

ESCRITA DE OUVIDO: RESSONÂNCIAS DE ENCONTROS TRANSTEXTUAIS

WRITING BY EAR: RESONANCES OF TRANSTEXTUAL ENCOUNTER

Éderson de Oliveira Cabral¹⁶¹

Sérgio Bairon¹⁶²

Denise Sant'Anna¹⁶³

RESUMO: Este artigo apresenta interlocuções com a escrita de ouvido, conceito proposto por Marília Librandi, o qual abarca questões de recepção auditiva, de sacrifício e da imagem solar, que são levantadas no capítulo três – *A escuta do coração selvagem*, parte do livro *Writing by Ear*. Articulamos elementos de um dos pensamentos mais antigos da humanidade, como as escrituras védicas, tais como o *Mahabharata* e o *Bhagavata Purana*. Ademais, relacionamos tais textos com excertos de *Água viva*, de Clarice Lispector. Por meio de passeios inferenciais e coincidências transtextuais, observamos que a proposta da escrita de ouvido não apenas faz ecoar sabedorias ancestrais, como também tem ressonância e lugar em obras contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de ouvido; Clarice Lispector; *Bhagavata Purana*; *Água viva*.

ABSTRACT: This paper aims at presenting interlocutions with writing by ear, concept proposed by Marília Librandi, which embeds issues of hearing reception, of sacrifice and solar image, that are raised on chapter three – *The hearing of the Wild Heart*, part of the book *Writing by Ear*. With that intention, elements were articulated from one of the oldest thoughts of humanity, for example, the Vedic Writings, such as *Mahabharata* and *Bhagavata Purana*. Beside, such texts were relate to parts of *Água viva*, from Clarice Lispector. By these means of inference and coincidences among texts, we perceive the hearing writing proposal not just echoing ancestral wisdom, but also has a resonance and place in contemporary works.

KEYWORDS: Writing by ear; Clarice Lispector; *Bhagavata Purana*; *Água viva*.

¹⁶¹ Doutorando em Processos e Manifestações Culturais na Universidade FEEVALE - Brasil, com período sanduíche na Universidade de Bolonha - Itália; Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3393-8340>. E-mail: edercabral@feevale.br

¹⁶² Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo – Brasil. Livre Docente pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral na Stanford University - Estados Unidos, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil e na Freie Universität Berlin – Alemanha. Professor Associado da Universidade de São Paulo – Brasil. E-mail: sbairon@gmail.com

¹⁶³ Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale – Brasil. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora adjunta da Universidade FEEVALE – Brasil. E-mail: denise@feevale.br

1. O QUE QUER DIZER UMA ESCRITA DE OUVIDO?

O conceito de escrita de ouvido surge da experiência docente de Marília Librandi¹⁶⁴ em parte de suas reflexões desenvolvidas na Universidade de Stanford, mais especificamente em um curso sobre Clarice Lispector, ministrado em língua inglesa, durante a leitura de *Hora da Estrela*. Segundo Librandi (2014), há uma frase nessa obra, a qual tem relação com a aprendizagem de uma língua estrangeira, sendo este o tema inspirador para o conceito de escrita de ouvido: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que *escrevo de ouvido* assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1998a, p.18, grifo nosso). Essa frase provoca Librandi, que está em plena imersão na língua inglesa, atuando como professora na Universidade de Stanford. Esse excerto ressoa fortemente na criadora do conceito escrita de ouvido, levantando os seguintes questionamentos: O que é escrever de ouvido? O que quer dizer isso? Librandi aponta uma resposta:

“Escrevo de ouvido” quer, então, dizer que se escreve com a língua pré-consciente, com a língua que se ouve antes que se entendam seus significados, com a língua que é significante antes de ser significado; com a língua que é antes do som, tom, nuance, e vibração [...]. (LINBRANDI, 2014, p.138)

Além disso, Librandi (2015, 2014) levanta questões sobre o multilinguismo, o que está relacionado ao fato que se pode escrever de ouvido como se pode aprender línguas estrangeiras de ouvido. Tais línguas

¹⁶⁴ Marília Librandi é professora e pesquisadora de literatura brasileira, latino-americana e teoria da literatura, com ênfase nas relações da ficção e da poesia com o pensamento filosófico e antropológico, e com as culturas de tradição oral. Atuou desde 2009, na Universidade de Stanford, Califórnia, lecionando Literatura e Cultura Brasileiras e atualmente é docente da Universidade de Princeton, no Departamento de Espanhol e Português. Nos últimos anos, desenvolveu os conceitos de escrita de ouvido (*writing by ear*), romance aural ou acústico e poéticas do eco (*echopoetics*), que visam ultrapassar as barreiras entre fala e escrita, oralidade e letramento, sons e silêncios.

desconhecidas tanto podem ser estrangeiras, como nativas, pois o aprendizado da língua materna ocorre pela mediação da escuta – ouvimos a língua materna, apropriando-nos das sonoridades e gradativamente vamos construindo a fala – há um processo de imersão nos sons da língua, nas diversas enunciações e possibilidades de expressões sonoras, antes mesmo da sua aquisição. Portanto, a vivência do escrever de ouvido tem relação com a incorporação de sentidos de sonoridades do ouvido/ouvir.

Também se pode compreender o ato de “falar línguas de ouvido” como uma espécie de deslocamento (estranhamento) diretamente relacionado aos sentidos culturais do som: pode-se ouvir uma poesia ou um canto em uma língua estrangeira desconhecida e não se entender nada, todavia se apre(e)nde algo de sentido, pois o conteúdo ouvido pode soar como jogos de linguagens sensíveis, uma espécie de estética da sonoridade.

A comparação com a musicalidade também se constrói reciprocamente, uma vez que *escrever de ouvido* é como tocar ou aprender um instrumento de ouvido; como aprender e tocar uma música de ouvido (LIBRANDI, 2015). Nessa perspectiva, Murray Schafer (2011, p.228) sugere que “[...] As línguas estrangeiras também são músicas quando o ouvinte não compreende nada de seu significado”. Nesse sentido, é possível pensar ainda em uma sutil releitura, caracterizada como única por quem lhe confere uma nova interpretação. Escutamos e transferimos essa escuta por meio de algo, de alguma manifestação expressiva, a qual se transforma nesse processo de passagem, imprimindo características próprias do locutor. Contudo, mesmo diante das especificidades expressivas dos diferentes locutores e não entendendo os códigos de tais linguagens, existem intenções sonoras que são construídas culturalmente e que podem nos possibilitar a identificação de manifestações de alegria ou tristeza.

