

A ética como excesso: a poesia e o sensível de Antonia Torreão Herrera

Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade¹

Na mesa de centro da casa de Antonia Torreão Herrera, como em todos os espaços da sua casa, os protagonistas das cenas são os livros. Dentre estes personagens, um parece ganhar destaque: o livro de arte de Marc Chagal. As últimas vezes que fui a sua casa, muitas vezes para ela me socorrer de minhas angústias cotidianas, Antonia mostrou o livro de Chagall, com uma alegria incontida, para filhos e amigos. Essa cena se repetiu algumas vezes e ficou ressoando em mim. Lembrei que recentemente havia estudado Surrealismo nas aulas de História da Arte II no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e Chagall foi um dos artistas sobre os quais discutimos. O trabalho do artista russo-francês é marcado pelo deslizamento poético de suas obras, que muitas vezes retratam cenas da vida cotidiana, bíblicas e mitológicas, com animais-humanos oníricos e arquitetura flutuante, com o uso de cores vivas e contrastantes. As obras de Chagall me cobriram de um excesso sensível e de afeto em cada linha não linear.

A obra que mais me marcou foi *Commedia dell'arte*. O quadro foi finalizado em 1959 para ser colocado no *foyer* na Casa da Opera de Frankfurt e nos mostra uma panóplia caleidoscópica de figuras extáticas – em uma espécie de partilha do espaço da arte – em que público, figuras hipnóticas, humanas e não humanas se movimentam entre cores e inversões. O título da obra é, evidentemente, uma referência ao teatro popular italiano dos séculos XVI e XVII. A *Commedia dell'arte* é conhecida por seus personagens arquetípicos, máscaras distintas e improvisação cômica. Está ligada à farsa e à necessidade de se conectar com o público rapidamente – por isso as máscaras, as repetições e o apelo à fisicalidade. É a inserção total no espaço, de maneira itinerante, para afetar aqueles que passam pelas técnicas de pantomima e do uso de gestos expressivos. Ao escolher pincelar o teatro popular em uma encomenda para uma Casa de Ópera, espaço da erudição, Chagall brinca com a ruptura da racionalidade-processo-aura, abraçando o excesso do carnavalesco e do sensível da própria comédia.

A comédia vem do grego, *komoídia*, junção do prefixo *koimos*, que significa procissão, com o sufixo *oidé*, canto. Assim, pela etimologia da palavra, a comédia seria cantos em

¹ Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Visiting Researcher em Cinema na University of California, Los Angeles (UCLA) como bolsista Fulbright e pós-doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora substituta de Teoria da Literatura na UFBA e integrante do projeto do CNPq “Rede de pesquisa em arquivos literários”. gabrielalvandrade@gmail.com

procissão, que, no contexto, eram homenagens à Dionísio – expressões mais abertas com jovens vestidos de animais entrando nas casas em festividades de fertilidade e da terra. Assim, retomar o cômico, é uma espécie de retomada do sentimento, da emoção, ao afetar-se com o físico. Quando Antonia Torreão Herrera (2020) nos convida a olhar as obras de Chagall, servindo um cafezinho ou uma castanha, ela, em seu gesto mínimo, está oferecendo o excesso que habita a sua poesia: o desejo festivo de afetar as pessoas – uma ética pelo excesso poético. Não por acaso, *Babel*, lançado em 2020 em seu Jubileu de 50 anos como professora da UFBA, é composto de 10 cantos em uma procissão de costuras de autores, ideias e gentilezas – um excesso, pela escrita, da trajetória de uma vida – em que a linguagem poética mistura metáforas, cacofonias, anedotas, citações e reflexões filosóficas em um manifesto teórico, ético e poético da língua.

