

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

DÉBORA LIMA DANTAS DE OLIVEIRA

ENTÃO, ENTORNOS

O artista-crítico entre a visuoespacialidade e a autocriação

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2023

DÉBORA LIMA DANTAS DE OLIVEIRA

ENTÃO, ENTORNOS

O artista-crítico entre a visuoespacialidade e a autocriação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

SÃO PAULO

2023

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

C48

Oliveira, Débora Lima Dantas

Então, Entornos: o artista-crítico entre a visuoespacialidade e a autocriação / Débora Lima Dantas Oliveira. -- São Paulo: [s.n.], 2023.
91p. il. ; 21x29,7 cm.

Orientador: Vera Bastazin.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Literatura e outras Artes. 2. Antropologia Literária. 3. A viagem de Chihiro. 4. Percepção. I. Bastazin, Vera . II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Número do processo 88887.654256/2021-0

In memoriam, Ricardo Dantas, meu pai e artista, ensinou-me a pensar a Fotografia e cultivou em mim o apreço pela Arquitetura.

À Gorete Lima e Regina Dantas, minhas avós *flâneuses*, conhecedoras da Cidade; feliz de perpetuar esse legado e seguir curiosa com os espaços urbanos.

AGRADECIMENTOS

Se as coisas dependessem apenas dos meus planos, eu não viraria certas esquinas; nisso, não teria a oportunidade de percorrer *outras* ruas. Sou grata a Deus por eu ter reencontrado as tramas da Literatura e da Crítica Literária em meu percurso. E entre *dores* e *delícias* ter tido a honra e a alegria de compartilhar desse caminho com pessoas *amigas*.

Aqui, escrevo meus agradecimentos à minha orientadora, Prof.^a Vera Bastazin, apenas como *proforma*, porque não há parágrafo suficiente que consiga apreender o meu sentimento de prazer, gratidão e honra pelo cruzamento de nossos caminhos e pela oportunidade de criar estes entornos ao seu lado. De uma artista para outra artista, muito obrigada, Vera!

À Prof.^a Cecília Salles pela honra de ter seu incentivo e apoio nesta minha jornada como artista-crítica. Contento de termos caminhado em diálogos ((antes mesmo de nos conhecermos)).

Ao Prof. e artista João Carrascoza, por toda palavra gentil e motivadora em nossas conversas. Grata por conhecer sua faceta de pesquisador acadêmico e por sempre me instigar, como jovem artista-pesquisadora, na busca pelas experiências da linguagem.

À Prof.^a e artista Beth Cardoso pelo olhar reflexivo e acolhedor frente às minhas experimentações poético-críticas e questionamentos. Obrigada por me encorajar, continuamente, a deslocar as fronteiras.

À Prof.^a Cida Junqueira, por ter me *inspirado* a ingressar no Programa com sua leitura literária do trabalho de Kandinsky em um dos Congressos em 2020. Bem como, seu incentivo ao meu trabalho artístico e sua escuta sempre afetiva e reflexiva, em nossas conversas, diante das minhas indagações ao contexto crítico contemporâneo.

À Ana Albertina, assistente de coordenação, companhia sempre presente e acolhedora em muitas das minhas tardes - no meu caminho antes da terapia. Grata pela oportunidade de estar ao seu lado e partilhar as várias questões da vida: emocionais, filosóficas e acadêmicas

Aos docentes do Programa, Leila Darin, Fábio Roberto, Diana Navas e Maria Rosa Duarte pelo encorajamento em minhas experimentações artísticas e inquietações críticas.

À Stel Thiele, Mariluz Marçolla, Myriam Scotti, Cristiane Casquet, Carolina Ferreira, Lara Queiroz, Adele Grostein e Cristiane Corsini por partilharem das conquistas e desafios dessa nossa jornada discente.



¹ Às vezes, os espaços que nos são apresentados por nossos pais, reverberam-nos tanto quanto os reverberam. O laço criativo, afetivo e de memória se faz presente / imagem: 1995, Centro Acadêmico do Serviço Social (PUC-SP), Vanusa Lima, minha mãe, e, também, sempre minha *coorientadora/mentora*. Obrigada por sempre me inspirar na busca pelo conhecimento, pelas reflexões e questões do mundo por meio das Artes, das Ciências e da Espiritualidade. Assim como, por *ter me feito neta* da PUC. [edição e desenhos: Lima, Débora, 2023].

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas de. Então, entornos: O artista-crítico entre a visuoespacialidade e a autocriação. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2023. 91 p.

RESUMO

A pesquisa compreende a percepção do espaço como criação metaficcional, segundo a ótica do artista pesquisador no contexto da Crítica Literária – aqui, designado artista-crítico. Assim, aponta-se para o entendimento da metaficção não apenas como recurso literário, mas como procedimento de percepção interpretativa. Para isso, como corpora, elegemos a animação *A viagem de Chihiro* (2001), do diretor Hayao Miyazaki e *.metapôster* (2021), da artista e pesquisadora Débora Lima. Ao considerarmos a criação como gesto ficcional, questionamos a forma como o processo criativo do artista-crítico revela a sua percepção do espaço e, ainda, quais os indícios da relação estabelecida entre criação, espaço e sujeito. Estabelecemos, portanto, a analogia entre artista-crítico e personagem (Chihiro) – atentando-se para as aproximações entre a percepção de si (autocriação) e do mundo (visuoespacialidade). Mediante uma abordagem hipotético-dedutiva, evidenciamos a hipótese de uma relação contínua (e) sobreposta entre criação, espaço e sujeito. Desse modo, a metaficcionalidade é constituída como efeito dessa percepção, visto que, na animação e no percurso do artista-crítico, a percepção de si e do espaço estão sobrepostas. Quanto ao aparato teórico, destacamos como leitura basilar: a crítica de processos, de Cecília Salles (2006, 2010, 2011, 2017). Todavia, recorremos, também, a outras leituras (teóricas e artísticas) para expandir alguns dos pontos levantados em nosso trabalho. Tais como, a abordagem da ficcionalidade literária alicerçada em uma lógica de duplicação de Iser (2013); as aproximações entre percepção e criação exploradas por Ostrower (2013, 2017); a metaficção indicada em materiais de diferentes linguagens, por Bernardo (2010); a compreensão da autoficção presente na letra da música “Eu e mim” (2003c), de Rita Lee, e na figura do artista-crítico apresentada por Leyla Perrone-Moises (1978, 1998). Esse conjunto de autores e compositores constituem o aporte de interpretação dos corpora. A Dissertação expõe, ainda, experimentações poético-críticas, de nossa autoria, como forma de suscitar novas composições de linguagem, propondo, nessas inserções, o desprendimento da tecnicidade acadêmica, em função da leitura teórica. Ao longo da pesquisa, nossa hipótese é confirmada, apenas com a ponderação de que o espaço, propriamente dito, não pode ser essencialmente constituído como criação metaficcional, mas sim, o entorno. Nesse contexto, consideramos que a sobreposição das experiências de percepção se materializam entre a percepção espacial e a autopercepção, abrindo possibilidade para um diálogo recíproco. Essa relação se constitui metaficcionalmente em alteridade a partir dos duplos: personagem-artista; personagem-crítico; artista-crítico; artista-espaço; personagem-espaço. Entretanto, tais duplos também se inter-relacionam, repropondo-se em múltiplos – entornos.