Nesse ponto, a escrita de ouvido também explora essa metáfora musical, pois essa escrita está constituída na audição (na sonoridade) de ruídos, de

música, de silêncios, de sussurros, que atuam por um método de improvisação fundamental¹⁶⁵. A escrita de ouvido é como se fosse um ato de escrever sem palavras, mas escrever sons (ou aquilo que é ouvido) – escrever como se toca uma música. Portanto, apresenta-se um paradoxo na escrita de ouvido, pois se escreve com as mãos, a partir da fala e não de outro modo (LIBRANDI, 2015). Dessa forma, como poderia se escrever com o ouvido, se ele não fala, como se poderia escrever o timbre, pois, na escrita, não pode ser transmitido pelas palavras, contudo pode ser conduzido pelo que está fora do texto por meio das sonoridades. Sobre isso, Librandi comenta:

Como pode o sussurro ser escrito senão pela criação ficcional, isto é, senão através de um texto que busca imprimir rítmica e contatopoesicamente o que está atrás do pensamento [...], ou que está aquém ou além da linguagem, como as sensações, pulsações, reverberações e timbres? (LIBRANDI, 2014, p.137)

Para Librandi (2015), a escrita de ouvido estabelece uma relação entre letra e escrita e também com todo o âmbito da cultural oral¹⁶⁶; com (jeito de) corpo, danças, gingado, cirandas, rituais festivos, ritos religiosos, cantorias, etc. Em todos nós, lateja a falta de algo que jamais conseguiremos nomear com palavras e significados precisos. Curiosamente, é o manifestar desta falta essencial que promove o encontro entre escuta e escrita, que se confundem, enroscam-se nas tentativas de definição e acabam encontrando guarida no interior de possíveis ampliações dos sentidos que a obra literária nos oferece.

As sonoridades são sentidas antes de qualquer registro. Há uma construção gradativa de manifestações sonoras que se constituem como parte integrante da história dos sujeitos, no âmbito da própria escuta individual e de

¹⁶⁵ Ver mais em *Escritas de ouvido da literatura brasileira* (LIBRANDI, 2014), mais precisamente na seção *Improvisação*.

¹⁶⁶ Cultura oral e também aural, porque é auditiva; vocal, porque tem relação com a voz e com a música, a qual pode ter letra ou apenas melodia.

uma escuta coletiva, resultante do contexto social e cultural. Em outras palavras, a escrita de ouvido tem relação com tudo que faz parte de um saber que não necessariamente perpassa pelo escrito, que pode incluí-lo, porém está fora desse âmbito e faz parte, primeiramente, da esfera das sonoridades. Para Librandi,

[...] Escreve-se, então, contra os processos de silenciamento das “vozes bárbaras” na escrita, e para dinamizar as potências guardadas em secreto silêncio nas letras, mas audíveis nas ruas, nos sons, nos batuques, nos sambas e ritmos das práticas religioso-festivas. Será por essa reversão que alguns dos melhores letrados do Brasil desleem (ou leem pelo avesso) o legado da colonização ao incorporá-lo às vozes nativas. Nos termos modernos da narrativa de ficção, no romance e suas variantes como a novela, ou a prosa poética o que veremos é uma ação escritural que opera em vista de uma desdomesticação da oralidade, e que a inclui para barbarizar a escrita e romper com o emudecimento crescente da voz índia, as sertanejas, e outras: essa será a utopia política anárquica da melhor prosa de ficção produzida na América Latina. (LIBRANDI, 2014, p.136)

Assim, a escrita de ouvido apresenta uma interface entre o mundo letrado, da grafia, que está constituído da grafia alfabética, e o mundo não letrado, que tem seu alicerce na competência ágrafa da tradição oral. Em outras palavras, a escrita de ouvido estabelece uma relação entre a alta cultura letrada e alta cultura oral/aural (LIBRANDI, 2015). Trata-se de uma relação heterárquica entre cultura oral e escrita e, jamais, hierárquica.

Os estudos de Librandi estão focados na prosa e sua hipótese é que na literatura brasileira existe um diferencial: “há uma presença massiva da questão auditiva-sonora, precisamente porque trata de um mundo letrado de escritores envolvidos em uma cultura predominantemente oral e musical” (LIBRANDI, 2015, grifo nosso).

São escritores tais como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa que interessam ao escopo da escrita de ouvido proposto por

Librandi¹⁶⁷ (2015). Esses escritores não produziram somente uma literatura de altíssima qualidade internacional, como também são comparáveis aos maiores escritores do mundo. No entanto, concomitantemente, eles possuíam um interesse, um compromisso e um afeto justamente de inclusão das populações (as quais são representadas nos seus textos) que muitas vezes não tinham acesso à leitura daquilo que eles escreveram.

O que me interessa ressaltar é que nessa filiação incontrolável, é a voz desses personagens-autores supostos que guia a construção narrativa, passando a ser o autor efetivo (Lispector, Rosa e Machado) não aquele que escreve, mas aquele que ouve, e segue a direção que a voz de seus personagens-autores indicam. O escritor, nesse sentido, atua como um etnógrafo que ouve sua própria cultura como se fosse estrangeiro a ela, estranhando-a para melhor inventá-la em suas ficções e dicções. (LIBRANDI, 2014, p.145)

Librandi (2015) aponta que a escrita de ouvido tem um polo de diálogo com duas pontas principais: a literatura e as comunidades orais. A literatura se interessa, incorpora-se e aprende com as comunidades e culturas orais com a intenção de estabelecer um diálogo, embora saiba que dificilmente será lida e incorporada por essa população, por essa cultura.

Entre esses dois polos há um núcleo central da escrita: a escrita da cidade das letras¹⁶⁸ (RAMA, 2015), que vê e não dialoga com as populações orais ou não letradas, pois são menosprezadas. Além disso, essas populações não são ouvidas. Essa cidade letrada proposta por Ángel Rama (2015) diz respeito às

¹⁶⁷ O conceito de escrita de ouvido possui um laço intrínseco com a cultura oral. Assim, nela há a incorporação da oralidade, pois há a relação com as comunidades ameríndias, afros, caboclas, ribeirinhas, mestiças, que aparecem tanto nos autores estudados por Librandi, como em outros, cada um ao seu modo – e esse é o seu escopo de investigação.

¹⁶⁸ Essa escrita está vinculada ao espaço burocrático do poder, isto é, uma escrita que determinada camada social dominante da população utiliza e que faz parte dos aparelhos estatal, burocrático e educacional.

campanhas políticas, televisivas, e aos discursos demagógicos que desprezam tanto a cultura oral, quanto a cultura literária.

Dessa forma, uma das propostas de Librandi (2015) sobre a escrita de ouvido é ponderar como os escritores criam um texto que incorpora pessoas e comunidades, que se situam fora da ordem alfabética, para perturbar ou produzir uma desordem no próprio processo da escrita literária. Esses escritores, ao invés de ignorar, utilizam-se de ritmos, de sonoridades, de palavras, de vocabulários de línguas *banto*, *kimbundu*, indígenas, ameríndias e estrangeiras¹⁶⁹, para fazer o desvio que a literatura produz (BARTHES, 2006), pois na literatura há um espaço de liberdade para produzir algo novo ou uma mensagem que chega como algo novo. Para Librandi (2015, 2014), tais escritores se alimentam dessa produção para desequilibrar o sistema escrito.