O motivo do livro-poema é o mito de Babel. Como a própria autora afirma na apresentação: “O mito de Babel foi o móvel primeiro para gerar imagens e pensamentos sobre a língua, as línguas, a linguagem, as palavras; a comunicação e a incomunicabilidade, o potencial de construção e de destruição de uma palavra” (Herrera, 2020, p. 11). O babelizar do mito, no poema, se vale da ambivalência da relação entre comunicar e traduzir, o que gera potencialidades de dilaceração do outro. Separar as línguas é dividir e apropriar – o fim múltiplo do carnaval da linguagem. Faz-se da língua tirania e transforma o outro em estrangeiro. Tais ideias aparecem no próprio poema, ao utilizar os dois pontos como forma de explicação e definição do mito da torre, por exemplo, no CANTO IV, Herrera afirma que o mito é uma validação da violência entre as pessoas e os povos. “Torre de Babel: poder e globalização, legitimação da tirania de um povo sobre outro povo” (Herrera, 2020, p. 45). A denúncia da tirania da babelização aparece também no CANTO VIII, como mostra o trecho:

Babel entrou na história e ata o fio do acontecimento às nossas vidas.
As paredes de Babel são fronteiras.
Mas o signo Babel faz girar os falares.
Falas e alas por onde escorre a lalalização da língua.
Similar à água que abre caminhos.
Babelizar é falar no outro o outro.
É possibilitar o outro.
Infernizar a (in)comunicação.
Abrir alas para a ação de comunicar o outro.
Busco o fio da meada no meio do nada. (Herrera, 2020, p. 72).

Os versos mencionados revisitam o mito de Babel e a censura do tagarelar farsesco. No início do trecho, Babel surge como substantivo em uma tentativa de compreender a história do mundo, as histórias contadas pelos vencedores, que entrelaça a vida cotidiana, estabelecendo fronteiras e divisões com os outros. Embora o símbolo em si, Babel, possa induzir à confusão e possibilitar diferentes formas de expressão, ainda está intrinsecamente ligado à criação de limites e de fronteiras. Essas cisões surgem na linguagem e se derramam sobre a vida e a história. Herrera dialoga tais ideias com Judith Grossmann, sua mestra, e, no percurso acadêmico-literário-docente na UFBA, se encontraram como professora-estudante, orientadora-orientanda e, principalmente, amigas. No livro organizado por Herrera, *Guerra e paz no discurso literário*, Grossmann (2022) discorre sobre a relação intrínseca entre literatura e história. Para a autora, a história tem caráter substantivo, de ser um objeto e de ser objetiva, pois busca tratar da história linear, tentar dar conta da narrativa do mundo – muitas vezes, a dos vencedores. A historicidade é o adjetivo, a qualidade do que é histórico, isto é, como a história perpassa a literatura e como os elementos do texto literário remetem a história. A historicidade é uma peculiaridade da literatura. Nesse sentido, Grossmann afirma:

O caráter histórico da obra literária emana de sua própria natureza histórica e temporal. A obra literária é histórica porque faz história, é história, inscreve-se na história da literatura, ou, simplesmente, na história, que, por sua vez, nela se inscreve. Trata-se de um delicado sistema de trocas entre a obra literária e a história, em que a obra literária, provisoriamente, substitui a história, e a história, provisoriamente, substitui a obra, tendo ambas um valor simultaneamente relativo e absoluto. (Grossmann, 2022, p.53).

No entanto, a obra de arte tem uma *assimetria* com a história porque ela não é um registro histórico, mas um fazer artístico. A literatura olha para o resto, para o lixo da história. O princípio da arte é a seleção do signo e se escolhe o signo menor para dizer mais. A literatura não quer uma simetria com a História com H maiúsculo, com a história dos vencedores, do cânone, mas olhar o que não foi colocado como relato. Assim, por meio de um redesenho da imagem arquitetônica da torre, *Babel* denuncia a violência histórica da linguagem e faz os poros das fronteiras se tornarem visíveis, onde cada setor, cada segmento, excede o murmúrio e a confusão de uma língua que precisa ser traduzida, tornando a comunicação impossível: "escorre a lalalização da língua". A ambivalência desse trecho reside na sua não demarcação da multiplicidade de línguas como algo intrinsecamente negativo; há a possibilidade de um balbúcio, de um carnaval, de dar espaço ao outro, permitindo a comunicação com ele. No entanto, ao mesmo tempo, o outro se torna

estranho, distante, e as relações se transformam em algo imprevisível. Assim, surge a necessidade de traduzir o outro, de contemplar a fronteira e enfrentar a inevitabilidade de perder "o fio da meada", diante da incompreensão da língua e das pessoas.