Palavras-chave: Literatura e outras Artes; Antropologia Literária; A viagem de Chihiro; Rita Lee e composição poética; Percepção; Cidade e ficcionalidade.

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas de. So, surroundings: the artist-critic through visual-spatiality and self-creation. Master's dissertation. Postgraduate Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2023. 91 p.

ABSTRACT

The research comprehends the perception of space as a metafictional creation from the perspective of the artist-researcher in the context of Literary Criticism – here referred to as artist-critic. Thus, we aim to understand metafiction not only as a literary device but as a procedure of interpretative perception. To achieve this, we have selected, as our corpora, the animated film *Spirited Away* (2001), directed by Hayao Miyazaki, and *.metapôster* (2021), created by artist and researcher Débora Lima. By considering creation as a fictional gesture, we question how the creative process of the artist-critic reveals their perception of space and what clues indicate the relationship established among creation, space, and the artist-critic. We establish an analogy between the artist-critic and the character (Chihiro), paying attention to the similarities between self-perception (autocreation) and the perception of the world (visual-spatiality). Through a hypothetical-deductive approach, we highlight the hypothesis of a continuous and overlapping relationship among creation, space, and the subject. Thus, metafictionality is constituted as an effect of this perception, as in the animation and in the artist-critic's journey, self-perception, and spatial perception overlap. Regarding the theoretical framework, we emphasize Cecília Salles' (2006, 2010, 2011, 2017) process criticism as a fundamental reading. However, we also resort to other theoretical and artistic readings to expand on some of the points raised in our work. Therefore, we approach literary fictionality based on Iser's (2013) logic of duplication; the connections between perception and creation explored by Ostrower (2013, 2017), the perspective of metafiction in materials of different languages by Bernardo (2010), and the understanding of autofiction present in the lyrics of the song “Eu e mim” (2003c) by Rita Lee and in the figure of the artist-critic presented by Leyla Perrone-Moises (1978, 1998). These authors and composers constitute the interpretive framework for our corpora. The dissertation also presents our own poetically critical experiments to evoke new language compositions based on theoretical readings, proposing, in these insertions, a departure from academic technicality. Throughout the research, our hypothesis is confirmed, with the caveat that the space itself cannot be essentially constituted as a metafictional creation but rather the surroundings. In this context, we consider that the overlap of perceptual experiences materializes between spatial perception and self-perception, opening the possibility for mutual dialogue. This relationship is metafictionally in alterity through doubles: character-artist, character-critic, artist-critic, artist-space, and character-space. However, these doubles also interrelate, repositioning themselves in multiplicity – surroundings.

Keywords: Literature and Other Arts; Literary Anthropology; *Spirited Away*; Rita Lee and Poetic Composition; Perception; City and fictionality.

SUMÁRIO

ENTÃO, ENTORNOS: PREFÁCIO.....	13
1. CRÔNICAS VISUOESPACIAIS DE UMA ARTISTA-CRÍTICA.....	23
2. PASSAGENS ENTRE CRIAÇÃO-ESPAÇO.....	37
2.1. Breve contexto crítico/acadêmico.....	37
2.2. O percurso de Chihiro.....	41
2.3. A nova cidade e a metáfora da criação	43
3. ARTISTA-CRÍTICO E O ESPAÇO: JOGO REFLEXIVO.....	51
3.1. Rita Lee entra em cena: contexto.....	51
3.2. Eu estou-sou ficção	53
3.2.1. Uma nova aventura de linguagem: a crítica.....	56
4. SOBREPOSIÇÕES: PARA ALÉM DO DUPLO, O MÚLTIPLO	63
4.1. A imagem <i>.metapôster</i>	65
4.2. O percurso como <i>estrutura narrativa</i>	69
4.2.1. Espaços duplicados	72
ENTÃO, ENTORNOS: EPÍLOGO	78
REFERÊNCIAS	83
CÁPSULA POÉTICA	89
Cápsula 1 – <i>Então, entornos</i> – primeira experimentação	89
Cápsula 2 – <i>Então, entornos</i> – anotações	89
Cápsula 3 – Desdobramentos de <i>.metapôster</i>	90
Cápsula 4 – Dos <i>GIFs</i> de <i>.metapôster</i>	90
Cápsula 5 – Dos <i>GIFs</i> de <i>.metapôster</i>	91
Cápsula 6 – <i>.metapôster</i> : as nuances <i>em trânsito</i>	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Entre o banco e a mesa, existe um telhado.....	26
Figura 2 – Das imagens amarelas	27
Figura 3 – Das entranhas, uma parede.....	28
Figura 4 – Nenhum chão cabia no vão que o teto ecoava	32
Figura 5 – Entre os corpos desse vão	32
Figura 6 – O que <i>o-ver</i> imaginou, outrora verei	33
Figura 7 – Que entre por entre fora, adentre, por a de dentro	35
Figura 8 – A nova cidade.....	46
Figura 9 – O estranho (os sentidos de Chihiro).....	47
Figura 10 – A artista-crítica e a personagem.....	48
Figura 11 – Elementos repetidos na composição / índice (<i>.metapôster</i>).....	67
Figura 12 – Dos escritos da infância	68
Figura 13 – Percursos: o caminho até Zeniba / artista-crítica e a cidade	71
Figura 14 – Passagem.....	73
Figura 15 – Vilarejo.....	74
Figura 16 – Relação múltipla entre sujeito-espço.....	75

ENTÃO, ENTORNOS: PREFÁCIO

Conhecer um novo espaço não é mais interessante do que (re)conhecê-lo todos os dias.

Ao fitar uma linha que forma a parede de uma sala, vejo meu corpo tilintar em meio as frestas que marcam a distância entre corpo e espaço.

Se eu pudesse atravessar paredes: atravessá-las-ia ou ficaria entre elas habitando suas texturas internas? Poderia eu chegar à velhice e contar as inúmeras paredes cruzadas... Seriam as mais infindas construções percorridas, afinal, quanto tempo leva para atravessar uma parede? O piso quebrado revela camadas antes não observadas. Um novo desenho surge. Sinto a textura do concreto gasto com a palma de minha mão. Sinto em minhas veias o ímpeto de correr miúda nas marcas feitas pelo azulejo. Outro ladrilho se cria à medida que o antigo se (re)faz.

Por que não, a cada dia, apropriar-se de pequenos estímulos diante da troca entre seu corpo e o espaço? Poderíamos, então, deter-nos de suas visualidades enquanto o habitamos. Suas especificidades não seriam meros acessórios, mas propriedades intrínsecas que criam o espaço que é. Apresente-me esse espaço, então.