Segundo Librandi (2015, 2014), Clarice Lispector, por exemplo, é uma escritora que, na maioria das vezes, escreve contra a escrita para criar esse desequilíbrio, ao tentar escrever o sussurro:

[...] (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. *Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona*) [...]. (LISPECTOR, 1998a, p.24, grifo nosso)

E ainda:

¹⁶⁹ Segundo LIBRANDI (2014, p.133-134) a “literatura produzida no Brasil é tanto o resultado de encontros e desencontros coloniais como é a escrita de uma língua que se institui na zona de contato do português europeu com as línguas ameríndias, sobretudo a ‘língua geral’ falada no Brasil por cerca de duzentos anos, assim como o nheengatu na região amazônica, o guarani e o espanhol na América meridional, as línguas africanas da família Banto, e, a partir do século XIX, as línguas dos imigrantes espanhóis, catalães, judeus, sírios, libaneses, japoneses, que se estabeleceram no Brasil, para citar apenas alguns desses grupos”.

Quase não sei o que sinto, se na verdade sinto. O que não existe passa a existir ao receber um nome. *Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida.* E porque também preciso pôr ordem na minha vida, nesse caos de que é feita esta vida grave e inassimilável. (LISPECTOR, 2014, grifo nosso)

Desse modo, como um escritor poderia trazer o que é inexprimível para dentro do texto literário, uma vez que as palavras não captam os fenômenos mais íntimos e ínfimos, quase ruídos, quase sussurros, os quais não reverberam plenamente por meio do escrito, mas que vibram no texto, mais do que encontram significância pela palavra escrita¹⁷⁰.

2. ESCRITA DE OUVIDO E INTERFACES

Librandi (2015, 2014), na proposta da escrita de ouvido, cita o termo *zona de tradução*, de Emily Apter (2006), que propõe a relação de tradução em contexto de guerra e como isso se estabelece. Porém, a escrita de ouvido, em comparação aos estudos de Apter, segundo Librandi (2015), é uma história de amor com línguas estrangeiras de dentro e de fora do Brasil, as quais são incorporadas ao português brasileiro como uma língua em constante processo de formação (LIBRANDI, 2015).

[...] No caso da escrita de ouvido, o foco volta-se mais para a incorporação amorosa de línguas estrangeiras no português brasileiro, ou de línguas nativas ecoando nos textos escritos. (LIBRANDI, 2014, p.135)

¹⁷⁰ Há aprendizados que não passam pela verbalização; pois a(s) marca(s) da cultura oral e aural se inscreve no ser, nos entes, primeiramente, posteriormente se pode escrevê-la, por um processo de recepção auditiva.

Ainda, a escrita de ouvido implica em repensar a questão da literatura retomando o momento colonial brasileiro¹⁷¹, quando existiam “os línguas”, ou os tradutores, os quais podiam ser crianças indígenas que aprendiam a língua portuguesa e traduziam os enunciados dos padres para os seus pais ou os próprios padres jesuítas que aprendiam o tupi, o guarani e/ou outras línguas indígenas para catequizar e interagir com as populações nativas.

Percebe-se que “os línguas” não apareceram em tratados sobre a história da literatura brasileira, pois não há registros deles, no entanto, essa vivência foi muito importante e significativa (LIBRANDI, 2015, 2014). Ainda há muitas línguas indígenas existentes/sobreviventes no Brasil e, além disso, cabe destacar a vinda de muitas línguas africanas e de diversos dialetos, que chegaram e se mesclaram aqui, formando um caldo linguístico, o qual está na formação do português brasileiro e é isso que a escrita de ouvido, por meio dos escritores, busca evidenciar, ou seja, a escrita de ouvido busca ouvir ressonâncias dessa efervescência oral/aural.

A presença e a importância da audição no Brasil têm uma longa história, que, ao meu ver, remonta aos línguas, aqueles indivíduos assim chamados porque postos entre as línguas indígenas e o português da catequese. Fossem índios treinados pelos padres ou padres que aprendiam os idiomas indígenas [...]. Na colonização, o foco era incluir a fé cristã na fala índia para assim eliminar os “bárbaros”, sua vida, sua língua, seu pensar e transformá-los em “catecúmenos”, o mesmo ocorrendo em relação aos negros escravos, tidos por “boçais” (incapazes de pronunciar bem a língua portuguesa). (LIBRANDI, 2014, p.135)

Assim, Librandi (2014) mostra que pensar a escrita de ouvido significa contribuir para uma história literária aural, focada na transmissão e nas

¹⁷¹ Librandi (2014, p.134) indica que “[...] para uma história da escrita de ouvido no Brasil como nação é preciso retomar não apenas ao momento de independência e constituição do Brasil como nação no século XIX, mas retomar ao passado colonial da América Luso-Afro-Hispano-Indígena-Brasílica, que ecoa na prosa de ficção escrita de ouvido, e que se configura como uma resposta pós-colonial aos primeiros contatos e à história da colonização”.

influências auditivas na escrita. Ao mesmo tempo, reconhece a importância de retomar o universo da oralidade por meio da literatura. Esse fato nos faz lembrar da obra *A Escrita da História*, de Michel De Certeau, ao afirmar que:

Na verdade, este livro foi inicialmente concebido como uma série – de estudos destinados – a marcar etapas cronológicas dessa prática: no século XVI, a organização "etnográfica" da escrita na sua relação com a oralidade "selvagem", "primitiva", "tradicional", ou "popular" que ela constitui como seu outro. (DE CERTEAU, 1976, p.5)

A escrita de ouvido também se aproxima do termo *zona de contato*, elaborado por Marie Louise Pratt (1992). Essa aproximação se dá, mais especificamente, por meio do que Pratt designa como "olhos imperiais", no entanto, Librandi (2015, 2014) apresenta um contraponto, o qual abordaremos mais adiante no texto.

Pratt realizou um estudo sobre narrativas de viagem nas Américas (no novo mundo) e elaborou o termo zona de contato, o qual apresenta o espaço dos encontros coloniais, o espaço no qual pessoas geograficamente e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações que eventualmente envolvem condição de coerção, de desigualdade radical e de um conflito muito difícil (PRATT, 1992). Pratt (1992) toma de empréstimo o termo zona de contato de seu uso na linguística, que se refere às línguas desenvolvidas entre falantes de diversas línguas nativas, os quais precisam se comunicar entre si em contextos de troca e de comércio, isto é, as línguas de contato. Assim, como as sociedades dessas zonas de contato, essas línguas foram muitas vezes vistas como caóticas, bárbaras e desestruturadas. Nesse sentido, Librandi ainda evoca o termo literatura de contato para se referir às literaturas escritas em línguas europeias fora da Europa, como o caso do português brasileiro (LIBRANDI, 2015). Segundo Librandi (2015), ainda é importante indagar: quando pensamos a literatura

brasileira, concluímos que ela é escrita em português, mas que português é esse? Pode ser o português que está envolvido com todas essas outras línguas?