Ao criticar a babelização, o discurso vacilante e a ambivalência do estrangeiro, Herrera direciona a literatura para examinar o desconhecido, o peculiar e os aspectos negligenciados da história. O princípio babélico envolve a escolha criteriosa de símbolos, optando pelos menos proeminentes para dizer de forma mais eficaz, permitindo que uma língua sobreponha a outra. Não se trata de buscar uma identidade coletiva ou pertencimento. Em vez disso, é uma reflexão sobre como Deus castiga os seres humanos, levando-os a utilizar seus desejos uns contra os outros e contra si próprios. Ao repensar uma crueldade linguística global como um fortalecimento das fronteiras, *Babel* é um texto que se distancia da uniformidade imposta pelo discurso dominante e da narrativa dos estrangeiros vitoriosos. Em vez disso, busca dar voz ao que foi relegado ao silêncio – o outro, a falar com o outro. As obras de arte, especialmente as literárias, costumam ocupar e, muitas vezes, continuam ocupando, o papel de monumentos, ou seja, representações comemorativas e simbólicas da memória, destinadas a perdurar como algo sólido para o futuro. No entanto, *Babel* se faz monumento esfacelado. *Babel* celebra o mito, mas o repensa, repensa as formas do outro, a tirania de sua violência.

É aí que entra a sua própria contradição: o monumento do mito e do livro são esculturas em ruínas, grãos de areia, pois em seu discurso está a semente da ruína da história e, ao mesmo tempo, o registro das vozes e narrativas que não foram contadas. O mais interessante para mim é como esses grãos se constroem como uma espécie de carnaval de palavras, uma possibilidade sensível – uma comédia da arte ou uma procissão da poesia. Georges Didi-Huberman (2021), em *Que emoção! Que emoção?*, afirma que se emocionar é um gesto em movimento do excesso do corpo que transborda de formas inimagináveis. Para o autor, a emoção é um conhecimento sensível e de transformação do mundo. Nesse sentido, afirma: “É como se a história das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos” (HUBERMAN, 2021, p.35). Ao registrar essas emoções, como Chagall faz, no onírico dos seus seres-híbridos, se torna possível o transbordamento de outra partilha daquilo que nos afeta. Na literatura, tal partilha se constrói no excesso da palavra, no dismantelamento do signo em si mesmo, que faz o significante se carnavalizar, se tornar material, palpável, como se nos tocasse a pele.

A escolha de iniciar Babel com uma epígrafe da *A divina comédia* de Dante Alighieri (2017) sinaliza esse excesso possível de uma alegria celebrativa da língua. No contexto da Alta Idade Média, no século XIV, em que a maior parte da população era considerada analfabeta por não conseguir ler em Latim, que, na vontade de forjar uma inacessibilidade com o divino, a Igreja Católica mantinha, ainda, os manuscritos e os livros, principalmente a Bíblia, na língua “clássica”. Dante Alighieri, em seu poema épico e teológico, contrariou o sistema vigente, pois escreveu em um dialeto, o toscano, bebendo no organismo vivo da oralidade italiana. A língua registrada em *A divina comédia* é viva, múltipla, pulsante. A epígrafe nos sinaliza o desejo de aproximação de tal força anímica. Também nos indica uma apropriação com os deslizamentos do cômico, visto que a escolha do termo comédia no título refere-se à estrutura da obra, que começa de forma sombria e desafiadora no “Inferno”, passa pelo “Purgatório” onde as almas se purificam, e culmina no “Paraíso”, onde se encontra a visão beatífica de Deus. O fato de a jornada terminar na bem-aventurança celestial contribui para o uso do signo comédia, visto que se apropria da estrutura do gênero na época, indicando uma narrativa que começa com a escuridão e termina com a luz, isto é, acredita-se em um futuro não babélico, uma outra possibilidade múltipla da língua. Afinal, o adjetivo “Divina” só foi acrescentado posteriormente pelos estudiosos do autor. A trajetória do livro é marcada, então, pela estrutura solar do cômico.