A pesquisa *Então, Entornos* teve início, em 2016, com uma série fotográfica criada a partir de trajetos pela cidade de São Paulo – por meio de um jogo tipográfico, deu-se a expressão: *Então, Entornos*.² Em 2018, a experimentação foi transformada em projeto de pesquisa de conclusão de curso na graduação³ – apontamos, sob uma perspectiva fenomenológica da percepção, a compreensão do caminhar pela cidade, do processo de criação e do livro de artista como *obra* (artística). No ano seguinte, esse trabalho, foi indicado ao XXVI Prêmio Expocom⁴ na categoria edição de livro. Em 2021, o mesmo material foi exibido durante o Congresso Regional América Latina InSEA⁵. Também, nesse ano, apresentamos uma nova leitura sobre a produção realizada em

² A experimentação iniciou como pesquisa independente e tangenciava o meu interesse pela Fotografia e pelos estudos em Arquitetura e Urbanismo. Quanto à proposta conceitual dessa fase: “A série traz à tona o conceito de imageabilidade apresentado pelo urbanista Kevin Lynch em seu livro ‘A imagem da cidade’ e evoca a conexão entre o cidadão e a cidade. Os traços arquitetônicos são uma extensão do observador, assim, forma-se no imaginário uma linha continua na qual é estabelecida uma troca entre o espaço e o morador, um se faz entorno do outro. Então, Entornos materializa a ação recíproca entre o Homem e o plano arquitetônico.” (LIMA, 2016 s. p.). Ver “Cápsula poética: Cápsula 1 – Então, entornos – primeira experimentação”.

³ Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Tv.

⁴ Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação.

⁵ *Congresso Regional Insea Latinoamérica – Cusco 2021: Grietas y Provocaciones para la educación en Artes*. O Congresso contou com o apoio institucional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Ministério da Educação do Peru.

2018, no Simpósio Internacional de Linguagem e Cognição⁶. Diante da expansão da pesquisa, parte da discussão dessa Dissertação foi apresentada, em 2021, no II Encontro Nacional de Literatura Infantil/Juvenil⁷, no qual exploramos os nossos primeiros indícios de uma leitura metaficcional da relação artista-personagem na animação de Miyazaki sob a ótica da crítica de processos.

No trabalho atual – *O artista-crítico entre a visuoespacialidade⁸ e a autocriação* –, buscamos entender a percepção do *espaço* como criação metaficcional, segundo a ótica do artista pesquisador – aqui, designado como artista-crítico. Para isso, parte-se de duas questões: de que forma o processo criativo do artista-crítico revela a sua percepção do entorno (*espaço*)? E, ainda, ao considerar a criação como gesto ficcional, quais seriam os indícios da relação estabelecida entre criação, *espaço* e artista-crítico?

Quanto ao aparato teórico, destacamos como leitura basilar a crítica de processos estudada por Cecília Salles (2006, 2010, 2011, 2017). A escolha da autora para fomentar nossa reflexão é marcada pela atual difusão de sua pesquisa no âmbito de diferentes Artes e pela discussão em torno da figura do artista em sua relação com o processo de criação. Todavia, recorreremos, também, a outras leituras (teóricas e artísticas) para expandir alguns dos pontos levantados em nosso trabalho. Dessa forma, a abordagem da ficcionalidade literária alicerçada em uma lógica de duplicação de Wolfgang Iser, apresentada em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia Literária* (2013); as aproximações entre percepção e criação exploradas por Fayga Ostrower (2013, 2017); a perspectiva da metaficção indicada em materiais de diferentes linguagens, por Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção* (2010); a compreensão da autoficção presente na letra da música “Eu e mim” (2003c), da artista Rita Lee, e na figura do

⁶ O simpósio, com tema *Cognição, língua, cultura e tradução: um diálogo sem fronteiras e interdisciplinar* foi organizado pelo Instituto Politécnico de Macau (China) e a Universidade de São Paulo (USP).

⁷ Organizado pelo Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁸ *Jogo de palavras*, de nossa autoria, constituído entre: visuoespacial e espacialidade. Quanto ao conceito de visuoespacial, seguimos a definição do verbete no Dicionário da Língua Portuguesa (DLP) da Academia Brasileira de Letras: “Que se refere à percepção visual do formato, disposição, local, movimento ou velocidade das coisas no espaço físico e à interação com elas. (A leitura de um mapa, a avaliação da distância e trajeto entre dois pontos ou a montagem de um quebra-cabeça, por exemplo, são atividades que exigem habilidades visuoespaciais.)”. Destacamos, ainda, que a compreensão dessas ‘habilidades visuoespaciais’ é explorada com especificidade no campo das Ciências Cognitivas, dado que a inteligência espacial é incorporada na Teoria das Inteligências Múltiplas de Howard Gardner. “A inteligência espacial envolve a habilidade de representar e manipular configurações espaciais. Esse tipo de inteligência é empregado pelo navegador marítimo, piloto de avião, artista visual e jogador de xadrez. [...] A inteligência cinestésica refere-se a habilidade de utilizar o corpo inteiro ou partes dele na solução de problemas, na construção de produtos ou no desempenho de uma tarefa. Esse tipo de inteligência está presente em atividades ligadas à dança, artes dramáticas, esportes e cirurgia, por exemplo.” (Alencar; Fleith, p. 35, 2001).

artista-crítico apresentada por Leyla Perrone-Moises (1978, 1998). Esse conjunto de autores e compositores constituem o aporte de interpretação dos corpora de nossa Dissertação.

Como corpora, portanto, elegemos o longa-metragem de animação *Sen to Chihiro no Kamikakushi*⁹ – *A viagem de Chihiro* (2001), do diretor Hayao Miyazaki e *.metapôster* (2021), da artista e pesquisadora Débora Lima (lima.de).

Vencedor do Oscar de melhor animação, o longa-metragem, *Sen to Chihiro no Kamikakushi* – *A viagem de Chihiro* (2001) se tornou um dos filmes mais populares do *Studio Ghibli*, resultando em um amplo grupo de apreciadores do trabalho do diretor Hayao Miyazaki fora do Japão. O filme acompanha a trajetória de Chihiro Ogino e sua família que durante a mudança de cidade, descobrem, ao acaso, um *mundo alternativo* habitado por espíritos (*kamis*¹⁰). Nesse lugar, Chihiro enfrenta diferentes desafios impostos pela feiticeira Yubaba para libertar a si mesmo e a sua família.

.metapôster (2021) foi desenvolvido inicialmente para a Exposição Artes Plásticas Coletiva 2021, da Escola Panamericana de Arte e Design e retomado como trabalho de conclusão de curso na mesma instituição; é uma produção apresentada em três *suportes*: site¹¹; painel impresso e um protótipo de aplicativo desenvolvido na plataforma *Metaverse Studio*. Em sua composição – elaborada nos formatos *gif*/fotografia – há a mescla de diferentes arquivos de criação (desenhos, fotografias, anotações) que expressam o olhar da artista perante o espaço urbano. O painel impresso e o site foram expostos na Coletiva de Artes Plásticas, em 2021, e o protótipo do aplicativo na Mostra de Formandos, em 2022 – ambas as exposições, abertas ao público, ocorreram presencialmente na unidade da Escola Panamericana de Arte e Design em São Paulo. Ambos integraram, também, a Exposição Cantos da Cidade 2023, na Galeria Objectos do Olhar (São Paulo). Nesta Dissertação, não atentaremos à análise crítica do protótipo de aplicativo, somente ao painel impresso e ao site.