Em relação a Pratt (1992), o seu foco está no homem imperial colonizador, designado como homem da visão, que chega com seus olhos imperiais observando e tomando posse dos territórios. Assim, no que diz respeito a essa conjuntura, Librandi (2015, 2014) propõe que a escrita de ouvido levanta um contraponto, ou seja: ao invés dos olhos imperiais tomando conta dos territórios, são os ouvidos das populações colonizadas ou marginalizadas que recebem as informações de fora como um corpo auditivo-receptivo¹⁷².

Para concluir essa seção, cabe trazer os levantamentos que Librandi (2015, 2014) faz sobre o termo zona, que aparece em zona de contato e zona de tradução. Na língua inglesa, *zone* é uma área de troca, uma área de confusão, porém o português brasileiro tem um acréscimo a fazer ao vocábulo zona: ao se dizer “Eu vou para a zona”, refere-se à zona de prostituição, zona que se estabelece relações sexuais como atividade laboral. Tal significado em português não existe em inglês. A palavra zona, de acordo com Librandi (2015), implica tanto em confusão ou em mistura sonora, como também em trocas linguísticas, sensoriais e sensuais; ademais, ressalta que o ouvido é um órgão erótico/zona erógena – há uma visão erótica que permeia o ouvido¹⁷³.

¹⁷² Librandi (2015) ainda aponta que, por um lado, o ouvido é marginal em relação à dominância dos olhos, mas, por outro, também é um órgão de recepção, o que cria uma outra relação com o mundo.

¹⁷³ Para embasar sua afirmação, Librandi (2015) cita o texto de Jacques Derrida (1998), *Timpano*, mais especificamente esse excerto: “Sin ir en beneficio de todas las inversiones sexuales que, por todas partes y en todo tiempo, constriñen poderosamente el discurso del oído, indico aquí con un ejemplo los lugares del material abandonado al margen, esa trompa que se llama pabellón [papillon] es una verga para los Dogones y los Bambaras del Malí, y el conducto auditivo una vagina. El habla es el esperma, indispensable para la fecundación (concepción por el oído, pues, se diría toda la filosofía). Desciende por el oído de la mujer y se enrolla en espiral en torno a la matriz [...]” (DERRIDA, 1998).

3. AS RELAÇÕES MÍ(S)TICAS OU A COSMOGONIA VÉDICA E O OUVIDO

Librandi (2014, p.133) sugere que se pense “o texto ficcional como se fosse uma caixa de música que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada leitura ao mesmo tempo em que se propaga no futuro cada vez que é reaberta”. Dessa forma, Librandi (2014) vai ao encontro da proposta de Wai Chee Dimock (1997), que pensa a literatura a partir do conceito de ressonância. Em vista disso, apontamos, neste artigo, que o tema do ouvido aparece em textos ancestrais, muito antigos, textos cosmogônicos, tais como a literatura da antiga Índia, pertencentes à cultura e filosofia védica.

Uma vez que o conceito de escrita de ouvido também é apresentado por Librandi (2015, 2014) como uma história de amor entre as línguas, tanto estrangeiras externas quanto as estrangeiras internas, propomos a aproximação com a literatura védica e com a língua sânscrita, por meio de um passeio inferencial¹⁷⁴.

Além disso, Librandi (2018), no capítulo três do seu livro *Writing by Ear; A escuta do coração selvagem*, levanta questões a respeito de recepção auditiva, de sacrifício e da imagem solar (*radiance*). Nesse capítulo, Librandi propõe uma relação entre a orelha morta¹⁷⁵ de um romance de Clarice Lispector, a pintura de uma natureza morta e a orelha amputada de Vincent Van Gogh. Dessa maneira, estabelece um vínculo entre Lispector e Van Gogh por meio da imagem solar e do sacrifício presente na obra de ambos artistas. Para isso, Librandi traz as análises¹⁷⁶ realizadas por Georges Bataille (1986, 1985) sobre Van Gogh, as quais versam sobre o gesto de mutilação do pintor e sua

¹⁷⁴ Umberto Eco (1993, p.127) aponta que “[...] No romance contemporâneo, tão entretido de ‘não-dito’ e espaços vazios, a previsão do leitor confia em passeios justamente bem mais aventureiros”.

¹⁷⁵ A orelha morta aparece nas primeiras páginas do romance inaugural de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*.

¹⁷⁶ Essas análises aparecem em dois textos: *Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh*, de 1930 e *Van Gogh as Prometheus*, de 1937.

obsessão solar. Segundo Librandi (2018), essas análises são, sobretudo, antropológicas e míticas. Bataille (1986, 1985) lembra que a mutilação de partes do corpo sempre esteve vinculada a gestos de sacrifício aos deuses, como ações votivas¹⁷⁷, mas assinala o fato de que, nos tempos modernos, o sacrifício deixou de ser visto em sua conexão com o divino, e passou a ser relacionado apenas a uma experiência interior vinculada à loucura.

Entramos na esfera mítica, assim como fez Bataille (1986, 1985), no entanto, para dialogar com o sacrifício, com a imagem solar e com a recepção auditiva, percorremos outro caminho. Quem nos dá entrada e abre a caixa de música, ou seja, quem nos permite tal possibilidade é Clarice Lispector, pois em *Água viva*, ela faz referência ao sânscrito e à cultura védica:

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao *sânscrito*, *língua it*. Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it. (LISPECTOR, 1998b, p.42, grifo nosso)

E ainda:

Nascimento: os pobres têm uma *oração em sânscrito*. Eles não pedem: são pobres de espírito. Nascimento: os africanos têm a pele negra e fosca. Muitos são filhos da rainha de Sabá com o rei Salomão. Os africanos para me adormecer, eu recém-nascida, *entoam* uma lengalenga primária onde *cantam* monotonamente que a sogra, logo que eles saem, vem e tira um cacho de bananas. Há uma *canção de amor* deles que *diz* também monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo se não respondes? envio mensageiros em vão; quando te cumprimento tu ocultas a face; por que te amo se nem ao menos me notas? Há também a *canção para ninar* elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e

¹⁷⁷ Librandi (2018), sobre isso, aponta que é possível também lembrar da tradição dos *ex-votos*, pinturas ou estatuetas representando as partes do corpo que foram curadas, e ofertadas aos santos em forma de pedido ou de agradecimento. Vale lembrar que a tradição dos *ex-votos* está presente no Brasil desde o século XVIII e foi muito forte nos estados do Nordeste do país, onde Clarice cresceu.

selvático está na minha voz que te *canta*. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne

segrega um óleo que impermeabiliza a pele — assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer — basta um “clic”. Cisne negro? (LISPECTOR, 1998b, p.39, grifo nosso¹⁷⁸)