O texto da epígrafe é uma passagem do Canto XXIII do “Paraíso”. No trecho, Dante invoca a luz suprema que está além da compreensão dos seres humanos, a luz que ilumina o paraíso e que representa Deus. Ele se dirige a essa Luz como a fonte de toda sabedoria e compreensão, pedindo que ela se manifeste em sua mente para que ele possa entender e comunicar uma parte de sua glória aos leitores futuros. Dante pede que a Luz divina capacite sua língua a transmitir de forma poderosa e eficaz um pequeno vislumbre da glória de Deus para as gerações futuras. Ele reconhece que a natureza divina é tão sublime e inefável que é impossível transmiti-la plenamente em palavras humanas. No entanto, ele deseja compartilhar uma centelha, um fragmento dessa glória, para que outros possam se aproximar da compreensão divina por meio de sua poesia. *Babel*, em diálogo com Dante, busca pensar o divino como a possibilidade múltipla da língua, sua celebração em centelha, de se fazer ouvir de diversas formas, mesmo na impossibilidade da compreensão plena, permite uma prospecção outra, divina, surreal, flutuante, que, para Herrera, está na materialidade da própria cifra da língua. O sublime está na humanidade

da palavra, na sua condição de língua viva, que, ao se apropriar da língua do povo e não da erudição, eterniza-se o movediço e a festa da glória em abundância.

A procissão festiva da linguagem se permeia pelo excesso. É uma ética própria. Em *Ética da escrita literária*, Antonia Torreão Herrera (1996) afirma que a escrita tem uma ética própria que se dissemina em um afetar coletivo – na comunicação de uma expressão da condição humana. O uso da palavra expressão me chama atenção, pois não é sobre o inteligível, mas sobre o *pathos*, o que nos afeta, o que movimenta nossas emoções. A ética descrita por Herrera é a possibilidade da literatura dizer tudo, sem culpa, sem censura, sem freios – é o excesso! – Uma frase que repito constantemente para todos os estudantes de *Introdução aos estudos literários*. A comédia da arte de Chagall, que retoma um teatro festivo da alegria, e a glória da linguagem em Dante Alighieri reaparecem nas concepções teóricas de Herrera. A autora afirma que a escrita é uma ética da alegria, que afirma a vida, mesmo em sua dor, como paixão, como emoção pulsante. Herrera diz: “Escrever é se inscrever para a morte e para a vida. A aventura é radical e arriscada. Todavia, é um modo de se ter alegria” (Herrera, 1996, p. 14) e essa alegria é “A arte, reino do provável, território de liberdade, de acolhimento e profusão do imaginário, é o cenário de múltiplas encenações dos desejos e da linguagem, sendo esse ponto de convergência das veredas das ruas, escoadouro das vivências, ardores, alegrias e agruras” (Herrera, 1996, p. 52).

O livro Babel encena a (in)comunicabilidade como possibilidade de criação e de expressão – de um entendimento da vida de outra forma – pelo excesso do significante. A escritora, que define Babel como “um texto mítico-filosófico-poético” (Herrera, 2020, p. 11), busca fazer uma poética sobre o processo metalinguístico do texto e a ética da própria escrita literária. É possível relacionar tal ética da alegria com o conceito de *dispêndio*. Para George Bataille (2013), o dispêndio refere-se a uma energia excessiva e excedente que não pode ser plenamente utilizada para fins produtivos ou econômicos. É uma energia que excede as necessidades básicas de sobrevivência e é direcionada para atividades que estão além da lógica da utilidade ou da finalidade. O dispêndio desafia essa lógica ao buscar a liberação das restrições e normas sociais, permitindo uma experiência intensificada e uma sensação de êxtase ou comunhão. Assim, a ética da literatura de poder dizer tudo, para além da racionalidade, para além da punição, é o ir para além de uma economia da linguagem, da contabilização da vida – é o excesso da linguagem em êxtase.