A escolha desses materiais acontece pelos seus contextos de produção e pelas possibilidades de aproximação com nossos interesses investigativos (a relação tríade entre criação, espaço e sujeito). Ou seja, baseado nos conceitos de metaficção e nas narrativas em encaixe, *.metapôster* (2021) é um dos resultados da articulação entre as discussões ocorridas nas disciplinas do Mestrado em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP) e no curso de Artes Plásticas (EPA). Já

⁹ Ao longo da Dissertação, adotamos o Romaji como padrão de escrita das palavras em língua japonesa (transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano).

¹⁰ Deidades do Xintoísmo.

¹¹ Acesse: <https://metaposter.art/>.

em *A viagem de Chihiro* (2001), identificamos a presença marcante da relação entre personagem e espaço. Esse aspecto de construção da narrativa por meio da espacialidade é percebido como uma característica das produções do diretor Hayao Miyazaki.

O diálogo de nosso percurso artístico com o trabalho cinematográfico evidencia, ainda, o relacionamento entre Brasil e Japão. A relação entre os dois países fomenta, historicamente, intercâmbio tanto cultural quanto econômico. As áreas de estudos Orientais/Asiáticos estão presentes em Universidades e Instituições de diferentes países. Pesquisadores, artistas e entusiastas da Cultura Asiática têm proposto debates e aprofundamento de produções que denotam as conexões entre Ocidente e Oriente no campo da Comunicação, da Literatura e das outras Artes. Em São Paulo, a Universidade de São Paulo e a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo são exemplos de instituições que promovem esse diálogo, assim como, o GEAA – Grupo de Estudos Arte Ásia (CNPq)¹², Japan House, Fundação Japão e Instituto Tomie Ohtake. Em outros Estados, como o Centro Brasil Ásia de Estudos Culturais, localizado em Curitiba e CEASIA UFPE – Coordenadoria de Estudos da Ásia Universidade Federal de Pernambuco.

Além desses pontos, os quais convergem para reflexões de ordem conceitual, expressamos, também, motivações pessoais para a escolha dos corpora. Tanto o nosso apreço pelo cinema de animação, quanto pela cultura asiática (especialmente, japonesa/chinesa), – a qual tivemos contato desde a infância. Da mesma maneira, reconhecemos a importância do exercício crítico para ampliação da prática artística.

Apontar uma leitura crítica de *.metapôster* (2021) implica evidenciar nosso percurso de criação e, nele, reconhecer as marcas de seu projeto poético: temática, experimentação com múltiplas linguagens, arquivos de criação como *obra*, articulação teórico-conceitual, produção de séries e os *autorretratos*. Dentro da temática, exploramos plasticamente as relações entre criação-espaco-sujeito, desde 2015. Quanto à perspectiva dos processos de criação, embora ela já existisse na prática – ao produzir e arquivar variados documentos de criação – e compreendesse o experimentalismo do trabalho, os estudos em torno da criação foram incorporados apenas em 2018. Desde então, a pesquisa tem permeado diferentes experimentações a partir da relação criação-espaco. Além da temática recorrente, o jogo entre múltiplas linguagens traçado entre processos digitais e analógicos apresenta diferentes caminhos que envolvem a criação.

¹² Parceria Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e Universidade de São Paulo (USP).

Intencionamos, em nosso trabalho, portanto, estabelecer a analogia entre os percursos do artista-crítico e da personagem (Chihiro) – atentando(-se) para as aproximações entre o processo de percepção de si (criação do sujeito) e do mundo (criação do espaço), bem como, para a compreensão de uma dupla ficcionalidade resultante desse movimento. Assim, aponta-se para o entendimento da metaficção não apenas como recurso literário, mas como procedimento de percepção interpretativa. Destacamos, ainda, que nossa intenção não é indicar um estudo de método comparativo, seguindo uma métrica espelhada de análise, portanto, o procedimento de leitura da animação e de nossa produção artística são desenvolvidos seguindo a especificidade de cada material. Porém, sem perder de vista o nosso objeto de estudo.

Mediante uma abordagem hipotético-dedutiva, a articulação do aparato teórico com as poéticas verbais e visuais evidencia a hipótese de uma relação contínua (e) sobreposta entre criação, espaço e sujeito. Consideramos, desse modo, a metaficcionalidade como efeito dessa percepção, visto que no trabalho de Miyazaki e no percurso do artista-crítico, a percepção de si e do espaço estão sobrepostas, abrindo possibilidade para um diálogo entre si. As relações se constituem metaficcionalmente em alteridade a partir dos duplos: personagem-artista; personagem-crítico; artista-crítico; artista-espaço; personagem-espaço. Entretanto, tais duplos também se interrelacionam repropondo-se em múltiplos.

Dividida em quatro capítulos, a Dissertação expõe, no decorrer das análises, experimentações poético-críticas, de nossa autoria, articuladas com o discurso teórico-crítico. Como forma de suscitar novas composições de linguagem a partir da leitura teórica, propomos nessas inserções o desprendimento da tecnicidade do texto acadêmico. Assim, esses fragmentos – inserções - não são incorporados na qualidade de citações, todavia, apresentam-se como outro procedimento de reflexão acerca da nossa temática.

Além disso, diante desse cenário experimental, no primeiro capítulo – *Crônicas visuoespaciais de uma artista-crítica* –, apresentamos, entre ruas, estabelecimentos, livros, alguns dos espaços apreendidos durante o desenvolvimento desta Dissertação. Essas nossas experimentações, de certo modo, esboçam a temática da percepção como gesto criador de espaços articulados a partir da ficção e do imaginário. Parte dos elementos da experiência é contextualizado, também, no âmbito estilístico de uma linguagem de programação (HTML/ *Javascript*). Imagem e palavra inter-relacionadas no processo de percepção, diferentemente das produções artísticas anteriores, suplementam-se a partir do novo contexto de alteridade: artista-crítico.

Quanto ao uso do termo artista-crítico, dado o nosso repertório advindo de outras Artes, levávamos em consideração, no início desse Mestrado, apenas o uso da palavra artista. Todavia, como se observou que, muitas vezes, no campo dos estudos e da criação literária, ocorre uma distinção entre o uso das palavras artista e escritor, ponderou-se a necessidade de melhor definição do emprego da palavra *artista* – devido à nossa convicção em mantê-la para designar o sujeito de nossa investigação. Essa compreensão procedeu, também, de observações das falas de pesquisadores e artistas de diferentes campos artísticos.

Dessa forma, entendemos que notados os limiares do termo escritor em outros cenários além do literário, deveríamos prosseguir com a palavra artista. Por mais que haja o consenso de se ver escritor e artista como parte do mesmo universo da criação, as especificidades das linguagens artísticas e seus históricos encaminham para categorias, ainda, delimitadas e distintas quando percebemos suas aplicabilidades nos contextos sociais. O artista, muitas vezes, é aquele ligado às artes plásticas e a visualidade (pensando na produção imagética/gráfica propriamente dita). Já o escritor, expõem-se àqueles ligados ao ofício da escrita e que utilizam das palavras para sua criação artística.

À vista disso, refletiu-se sobre o emprego da palavra artista para evidenciar o contato de nossa investigação com diferentes Artes, porém, de maneira que, também, dialogasse diretamente com o contexto das pesquisas em Literatura e Crítica Literária. Assim sendo, passamos a adotar o termo artista-autor. Nossa intenção em trazer *autor* em conjunto com o artista, era apenas evidenciar as atuações já consolidadas tanto na Literatura quanto em outras Artes.