No texto de Clarice Lispector, tais ressonâncias conduzem o leitor a um passeio inferencial e dialógico, tanto pela língua sânscrita, quanto pela filosofia e cosmogonia védica¹⁷⁹¹⁸⁰. Pode-se pensar que Clarice Lispector, como escritora, não apenas enfrenta a língua portuguesa, mas também promove, em *Água viva*, uma “interação de línguas”, conforme Dominique Maingueneau ressalta:

O escritor não enfrenta a língua, mas uma interação de línguas e usos, aquilo que denominamos interlíngua. Vamos entender por isso as relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. É a partir do jogo dessa heteroglossia profunda, dessa forma de “dialogismo” (Bakhtin), que se pode instituir uma obra. (MAINGUENEAU, 2016, p.182)

Para nós, Clarice Lispector estabelece, em *Água viva*, um jogo, valendo-se do plurilinguismo (MAINGUENEAU, 2016): sua obra ampara a coexistência de fragmentos de diversas línguas, línguas outras, pois evoca o termo em inglês “it”, fazendo múltiplos usos e contextos diversos, assim como faz referência ao

¹⁷⁸ Todas as palavras que são grifadas por nós nesse excerto remetem à questão do ouvido, da recepção auditiva.

¹⁷⁹ Védico vem da palavra *veda*, que, em sânscrito, significa conhecimento. *Veda* se refere ao conhecimento da escritura original do mundo, a qual foi escrita em sânscrito, há cinco mil anos, dividida em quatro seções (*Rg*, *Atharva*, *Ayur*, *Sāma*, ou seja, esse conjunto de escrituras são designados como *Vedas*) – para uma melhor compreensão entre diferentes pessoas da sociedade. Além disso, *veda* também se refere a um corpo de literatura da Índia antiga (*Mahābhārata*: a grande Índia, a antiga Índia milenar) e ao conhecimento que emana dela. No entanto, o conhecimento védico não pertence a uma seita, a uma religião, a um país específico, a uma região ou a um estágio histórico.

¹⁸⁰ Nosso destaque, neste artigo, dá-se ao sânscrito e à cultura védica, no entanto, também haveria a possibilidade de explorar a cultura africana.

sânscrito.

No primeiro excerto: “Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it”, Clarice Lispector se depara com os limites de sua própria língua para poder enunciar o seu desejo, nem uma língua antiga, como o sânscrito, abriga sua enunciação, sua vontade, ou aquilo que está *atrás do pensamento*¹⁸¹. Portanto, ela busca, ou melhor, inventa outro recurso: a língua it; uma língua para expressar o que não consegue ex/imprimir, nem em uma língua viva e dinâmica, tal como a língua portuguesa, nem em uma língua morta, tal como o sânscrito. No segundo excerto, “[...] os pobres têm uma oração em sânscrito”, nota-se uma recepção auditiva, pois a oração em sânscrito se dá por meio de uma recitação mântica (de *mantras*). Outros termos desse trecho também se relacionam com os atos de enunciar e de ouvir, tais como “entoam”, “canta(m)”, “canção de amor”, “diz, canção para ninar”, “voz”, que tocam na cultura oral/aural, reforçando a ideia de recepção auditiva.

Explorando ainda o fragmento “Nascimento: os pobres têm uma oração em *sânscrito*. Eles não pedem: são pobres de espírito”; o sânscrito é a língua dos textos védicos, que são acessíveis à comunidade letrada e intelectual indiana, à parcela bramânica dessa sociedade, constituída de sacerdotes, guias espirituais e professores. Na concepção védica, os brâmanes são considerados a cabeça da sociedade, são aqueles que transmitem informações para as outras camadas sociais¹⁸². Nesse ponto, é importante apresentar as palavras de Gayatri Chakaravorty Spivak (2010, p.49-50), em seu *Pode o subalterno falar*, no qual apresenta de forma clara e sintética a episteme da Índia antiga:

¹⁸¹ Referência ao título anterior da obra de Lispector *Água Viva*.

¹⁸² Vale lembrar que em muitas regiões da Índia o sistema de castas ainda rege. A Índia tem um alto grau de analfabetização, aliás a Índia possui a maior população de analfabetos do mundo. A camada iletrada é a população pobre (os *śūdras*, a classe trabalhadora) que não tem acesso aos textos escritos e o que alcançam da prática espiritual vem da recepção auditiva, essa camada é instruída espiritualmente pelos brâmanes.

Śruti (o que foi ouvido); *smṛiti* (o que foi lembrado), *śāstra* (o que foi aprendido com o outro e *vyavahāra* (o que foi efetuado pela troca). As origens do que foi ouvido e do que foi lembrado não eram necessariamente contínuas ou idênticas. Cada invocação de *śruti* tecnicamente recitava (ou reabria) o evento da “escuta” ou a revelação originária. Os outros dois textos – o que foi aprendido e o que foi efetuado pela troca – eram vistos como dialeticamente contínuos. (SPIVAK, 2010, p.49-50),

Na epistemologia védica há, também, o termo *śabda*, que literalmente significa som, aquilo que se escuta e, assim, ele é o caminho de aquisição do conhecimento nessa cultura, isto é, as escrituras sagradas (*śāstras*) são reveladas por meio da escuta, as instruções são dadas por meio da instrução oral. Dessa forma, há o registro *śruti*, aquilo que é ouvido; por exemplo, os vedas (*Rg, Sāma, Yajur* e *Atharva* vedas¹⁸³) foram ditos e somente compilados em torno de cinco mil anos atrás. Além disso, há o termo *śravaṇa*, que nada mais é que o processo essencial de ouvir, a fase de aquisição do conhecimento espiritual por meio da audição.

Os filósofos védicos declaram que *śabda* (ouvir uma autoridade) descortina um campo de conhecimento que está além da metodologia científica. [...] *Śabda* é o único processo pelo qual podemos conhecer aquilo que, em nosso atual estado condicionado¹⁸⁴, é-nos incognoscível. [...] Isso não é uma questão de fé, dogma ou sentimento, mas de ouvir alguém que sabe. (GOSVĀMI, 2002, p.19)

¹⁸³ O *Rg Veda, Yajur Veda, Sāma Veda, Atharva Veda, Mahābhārata*, no qual está inserido a *Bhagavad-gītā*, o *Pañcharātra* e o *Rāmāyaṇa* original são todos considerados literatura védica (*śāstras*). Além dessas obras, os *Purāṇas*, os *Samhitas* também são considerados *śāstras* (GOSVĀMI, 1986).

¹⁸⁴ Considera-se uma alma condicionada, ou seja, qualquer pessoa que está no estado condicionado, quem ainda se identifica apenas com o corpo material, ignorando os aspectos da espiritualidade e da transcendência. No entanto, por meio dos processos de aquisição de conhecimento, tais como *śabda, śruti* e *smṛti*, é possível adquirir uma visão de equanimidade e passar a compreender a natureza espiritual do *eu*, libertando-se assim da vida condicionada. Tal pessoa é um *śravaṇa-daśā*, isto é, alguém que se ocupa no processo de ouvir tópicos transcendentais (PRABHUPĀDA, 1999).

