel. “*Não temos nada pra levar, a não ser o nosso destino*”, diz ele ao empreenderem retirada e se atirarem na busca nômade interminável, sem desfecho. “Sou condenado [...], diz mais adiante. Esta condenação está revestida e tem suas raízes na sua vida e morte sísifa, sua existência presidida pelo esforço inútil, a procura da completude e da paz impossíveis. É a busca do refrigério, da ilha, da descolonização pessoal e sistêmica, o livramento dos pejos e da “*má sorte*”. Assiste-se, nesse ponto a uma procissão dos horrores quando Monte Santo é invadida e o chão coberto de corpos e sangue. Rosa e Manuel, cada vez mais se aprofundam em seus comportamentos antagônicos, ele, buscando no misticismo a redenção e ela, cética, incrédula; ele afirmação, ela negação.

Desse modo, a narração conjuga, em seu fluxo, o desejo do novo, o afã da descoberta com crenças e credices remontando o medievo e progredindo a uma atmosfera de ancestralidade, puxados sempre pela música, nos momentos de transição de cenas e ações. Voz chorosa, berimbau se agrupam em canto único, em forma de prenúncio de morte; na substância de seus signos prolépticos.

Rosa herege, Sebastião santo, Manuel, seu fiel seguidor e o povo entregue, jogado à própria sorte, sempre na esperança, sacrifício de criança, Rosa assassina de

Sebastião. Todo esse movimento é capturado pela câmera em ritmo que se acelera e diminui a marcha, alternando na linguagem imagética instantes de ação e breve reflexão, criando emblemas com o poder da imagem, da trilha sonora, ambas com cortes e retomadas intensas, sugestivas, arrebatadoras.

A imagem controvertida do cego que tinha o sertão nas mãos, guardador dos segredos e dos sussurros daquelas almas errantes. Sua aparição é marcante, uma vez que está sempre em situação limítrofe, sempre entre as forças que se opõem e dão vida à narrativa. Antônio das Mortes, Lampião, “Os Macacos”, como eram chamados os soldados do exército, aparecem todos na falação desenfreada de Corisco. “*Homem nessa terra só tem valor quando pega nas armas para mudar o destino.*”, assim disse Corisco que rebatiza Manuel, agora no cangaço, com o nome de Satanás, alegando: “*Manuel é nome de vaqueiro.*”

Os personagens de Glauber Rocha atualizam em suas ações mitos brasileiros que se notabilizaram como símbolos, para uns, de resistência, para outros mártires e para outros ainda, como bandidos. No filme, Sebastião leva adiante o bastão de Antônio Conselheiro e Corisco incorpora a missão de Lampião e Manuel aparece, desde o início do texto glauberiano entre esses dois lados –Deus e o Diabo –, e trilha seu caminho para à sua simbólica e desejada Ilha, com Rosa, sua esposa. Horror, martírio e morte se fundem nesse fluxo e conferem exuberância à estética do feio.

De modo contundente, a sensações produzidas pelo grotesco perpassa toda a narrativa fílmica, desafia a lógica estabelecida, provoca leituras questionadoras e incursões em temas pouco usuais, porque choca, desestabiliza, faz saltar aos olhos acomodados o estranho, levando a reações de repulsa, assim como aponta Umberto Eco em seu livro *História da Feiúra*:

A sensibilidade do falante comum destaca que, enquanto para todos os sinônimos de belo seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de feio implicam sempre uma reação de nojo, senão de violenta repulsa, horror ou susto. (ECO *et al*, 2007, p. 19)

A propósito desta reflexão teórica e da obra de Glauber Rocha em tela destaca-se que o surgimento deste e de outros filmes seus coincidem com um dos momentos de maior tensão no Brasil: a instalação da ditadura militar que criou a censura estabeleceu dispositivos que tolham a liberdade, principalmente a de livre manifestação pela arte.

Dessa forma, a recepção de sua obra pela grande massa brasileira traz à tona as sensações aqui apontadas.

O Sonho e a crueza se misturam na peregrinação do sertanejo. Denúncia e paixões borbulham na flor das águas dessa linguagem, suscitando ponderações que nos provocam a escavar e inquirir as dobras da História brasileira e o subsolo de nossa memória, onde certamente encontraremos muita substância que habitam as lacunas presentes entre o que é posto e o que tem sido silenciado.

Manuel e Rosa Rosa, mais uma vez em retirada. “*Vamos ter um filho*”, diz ele, ao que responde Rosa com as mesmas palavras, com os olhos pousados no infinito, enigmáticos, capitulinos, como a evocar seu instante de amor com Corisco, enquanto seu marido cumpria uma ordem de seu amante.

A problemática protagonizada pelos personagens evoca Sísifo em duas versões de uma única narrativa mítica, a personagem, e sua relação com as imagens pictóricas do mito Sísifo, ambos tomados como signos que se realizam em diferentes linguagens artísticas e se entrecruzam hibridizando imagens metafóricas, ou seja, signos em movimento.

### **Considerações Gerais**

As linhas de intersecção entre o horror físico e psíquico, na obra de arte, articulam e desintegram elementos constitutivos do objeto artístico. Do universo ficcional romanesco ao fílmico, as narrativas são movidas por força do horror, tanto na obra romanesca quanto em obras de outras linguagens artísticas. A evolução silenciosa e inesperada de forças criativas entrecruza fios e fluxos de rizomas e sujeitos de identidades oscilantes. Esse é um aspecto que nos permite confirmar a existência de uma espécie de casos emblemáticos, formando elo de uma obra com outras, cada uma com sua linguagem peculiar, inovando referenciais estéticos.

Desse ponto de vista, os fluxos de rizomas ressoam na conjunção de signos múltiplos e deslizantes como se a vida dos subalternos fosse uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito. Trata-se de uma existência deslocada e perspectivas ofuscadas por cerceamentos e punições: o sonambulismo e a pobreza da terra associados à busca nômade pinçam fios de vidas sísifas, configurando existências presididas pelo esforço inútil em direção a uma estética do paradoxo em que flui a travessia interminável e incompleta de Rosa e Manuel; de Thuair, Muidinga e Kindzu; e de Ulume, Muari e Munakazi. A conjunção desses signos deslizantes se dá, portanto, na

busca interminável de procedimentos artísticos para além da lógica eurocêntrica, ou seja, para além de Sísifo.

## Referência

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995 (Coleção TRANS).

ECO, Umberto (org.), *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel de Barros da Mota. Organização e Seleção de textos. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2009 (Ditos & Escritos II).

\_\_\_\_\_. “Estética: Literatura e pintura, música e cinema”. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

PEPETELA. *Parábola do Cágado Velho*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2005.

ROCHA, Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: Rio Filmes, 1963 – 64.

Disponível em: <<http://www.cinecult-movies.blogspot.com>>. Acesso: 15 Ago 2016.

STUCK, Franz Von, *Sísifo*. (1920), óleo sobre tela 103 x 89cm: Museu Preso, Munique.

Disponível em: <[pt.wahooart.com/@/7Z4BYU-Franz-Von-Stuck-Sísifo](http://pt.wahooart.com/@/7Z4BYU-Franz-Von-Stuck-Sisifo)>. Acesso em: 15 Ago 2016.

TIZIANO, Vecellio di Gregorio, *Sísifo*. (1548 – 49): Museo del Prado, Madrid

Disponível em: <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/sisifo/immagini/06-sisifo/>>. Acesso em 13 Set 2016.