Contudo, no decorrer de nossos estudos, percebeu-se que compreender o sujeito de nossa Dissertação como artista-autor implicava algumas questões. No caso, estaríamos falando de uma autoria que não necessariamente se distinguiria em seu fazer, ou seja, o artista é também autor de seu trabalho. Logo, pensar o autor como uma substituição da palavra escritor, por mero capricho, não só limitaria nossas reflexões como poderia colocar em xeque a relevância da pesquisa, além do que, se pensássemos em um sujeito atuando dentro de um mesmo prisma da criação, não faria sentido a utilização de ambas as palavras – pelo menos para nossos interesses. Outro ponto diante disso, é que, se ainda permanecêssemos no termo, ponderamos a necessidade de enveredarmos nossas considerações para o viés de definição de autoria e a maneira que ela se apresenta em ambos os casos, para se justificar o uso da grafia hifenizada. E esse não era o caminho intencionado, apesar de indicar uma possível investigação válida para os estudos literários contemporâneos.

Além disso, cogitamos o termo artista-poeta e de igual maneira, consideramo-lo insuficiente para nossos questionamentos. Ao continuar a busca por uma nomenclatura mais apropriada para exprimir não somente as indagações de nossa pesquisa, já em andamento desde 2016, mas paralelamente a consolidasse dentro da área de nosso mestrado, chegamos ao termo artista-crítico.

No livro *Texto, crítica, escritura* (1978), Leyla Perrone-Moisés explicita os conceitos da crítica-arte, do artista-crítico e diferencia o crítico-artista. Para ela, a relação entre crítica e criação seria expressa pela crítica-arte. À vista disso, àquele reconhecido como artista-crítico não deixa de ser poeta e “o objetivo inicial da crítica se esfuma” (p. 81) – no caso de Baudelaire, como ela destaca. Diferentemente do que ocorre no crítico-artista, que recorre à estilística para “explicar, classificar, avaliar” (p. 81). Sua identificação não seria a de um poeta, mas a de alguém que produz sentidos estéticos pelo estilo. Ainda que o artista-crítico, ao ser primeiramente poeta, se utilize da linguagem poética em seus trabalhos, Perrone-Moisés (1978) considera que podem existir aplicações diferentes entre as linguagens científica e poética por parte desses criadores, uma vez que, em alguns casos, poesia e crítica são textos produzidos separadamente. Dessa forma, a autora destaca que tão somente a escritura se manifesta como lugar de encontro entre a prática poético-crítica.

Apesar da distinção dos termos, artista-crítico e crítico-artista, apresentada por Perrone-Moisés (1978), ela não se detém especificamente ao uso deles, mas fundamenta suas reflexões a partir do escritor e não do artista; e da escritura e não da arte propriamente dita; embora, ainda haja a articulação entre crítica e criação. Portanto, vemos em *Texto, crítica, escritura* (1978) suas primeiras observações em torno da prática do crítico-escriptor, a crítica-escritura. “[...] à medida que a crítica assume a escritura, o texto criticado se torna pré-texto para uma nova aventura de linguagem.” (Perrone-Moisés, 1978, p. 13). Já em seu livro *Altas literaturas* (1998), publicado anos mais tarde, a autora, ao dar continuidade à pesquisa sobre a crítica-escritura, inverte o sintagma e emprega o conceito escritor-crítico. Dessa forma, a distinção é retomada – explicitação de artista-crítico e crítico-artista – e apontam-se os indícios dos valores presentes na crítica feita por escritores. (Perrone-Moisés, 1978).

Ao retomarmos à estrutura da Dissertação, a reflexão caminha pelo entendimento do duplo *criação e espaço*, pautando-se no processo de ficcionalidade do espaço apreendido por meio da percepção. No segundo capítulo, intitulado *Passagens entre criação-espaço*, atentamo-nos para os indícios do que denominamos, aqui, de *relação direta* do corpo com o espaço, ou seja, momentos em que, explicitamente, observamos na narrativa filmica, o corpo/os sentidos da

personagem – Chihiro – *inclinados à apreensão do espaço*. Apontar a maneira como esse espaço é percebido em sua dimensionalidade concreta é, conseqüentemente, pensar a relação dupla sujeito-espaço e, então, criação-espaço.

No capítulo *Artista-crítico e o espaço: jogo reflexivo*, propomos a continuidade da análise de *A viagem de Chihiro* (2001), todavia, agora, segundo o olhar da música “Eu e mim” (2003c), de Rita Lee, destacando sua construção poética e a relação de alteridade entre o eu lírico e o espaço – resultando no duplo movimento de criação (criar o espaço / criar-se). Assim, lemos na poética de Rita Lee uma *teoria-crítica* gerada pela própria artista que nos conduz ao entendimento do duplo processo de ficcionalização: o do espaço criado por meio da percepção e o da autoficcionalização criada a partir da autopercepção. Entretanto, é válido destacar que essa coerência de troca entre sujeito-espaço transpassa, também, pela alteridade do próprio sujeito. Diante disso, evocamos em nosso diálogo um breve contexto sobre a figura do artista-crítico e sua dinâmica de travessia pelo espaço de criação.

Ao explorar, no segundo e terceiro capítulos, diferentes articulações centradas em uma lógica de eixo duplo, no capítulo *Sobreposições: para além do duplo, o múltiplo*, discorreremos sobre o percurso de percepção do espaço como estrutura narrativa. Desse modo, destacamos uma perspectiva não pautada em uma duplicidade isomórfica, mas em *duplicidades coexistentes* estabelecidas por uma lógica metafictional; por conseguinte, desdobrando-se em multiplicidade. Para essa reflexão, seguimos o diálogo entre a animação de Miyazaki e nossa produção artística, porém, traçamos uma leitura do percurso narrativo visuoespacial presente em *.metapôster* (2021). Diferentemente do exposto no segundo capítulo, a proposta central de interpretação da relação sujeito-espaço nesse capítulo é, o que denominamos, *relação indireta* do corpo com o espaço. Isto é, momentos em que, implicitamente, observamos na narrativa fílmica, o corpo/os sentidos de Chihiro *inclinados à apreensão do espaço*. Sendo assim, destaca-se, também, o papel da construção *fotográfica* de Miyazaki e a maneira como o espaço se configura em *entornos*.

No que tange a contribuição original da pesquisa, apresenta-se a abordagem à crítica de processos, ou seja, a articulação em via dupla – artista-crítico – e a possibilidade de expansão dos objetos de análise. Primeiramente, essa abordagem não é apresentada como uma metodologia de análise crítica apenas frente à obra artística, uma vez que esta teoria é também aplicada como procedimento pela própria artista. Portanto, nesse caso, não temos apenas a crítica valendo-se dos arquivos como índices de criação – no sentido de identificar a singularização do projeto poético da artista – mas há, de igual forma, a artista recorrendo aos

aspectos gerais da criação, apontados pela teoria, para a construção do seu projeto poético. Em segundo plano, temos a proposta da analogia da figura do artista-crítico a partir de especificidades da personagem, Chihiro.