Na epistemologia védica, a voz viva de um professor, mestre ou guia que acredita firmemente no que ensina, tem uma oportunidade bem maior de convencer que a palavra escrita (HIRIYANNA, 1952).

No padrão védico, a autoridade transmite o conhecimento transcendental que é recebido através da audição. [...] Quando, mediante a recepção auditiva, alguém recebe da autoridade a informação transcendental, ele fica inteiramente satisfeito e feliz. (GOSVĀMI, 2002, p.18-19)

Além disso, na essência de toda a filosofia védica, isto é, na *Bhagavad-gītā*¹⁸⁵, nos comentários de sua tradução, Swami Prabhupāda (1993, p.241) nos traz que “[...] ouvir é o princípio básico para a compreensão” e que “[...] o conhecimento védico chama-se *śruti*, ou o processo que consiste em aprender por meio de recepção auditiva” (PRABHUPĀDA, 1993, p.702).

4. A RECEPÇÃO AUDITIVA E BRAHMĀ

Para ilustrar todos esses conceitos e estabelecer uma relação com a escrita de ouvido, trazemos parte da cosmogonia védica, especificamente a origem do criador do universo material: Brahmā. Segundo esse pensamento ancestral, Brahmā é gerado do umbigo de Viṣṇu¹⁸⁶. Do seu umbigo, nasce uma flor de lótus, da qual advém Brahmā; ele, ao despertar, observa o seu entorno e, em meio à escuridão, consegue apenas enxergar o lótus sobre o qual está sentado. Confuso, Brahmā busca saber a origem do lótus e desce pelo pedúnculo, porém, percebe que suas forças se esgotarão antes de encontrar a origem da flor. Dessa forma, ele retorna ao cálice do lótus, no centro da flor,

¹⁸⁵*Bhagavad-gītā* pode ser traduzida como “Divina canção” ou *Canção do Divino Mestre*, como fez Rogério Duarte na sua tradução, lançada em 1998, pela Companhia das letras, buscando uma forma de aproximar a métrica da poesia indiana com a métrica do cordel. Além disso, essa tradução vem acompanhada com um belo trabalho musical realizado por artistas consagradas da música brasileira.

¹⁸⁶ O senhor supremo, o ser transcendental, a origem de tudo.

região dos ovários da flor, assustado, vendo que não há outra saída a não ser se tranquilizar e tentar descobrir quem é (quem sou?), uma vez que percebeu sua existência, queria saber qual seria seu papel, seu propósito de vida. Então, ouve duas sílabas faladas por Viṣṇu: *ta* e *pa*, que significam austeridade. A austeridade designada a Brahmā era a meditação. Por meio do processo meditativo, Brahmā é recompensado: ele sente o som de uma flauta entrando em seu ouvido; som esse que traz todo o conhecimento védico, respondendo suas indagações (quem sou?); assim ele se torna o primeiro mestre, o mestre original de todas as demais entidades vivas e será o criador do universo material (PRABHUPĀDA, 1995b, p.122-133).



Figura 1 - Brahmā ouve o som da flauta de Kriṣṇa/Viṣṇu.
Fonte: Śrīmad-Bhāgavatam, tomo 2.

Este é um episódio da cosmogonia védica que vai ao encontro da escrita de ouvido. Mas, além dele, há outros dois episódios que podemos relacionar e que serão apresentados nas próximas seções.

5. A IMAGEM SOLAR, A ORELHA E KARṆA

Librandi (2015), ao apresentar diversos pensamentos sobre a questão do ouvido, em especial a questão mística, cita o episódio bíblico no qual a Virgem Maria engravidou pelo ouvido com o anúncio que lhe foi feito por um arcanjo. Na cultura védica há uma narrativa similar que envolve a princesa Kuntī, personagem/personalidade muito recorrente na epopeia *Mahābhārata* (DHARMA, 2009)

Kuntī, anteriormente chamada Pṛthā, ao ser adotada por um grande Rei, Kuntībhoja, começa a ser designada pelo nome de Kuntī. Seres celestiais eram visitantes constantes do reino de Kuntībhoja¹⁸⁷ e Kuntī era encarregada de recebê-los e servi-los. Assim, ela serviu um grande sábio e místico, Durvāsā, que satisfeito com os serviços, tais como a preparação de alimento, o cuidado com as roupas e a manutenção de seu dormitório, presenteou-a com um mantra (uma oração), com o qual poderia convocar qualquer deus, para que tivesse filhos poderosos. Curiosa, a adolescente Kuntī entoou o mantra, convocando o deus do Sol¹⁸⁸, e foi surpreendida com sua aparição imediata. Sūrya, o deus do sol, sabia para que tinha sido convocado e não poderia se encontrar com Kuntī sem que tivessem um filho.

¹⁸⁷ Grande e poderoso rei e guerreiro.

¹⁸⁸ A partir deste ponto do nosso estudo, estabelecemos um diálogo com as questões que são levantadas no capítulo 3 – *A escuta do Coração Selvagem*, parte integrante do livro *Writing by Ear* de Marília Librandi, especialmente no que diz respeito à imagem solar e ao sacrifício. Anteriormente, já realizamos a relação com a recepção auditiva, processo constituinte da episteme indiana.

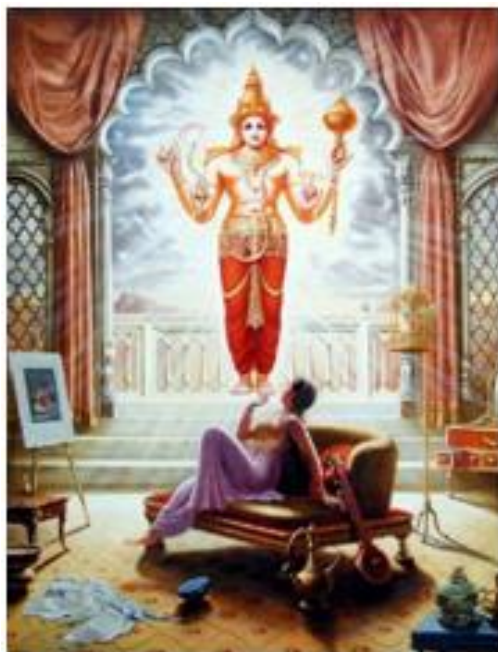


Figura 2 - Kuntī invoca o deus do Sol.
Fonte: Śrīmad-Bhāgavatam, tomo 9.