O dispêndio aparece em *Babel* ao fazer uma reflexão do próprio signo, quando Antonia Torreão Herrera cunha o conceito de desbabelizar, isto é, romper com as hierarquias entre as línguas e eliminar os empecilhos que causam a incomunicabilidade semelhante à que ocorreu após a intervenção divina em Babel. O conceito aparece pela primeira vez no CANTO II: “Desbabelizar no Planalto Central/ No centro da luz, da língua luz, /Lusa língua portuguesa” (Herrera, 2020, p. 28). Ao pôr, no centro de Babel, a luz, a lusa língua portuguesa e o Planalto Central, Herrera denuncia os centramentos da língua e da geografia, que elegem ícones e fecham partilhas. E, a partir disso, propõe romper com tais hierarquias, ao pensar a divisão da língua de Babel como uma multiplicidade, em que se “potencializou o significante, fortaleceu a expressão poética que dá realce ao signo em todo o seu potencial” (Herrera, 2020, p. 11). Babel proporcionou a plasticidade da língua e o olhar para o significante. Já que a comunicação linear não é possível, desbabelizar é o movimento de comunicabilidade pela expressão, pela escrita literária. Nesse potencial criativo, seria possível uma horizontalidade da língua, em que a comunicação voltasse a ser fraterna pela lógica da diferença, da loucura, da poesia. Desbabelizar não seria (a meu ver) um ato de reunificar as línguas, mas de reencontrar o que de “desmedido” pode nos representar e unir como um todo, em uma nova partilha.

Herrera define: “Desbabelizar é retomar o fio do novelo, recolher uma a uma cada/ conta do rosário, revelar para a humanidade a língua dos anjos. /Sem que, sem por que, sem causa, sem flexão, conjugada apenas /no presente que desata todos os nós” (Herrera, 2020, p. 33). Desbabelizar é achar os caminhos desnovelando os fios de Ariadne, é observar a criatividade divina nas obras artísticas do Bispo do Rosário, é olhar a palavra em sua materialidade, em sua possibilidade plástica. Desbabelizar é pensar em uma Babel que destrona o Senhor. É a insubordinação poética do ser humano, já que o que fica é a potencialização do significante, da poesia. Guy Girard (2022), em seu texto “Clavículas da Revolução”, faz uma releitura do surrealismo como, antes de um movimento artístico, uma linguagem do afeto. O autor parte da citação de André Breton: “as palavras fazem amor” (Breton apud Girard, 2022, p.15) para afirmar que viver é participar de uma invenção coletiva de uma vida outra, de uma imaginação apaixonante. Para o autor, a poesia surrealista, menos como uma estética e mais como um viver, é aquela que abraça o excesso que tudo pode ser dito, com as cores, com os sonhos e com as palavras. O surreal é reencantar com as magias primeiras da linguagem – “é contar com que o pensamento poético erga uma barragem diante da desrazão capitalista, e que este pensamento

torne sensível, e, portanto, reconhecer, as potencialidades utópicas do instante” (Girard, 2022, p. 13).

Nesse sentido, o livro-poema *Babel* se liga ao excesso surreal poético, em que a literatura precisa servir à vida, afinal a arte tem uma responsabilidade ética, através do significante que agita as palavras sobre si mesmas. Ao falar sobre Chagall, sorridente, antes de um almoço, ou mandando um conto de Clarice, quando peço socorro, Antonia Torreão Herrera, me lembra como sua vida é permeada por esse excesso alegre e como precisamos dele, como precisamos desbabelizar – encontrar uma linguagem em comunhão, mas sem a lógica da semelhança. Babel coloca o signo em pé, fora da linearidade horizontal da autonomia da linguagem. A palavra responde por si própria em outro tempo, a palavra como joia preciosa. Babel, ao confundir, ao criar o caos, é a potencialidade poética da despesa do signo, é a comédia e o carnaval da vida.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BATAILLE, George. *A parte maldita*: Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica, 2013.

CHAGALL, Marc. *Commedia dell'arte*. 1959. Óleo sobre tela, 2,5 x 4 m, *foyer* do Teatro de Frankfurt.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*, Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2021.

GIRARD, Guy. Clavículas da Revolução. In: _____. *Por uma insubordinação poética*. Tradução de Natan Sch. São Paulo: Sob Influência, 2022.

GROSSMANN, Judith. *Guerra e paz no discurso literário*. Organização de Antonia Torreão Herrera e Henrique Júlio Vieira. Salvador: EDUFBA, 2021.

HERRERA, Antonia Torreão. *Babel*. Salvador: EDUFBA, 2020.

HERRERA, Antonia Torreão. *Ética da escrita literária*. 1996. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000746149>. Acesso em: 15 set. 2023.