Apresenta-se, assim, a possibilidade de desdobramento da crítica de processos para além dos *tradicionais* arquivos da criação, – referimo-nos aqui como *tradicional*, o material já previsto pela crítica tais como: esboços, *making-ofs*, anotações. Logo, nosso propósito é, também, provocar o diálogo entre os aspectos gerais da criação apontados por Salles (2011) com materiais exibidos e mesmo já publicados, como é o caso do filme, – e que não abordam a temática da criação explicitamente – sempre na perspectiva de se destacar como esses materiais podem nos indicar o movimento criativo. Ao nos atermos à crítica de processos, interessa-nos o conceito de criação como rede e de sua composição por meio de um processo inferencial, destacando a compreensão de obra *em criação*, o gesto artístico está em atividade, o trabalho do artista nunca se apresenta acabado, ainda que publicado ou exposto.

Para aprofundar a questão, destacamos o conceito da crítica genética ressignificado por Salles (2017): *a concepção de gênese*. A autora desvincula a concepção de gênese do processo criativo como base da crítica genética, uma vez que, para ela, o processo criativo não é visto como o nascimento de uma obra, não havendo ponto de partida nem ponto final. Há, de outra maneira, um percurso contínuo entre processo e obra. A partir daí, Salles (2017) passa a compreender a sua pesquisa não mais como crítica genética, mas como crítica de processos de criação, abarcando o estudo plural das áreas (não mais restrito à Literatura) e desprendendo-se da raiz genética, entendida como *gênese, origem* do trabalho criativo. A compreensão de que obra e processo se estabelecem como percurso contínuo, leva-nos a perceber em Salles (2011) a presença de uma obra em metamorfose.

Nesse contexto, Salles (2010) considera o uso da palavra *obra* para designar o produto exposto ao público, enquanto o *processo* se configura como rede de tendências que envolvem o gesto criativo – obra, processo. processo-obra. obra-processo. Salles (2010) explana características que evidenciam essas diferentes relações. Das distinções apresentadas pela autora, temos: 1) as obras processuais seriam aquelas “que se transformam diante do público” (p. 223). Nesse caso, ela considera, por exemplo, a *live art*, ou seja, quando o artista expõe o seu fazer a uma determinada audiência e a construção do trabalho é presenciada de forma direta. Portanto, “obras que são processos” (p. 223); 2) as obras que partem do processo de criação

como temática, neste sentido, o processo é ficcionalizado (Salles, 2011, pos.¹³ 2577). Leva-se em consideração, também, nessa categoria, alguns dos casos em que se expõe, ao público, os arquivos de criação.

O espaço se coloca em criação, os recortes de sua arquitetura se descontroem e tomam o aspecto de formas, linhas e curvas que convidam à experimentação e à imaginação do criar sobre elas. Ao transfigurar o objeto observado, a ação do olhar expõe o seu papel de transformação na captura do entorno, desse modo, revelando sua poeticidade (Salles, 2011). O gesto de experienciar o percurso de interação – corpo (olhar) e espaço – que dá forma ao movimento criador, este contato resulta em um processo de efeito sinestésico provocado pela percepção. Trata-se de entrever nessa experiência, o corpo da *obra* e o corpo do artista-crítico entrelaçados que se complementam. Detentor de subjetividade, o espaço se manifesta como um organismo vivente: por isso, relaciona-se como um Outro. O processo criativo se torna, dessa forma, uma analogia desse percurso interativo, mostrando-se inacabado – entorno revelado em linguagens sobrepostas, experiências fragmentadas, múltiplas.

Este processo de percepção do espaço como criação metaficcional se expressa em fragmentos como consequência da dinâmica do corpo: Até onde o olhar alcança? Até onde as mãos conseguem tatear? Até onde os pés pisam? O entorno é constituído a partir do referente do ponto de contato entre o corpo – eu, em analogia, artista-crítico – e o espaço. Sendo assim, o Eu não se apresenta como sendo aquele que é o espaço, mas aquele que está nesse espaço (Outro); dessa forma, quem cria esses entornos. À vista disso, a compreensão da ‘realidade como outro campo de ficção’ é explicitada por Bernardo (2010) não como uma generalização do entendimento da ficção, mas a partir da ótica de que a ficção se estabelece pela mediação dos discursos. Portanto, da linguagem.

¹³ Indicação da posição do livro no Kindle.

1. CRÔNICAS VISUOESPACIAIS DE UMA ARTISTA-CRÍTICA

Este trabalho não

é MEU.

Não quero que seja meu,

é De OUTRA.

Não estou falando de mim.

<comentário>isso é outro assunto</comentário>

Leio pela primeira

VEZ.

Nunca ouvi falar em Chihiro

quem é essa?

Penso: darei uma chance, assistirei a este filme que tanto falam: *a viagem de Chihiro*.

Parece-me interessante.

<comentário>não sei – não sei se vou gostar</comentário>

Mesmo assim, penso: posso fazer uma leitura dele depois.

Hoje

ouvi pela primeira

VEZ uma música.

Quem canta é *Rita Lee*.

Talvez, já tenha ouvido falar, não me lembro.

<comentário>ela parece famosa</comentário>

Apresente-me o espaço, então.

Ele é estranho.

Vejo pela primeira vez

Mesmo ficção, é verbo (viver-ser). Ser *eu* e não ser *mim* <rita lee>. Espelho refletido de estranhezas, não reflete. Multiplica-se <g. bernardo>.

<artista> Rita Lee </artista> No espelho não é eu, sou mim </música>

<comentário> entre eu-mim e rita</comentário>Na criação não é (a) crítica, sou artista.

Não conheço (a) artista, mas sei quem é (a) crítica, sei sim.

Crítica é cara-metade, artista sou inteira.

Quando artista nasceu, (a) crítica chorou, chorou.

Crítica e artista se dividem numa só certeza.

Alguém dentro da artista é mais crítica do que (a) crítica mesma.

Crítica ama artista / Artista ama crítica

Na criação não é (a) artista, sou crítica.

Não conheço (a) crítica, mas sei quem é (a) artista, sei sim.

Artista é cara-metade, crítica sou inteira.

Quando crítica nasceu, (a) artista chorou, chorou.

Artista e crítica se dividem numa só certeza.

Alguém dentro da crítica é mais artista do que (a) artista mesma.

Artista ama crítica / Crítica ama artista

Na nova cidade não é Chihiro, sou Sen. Não conheço Sen, mas sei quem é Chihiro, sei sim. Chihiro é cara-metade, Sen sou inteira. Quando Sen nasceu, Chihiro chorou, chorou.

Chihiro e Sen se dividem numa só certeza. Alguém dentro da Sen é mais Chihiro do que

Chihiro mesmo. Chihiro ama Sen / Sen ama Chihiro

<comentário>de outro-mim a outro-eu</comentário>

Osso meu

carne minha

a pele que habito

está sob a pele do plano

meu peito se estende

sob o espaço <comentário>da criação</comentário>

Olho-me do avesso

e me vejo entre

a luz

e

a sombra.

Sou figura,	Sou ainda eu
sou fundo.	mesmo que
Sou aquele	a parte de mim?
Semidespido	Vejo-me por dentro
da pele que	Vejo-me por fora.
me embrulha.	Alguém?