Primeiramente, Kuntī se recusou, pois ter um filho em plena adolescência mancharia sua reputação e destruiria todo o respeito que seu pai adotivo tinha conquistado, visto que na antiga civilização védica se uma jovem trouxesse ao mundo um filho antes do casamento, ninguém se casaria com ela. No entanto, Sūrya garantiu que ela não deixaria de ser casta e sua virgindade não estaria em risco, pois seria preservada. Sūrya, por meio de poderes místicos, faria que seu filho viesse ao mundo pela orelha de Kuntī. O deus do sol tocou na orelha da adolescente que, em uma gestação peculiar, deu origem a um ser radiante, como se fosse um segundo deus do sol. Por essa razão, o filho dessa união se chamou Karṇa, que em sânscrito significa orelha. Após realizar o objetivo do mantra, Sūrya partiu e Kuntī¹⁸⁹, recobrada do maravilhamento,

¹⁸⁹ Esse excerto da narrativa védica nos conduz novamente Clarice Lispector, em *Água viva*: “Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio” (LISPECTOR, 1998b, p.38) e ainda: “Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa. Dobrei-me de repente em dois e para frente como em profunda dor de parto — e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei este domingo sangrento. Para

sentiu temor de seu pai adotivo e de críticas e decidiu renunciar seu filho, apesar de todo seu carinho e do amor que lhe despertara no coração desde seu primeiro contato com a criança. Ela, com todo o pesar, em um ato de sacrifício para manter a honra da família, tratou de esconder seu filho em uma cesta, que deixou que se fosse conduzida pelas águas de um rio¹⁹⁰ (PRABHUPĀDA, 1995a, p.165-168). O cesto parou em uma pequena represa e foi tirado do rio por um carpinteiro¹⁹¹. Karṇa era lindo, tinha uma proteção dourada em suas orelhas e em seu peito, como uma armadura, parte constituinte de seu pequeno corpo de criança. O carpinteiro percebeu que Karṇa era um ser celestial e acreditou que a criança teria sido enviada pelos deuses, que haviam escutado suas preces, uma vez que ele não podia ter filhos. Karṇa cresceu, filho de uma princesa e de um deus, possuía múltiplos talentos e habilidades; assim, tornou-se um grande guerreiro, praticamente invencível, mas por desdém, preconceito e discriminação, os guerreiros que poderiam ser derrotados por Karṇa sempre lembravam o fato que ele era filho de um carpinteiro. Portanto, Karṇa pertencia a uma casta inferior, a dos trabalhadores, um *śūdra*¹⁹² e, apesar de sua força e de suas conquistas, jamais seria integrante da casta bélica (os *kṣatriyas*) (PRABHUPĀDA, 1995a, p.284-285). Embora Karṇa tenha sofrido preconceito e tenha sido insultado por seus pares de guerra, ele é tido como um grande general, um militar de força incomparável que realizou grandes sacrifícios para proteger os seus entes, inclusive teve que renunciar sua proteção mística para manter a sua palavra, ato que não o fez vulnerável, pelo contrário, o tornou ainda mais forte.

cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são vidas heroicas” (LISPECTOR, 1998b, p.60).

¹⁹⁰ Como Moisés, na narrativa bíblica.

¹⁹¹ Como José, na narrativa bíblica.

¹⁹² Os *vaiśyas* (os comerciantes, os empresários, etc) e os *śūdras* (os trabalhadores, a classe operária) eram menos importantes do que os *kṣatriyas* (os militares).

6. O VENTRE, A AUDIÇÃO E PRAHLĀDA

Librandi (2015, 2014) também aponta que a escrita de ouvido envolve um pensamento sobre a ficção como campo de audição da esfera materna e traz a relação do ouvido e do corpo materno; para isso, convoca a obra de David Toop (2010), *Sinister resonance*, na qual o autor explica que, no momento gestacional, o primeiro sentido que se desenvolve é o auditivo e não o visual. Toop (2010) afirma que, aos quatro meses e meio depois da concepção, o ser humano desenvolve a capacidade de ouvir – a audição, segundo esse autor, domina a vida amniótica.

Essa constatação da ciência moderna já é há muito tópico da narrativa védica, pois há milhares de anos havia uma disputa dos mundos materiais e celestiais entre os deuses e demônios. Os demônios eram liderados pelo ganancioso Hiraṇyakaśipu (que significa ouro e cama; riqueza e luxúria). Quando Hiraṇyakaśipu deixou seu reino e foi às montanhas para realizar austeridades em busca da imortalidade, os semideuses, liderados pelo rei Indra, atacaram os exércitos de demônios. Eles estavam sendo mortos um após o outro e começaram a fugir e espalhar-se em diferentes direções. Indra (o líder dos deuses celestiais), então prendeu a esposa e rainha de Hiraṇyakaśipu, Kayadu, que estava grávida naquela época. Pensando que ela carregava um grande demônio no ventre, os deuses planejavam matar a criança assim que nascesse. Enquanto estava sendo levada, chorando de medo, um grande sábio chamado Nārada Muni a viu e parou o rei Indra. Nārada Muni disse que Kayadu, apesar de ser esposa do seu principal inimigo, era sem pecado e a criança que carregava no ventre não herdaria a maldade do pai. Ele convenceu Indra a liberá-la e, assim, Nārada Muni levou Kayadu ao seu refúgio de meditação e lhe assegurou que lá ela seria protegida até o retorno de seu marido. Durante sua estadia, Nārada Muni recitou o conhecimento védico a Kayadu, mas, na verdade, instruiu a criança que estava no ventre. A criança nasceu, o menino Prahlāda, e com o passar do tempo, ele também falou sobre conhecimento transcendental e suas

palavras estavam completamente livres de contaminação material, as quais foram apre(e)ndidas ainda no ventre materno.

Nesse ponto, a mitologia védica é retificada pelos estudos modernos, pois apresenta episódios que comprovam que os fetos em formação têm a percepção e recepção auditiva e estão absortos em um ambiente sonoro.



Figura 3 – Nārada Muni instrui Prahlāda no ventre de sua mãe.
Fonte: Śrīmad-Bhāgavatam, tomo 9.

Na próxima seção, voltamos à obra *Hora da Estrela*, não somente para fechar o ciclo de relações que estabelecemos entre a escrita de ouvido e a cultura védica, mas também para destacar o ato sacrificial visto nos episódios.

7. A AMPUTAÇÃO DA PALAVRA “AUTOBIOGRÁFICA” PELO PRISMA DO ATO SACRIFICIAL

No livro de Librandi *Writing by ear*, mais especificamente no capítulo três, intitulado *A escuta do coração selvagem*, há a menção sobre o sacrifício de Van Gogh e as análises de George Bataille (1986, 1985) sobre tal acontecimento.

Bataille (1986, 1985) direciona suas análises para o sacrifício, evidenciando que ele não reduz as capacidades de quem o realiza, pelo contrário, amplia os sentidos, a visão e atribui outros significados à existência. Na literatura védica, o sacrifício, a austeridade não são em vão, sempre se é recompensado, tendo-se como objetivo último a liberação da vida material cíclica e a entrada para a eternidade, para a iluminação. O sacrifício é, na literatura védica, assim como nos comentários de Bataille (1986, 1985) sobre Van Gogh, uma ação para a amplitude, para a iluminação. Após o ato sacrificial de Van Gogh, Bataille (1986, 1985) aponta que o artista passa a ter em suas pinturas a imagem solar, ou a *radiance*. Em relação a isso, Librandi (2018) afirma que para Bataille “o gesto da mutilação, dramático em termos de biografia pessoal, será o equivalente da realização de um poder de *radiance* ofertado aos humanos através de seus quadros”. A palavra “radiante” também aparecerá na obra de Clarice Lispector¹⁹³, no entanto, não seguimos, neste momento, nessa direção: vamos no curso da mutilação, da amputação e da amplitude que ela provoca. Para isso, destacamos o seguinte excerto de *Água viva*: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio” (LISPECTOR, 1998b, p.33).