<autor>Blanchot</autor> Ele sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro <ref>p.19</ref>

O que é ser alguém? Habitado entre móveis e imóveis.

Um lote abandonado poderia ser o lar de alguém?

Carros passam na avenida, as pessoas nem notam esse espaço. Poderiam muito bem esquecê-lo.

O olhar de quem observa está sempre ali: aguardando **SER**.

Chihiro perpassa – caminha – por entre planos. Transforma-se.

Vira **SEN** <miyazaki>

Torna-se MIL (千)¹⁴ (せん)¹⁵

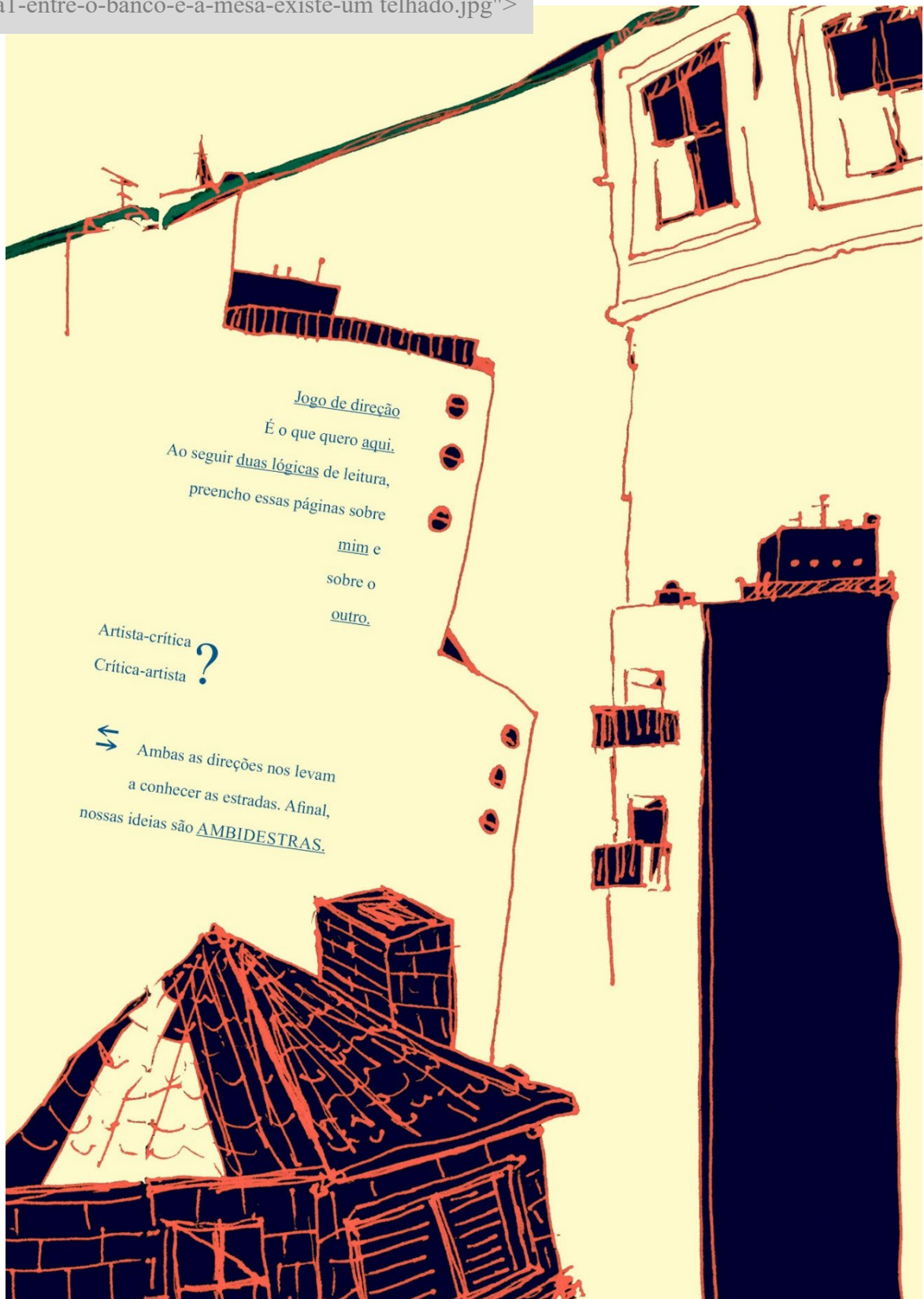
Não deixa de ser quem era, não deixa de ser quem é.

nas palavras de <autor>Blanchot</autor> Escrever [...] é passar do Eu ao Ele <ref>p.25</ref>

¹⁴ <comentário> fortuna crítica aponta: parte da composição do nome Chihiro (千尋) é dado pelo Kanji 千 (chi/sen) que representa o numeral mil em japonês (1.000). Já o Kanji 尋 (hiro) pode ser traduzido como busca, procura </comentário>

¹⁵ <comentário> escrita em hiragana do kanji sen </comentário>

<img="figura1-entre-o-banco-e-a-mesa-existe-um telhado.jpg">



<fonte> páginas cadernos. caneta rollerball sob papel e pintura digital. Lima, Débora. 2023. (montagem/edição: produção própria) </fonte>

Que dia é hoje?

Um dia qualquer após um verão gelado por incrível que pareça.

E S T R A N H O, não?

Talvez.

Ou quem sabe isso seja normal. Bem, prefiro dizer que as coisas são mais comuns do que a gente pensa. Isso quando paramos para reconhecê-las por aí.

Já percebeu?

Saia de casa e diga: *Hoje quero contar quantos carros vermelhos vejo na rua.*

Ou quantas pessoas vestindo roupas amarelas cruzarão o meu caminho?

Não se surpreenda se, estranhamente, você cruzar com inúmeras vestimentas amarelas em uma simples ida ao mercado. ((quando foi que as pessoas ficaram tão fanáticas por amarelo? Achei que a cor da estação fosse o rosa)).

Será mesmo que a alguma loja fez uma grande liquidação *compre 1 peça amarela e leve 5*? Ou foi o fato de você estar obcecado à procura de pessoas usando amarelo que a mais distante das senhoras, em meio à multidão, reluz sob seus olhos só por estar vestindo uma meia soquete amarela.



Obviamente, acredito que ao estarmos obcecadas à procura de algo, somente a loucura é o que iremos encontrar.

Sim, a loucura.

E não digo isso com saudosismo nem temerosidade. Mas como fato. ((Nada científico demais, apenas observações de minha parte)). Estar à procura, de forma obcecada leva-nos a dois extremos:

Começaremos notar o que procuramos em todo lugar e quando menos percebermos estaremos usando um capacete de alumínio criando teorias da conspiração — façam elas sentido ou não.