A amputação, subtração, segmentação do prefixo ‘auto’, assim como o sufixo ‘gráfica’ revela um querer, um desejo, e resulta na palavra “bio”. Para dar visibilidade às considerações posteriores, trazemos a tabela 1:

¹⁹³ Librandi (2018) pondera sobre essa relação da *radiance*, de Van Gogh, e radiante de Lispector e aponta que “não há interpretação para explicar essa relação, porque não se trata de uma citação ou referência explícita, mas muito mais de uma espécie de um inconsciente artístico agindo subterraneamente.”

prefixo	radical	Sufixo
auto	bio	Gráfica
-	bio	Gráfica
-	bio	-

Tabela 1 - mutilação da palavra “autobiográfica”.
 Fonte: elaborado pelos autores.

Querer ser “bio” não trata apenas do ato de nomear, de designar, de verbalizar, de proferir, o que ser quer, mas também pode se relacionar ao rechaço do ato de registrar, de grafar, de escrever. Pois, por um lado, ao cortar o prefixo ‘auto’, talvez seja amputada a parte mais saliente de si mesmo, aquilo se projeta enquanto ser individual, o *ego*, o *selfie*. Por outro lado, ao cortar o prefixo ‘gráfica’, sacrifica-se o registro, a escrita, a grafia, dando visibilidade ou destaque ao radical ‘bio’, à vida, todavia sem seus excedentes e excessos, a uma vida sem prefixos ou sufixos, senão na sua forma mais plena e pura, sem representações (gráficas). A grafia não capta o “it”, tampouco o “instante-já”, o acontecimento em si, porque, segundo a narradora de *Água viva* o “it é elemento puro, material do instante do tempo” (LISPECTOR, 1998b, p.32) e a grafia é a busca desse registro, mas sem sua amplitude, com o inefável estigma de representar e não ser o fato em si. O “it” e a grafia não são sincrônicos. A palavra “bio”, ao ser decomposta, ou seja, ao se extrair o sufixo (auto) e prefixo (gráfica), não apresenta uma perda, pelo contrário, essa amputação é um ato sacrificial que expande a significância do radical no ato de enunciação. Querer ser “bio” é desejar ser vida, estar na vida, estar viva, plena e munida de “instantes-já”. Não ser autobiográfica é a sensibilização que não se traz o vivido, aquilo que se viveu, a experiência em si (auto) pela grafia. Naquele momento específico a narradora percebe isso e opta pelo corte, pela amputação, pois sacrificar aquilo que se pode contar de si, por meio da grafia, para ela é se jogar na totalidade da vida.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao provocar relações entre os conceitos e obras a partir da proposta da escrita de ouvido elaborada por Marília Librandi, podemos notar que há uma conexão, um contato com o sânscrito e com a cultura védica, com a língua portuguesa, entre outras, uma vez que no período das grandes navegações, os colonizadores buscavam a Índia e se depararam com o Novo Mundo, com os povos indígenas, ameríndios, e vislumbraram um novo possível, que instaurou essa aproximação.

A entrada que Clarice Lispector nos apresenta em sua obra *Água Viva* é um pórtico que nos espera desde tempos remotos. Um portal que está aí, na nossa literatura, ressonando sentidos, os quais estabelecem vínculo e encontram espaço na escrita de ouvido.

A escrita de ouvido nos propõe outro pacto literário. Um pacto do ouvir e sentir o texto. Nosso intuito, com este artigo, foi de esc(r)utar a proposta atual e inovadora de Marília Librandi, sondá-la e relacioná-la com outras possibilidades interpretativas no âmbito da literatura. Talvez seja esse o maior feito neste estudo: escutar, não apenas no seu sentido literal, mas além, jogando com outro efeito-signo: escutar e escrever - sobre as possíveis trajetórias que Marília Librandi nos fez inferir. Sem dúvida, ao trabalhar com o conceito da *escrita de ouvido*, percebermos que ele não apenas faz ecoar sabedorias ancestrais, como também tem ressonância e lugar em obras contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- APTER, Emily. *The translation zone: a new comparative literature*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2006.
- BATAILLE, Georges. Van Gogh as Prometheus. In: *October*, v. 36. Cambridge: The MIT Press, 1986.

BATAILLE, Georges. Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh. In: *Visions of Excess: theory and history of literature*, v. 14. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

DERRIDA, Jacques. Tímpano. In: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.

DHARMA, Krishna. *Mahabharata*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

DIMOCK, Wai Chee. A theory of resonance. In: *PMLA* (Publications of Modern Language Association of America), v. 112, nº5, 1997.

DUARTE, Rogério. *Bhagavad Gita: Canção do Divino Mestre*. (tradução do sânscrito, introdução e notas). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GOSVĀMI, Satsvarūpa Dāsa. *Introdução à filosofia védica*. São Paulo: Bhaktivedanta Book Trust Internacional, 2002.

HIRIYANNA, Mysore. *Popular essays in indian philosophy*. Mysore: Kevalaya Publishers, 1952.

LIBRANDI, Marília. *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

LIBRANDI, Marília. Escritas de ouvido: as relações da literatura brasileira com a cultura oral (workshop). In: *Youtube*, 15 jan. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wHfsmCkFPik>>. Acesso em: 03 jan. 2018. (Vídeo postado por professores do CEDIPP - DIVERSITAS FFLCH - ECA / USP)

LIBRANDI, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. In: *Literatura e sociedade*, v. 19, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (E-book)

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2016.

PRABHUPĀDA, A. C. B. Swami. *O upadesāmṛta: o néctar da instrução*. São Paulo: BBT, 1999.

PRABHUPĀDA, A. C. B. Swami. *Śrīmad-Bhagavatam* (Tomo 1.2). São Paulo: BBT, 1995a.

PRABHUPĀDA, A. C. B. Swami. *Śrīmad-Bhagavatam* (Tomo 2). São Paulo: BBT, 1995b.

PRABHUPĀDA, A. C. B. Swami. *Śrīmad-Bhagavatam* (Tomo 9). São Paulo: BBT, 1995c.

PRABHUPĀDA, A. C. B. Swami. *O Bhagavad-gītā como ele é*. São Paulo: BBT, 1993.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOOP, David. *Sinister resonance*. New York: Continuum Publishing, 2010.

Recebido em 08/01/2019.

Aceito em 15/04/2019.