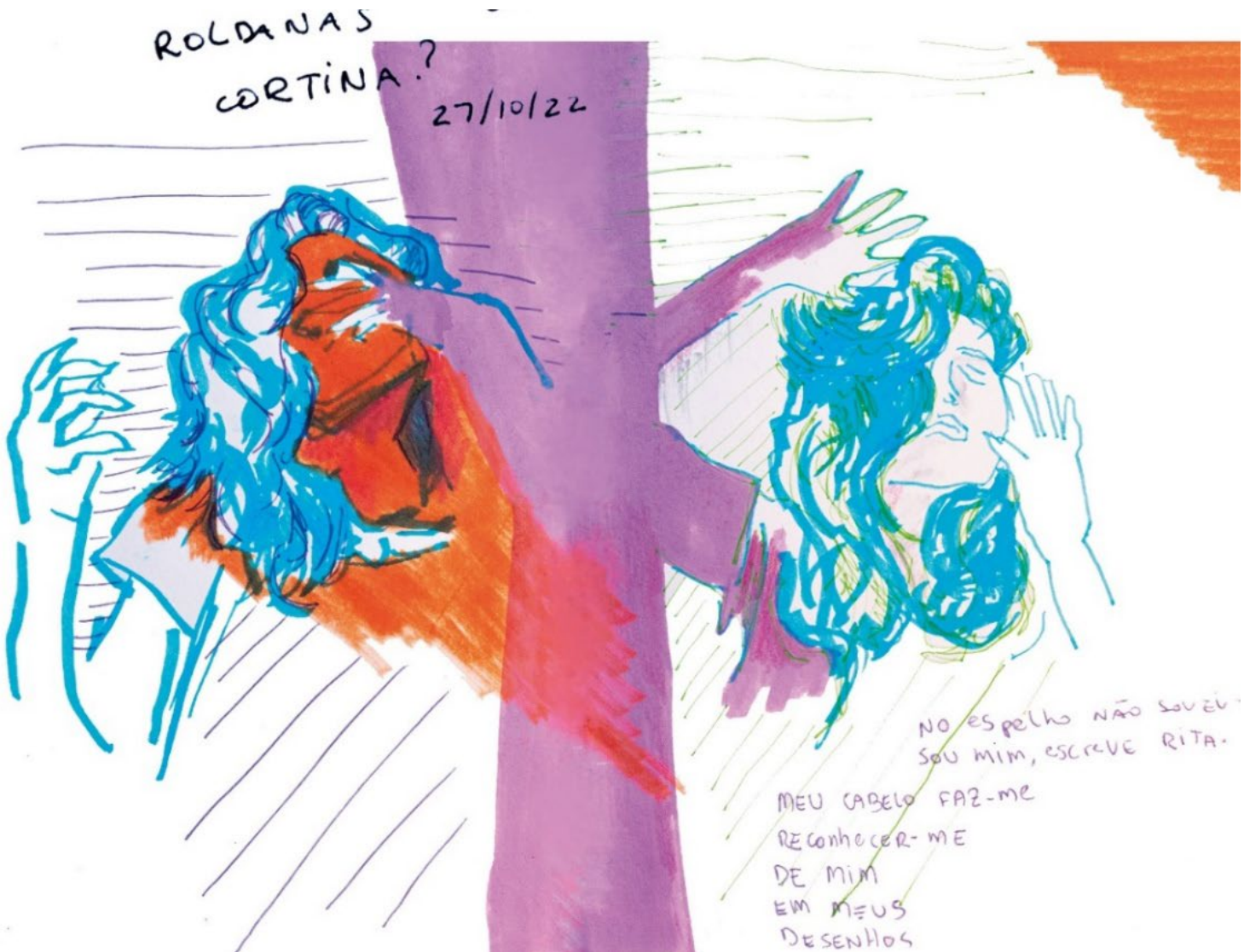
Já o outro extremo o qual podemos mergulhar, sem ao menos perceber a profundidade desse mar é: Não conseguir encontrar aquilo que buscamos, pelo menos da forma que almejamos. E ao invés de reestruturar nossas expectativas, mergulhamos mais fundo sem nem sequer ver um pouco da superfície. Não digo isso querendo expor um ato insalubre, antes porque é assim que a ciência e a arte são feitas. Mas talvez possamos alternar entre mergulhos e veleiros. Entre achados e garimpos.

<img="figura2-das-imagens-amarelas.jpg">

<autora>Lucrécia Ferrara</autora> Ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto <ref>p.34</ref>

<img="figura(s)3-das-entranhas-uma-parede.jpg">

<fonte> Páginas cadernos. canetas *rollerball*, marcador e lápis de cor sob papel. Lima, Débora. 2023. (montagem/edição: produção própria)
</fonte>



a CIDADE deixa de ser o espaço urbano *planejado* <lucrecia ferrara> e atua como adjetivo.

objeto qualificado <CI.DA.DE>

Quando eu crio sobre esse espaço urbano eu ressignifico a sua condição, e por meio do imaginário o potencializo *em criação* – espaço de percepção. Tornando-o obra.

A cidade deixa de ser cidade (urbe) e se torna *obra adjetivada* de CI.DA.DE.

.

Só apreendemos o que está na superfície?

Eu só crio o entorno daquilo que vejo?

Ou é possível haver entorno a partir do que eu não vejo, mas sei que está lá? Há entorno debaixo dos meus pés, mesmo eu não vendo debaixo do chão?

O entorno é a forma da diferença – faz-se em duplo por debaixo dos limites da linha criada pelo piso.

<autora>Lucrecia Ferrara</autora> Redesenhar o viaduto seria buscar outra escritura, uma tradução dos seus significados que, partindo da sua tradição de usos, reescrevesse o ambiente, imprimindo-lhes novos significado <ref>p.181</ref>

<texto idioma="ing"> I wanna stare at the ceiling and imagine an *empty* page.¹⁶

Maybe today I don't wanna be someone.¹⁷ </texto>

<comentário>sou eu e a cidade</comentário>

Descobri do espaço

Aquele que por hora era

E nada foi.

Somente ouvi o sentido, pulsei.

¹⁶ <texto idioma="pt.br"> Quero olhar atenta para o teto e imaginar uma tela *vazia* </texto>

¹⁷ <texto idioma="pt.br"> Talvez, hoje eu não quero ser alguém </texto>

A teoria escrita de outra forma, parece à espreita.

VÊS VES VEZ não VÊ?

Aqui me desprendo do rigo acadêmico.

Como trabalhar a *teoria* justaposta à *prática*?

A crítica-arte escancarada tecida sob o plano. Outra vez o *mesmo* discurso, *em torno de*.

Chave travada, a palavra

Revelada

Apresenta o traço.

O exercício – experimental –

Do que

<comentário>nada abastece o luto
da morte do autor </comentário>

Vê e fala sobre.

Enquanto se percebe,

recebe

Cria e é isso

De fora **vês / vez**

<autor>Blanchot</autor> Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato a distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? <ref>p.24</ref>

Reverberar-me por entre cidades.

O seu som me enche o corpo. Vasto plano arquitetônico expandido para além dos olhos.
Nuances de um céu em tons de prédios em escalas, o doce sabor de contemplar a vida não
poderia ser tão distante enquanto a cidade é de mim.

Ouçõ à distância,

os ecos de uma cidade que não se silencia.

Por sua vez, a chuva ressoa sobre as telhas;

corta na vertical a linha do Horizonte urbano.

O que é distanciar-se de uma imagem?

Ainda que fisicamente me
coloque à X metros, será
possível afastar-se de uma
imagem quando ela ecoa
em sua mente?

<comentário> distanciar-se da cidade, é
ir ao campo? </comentário>

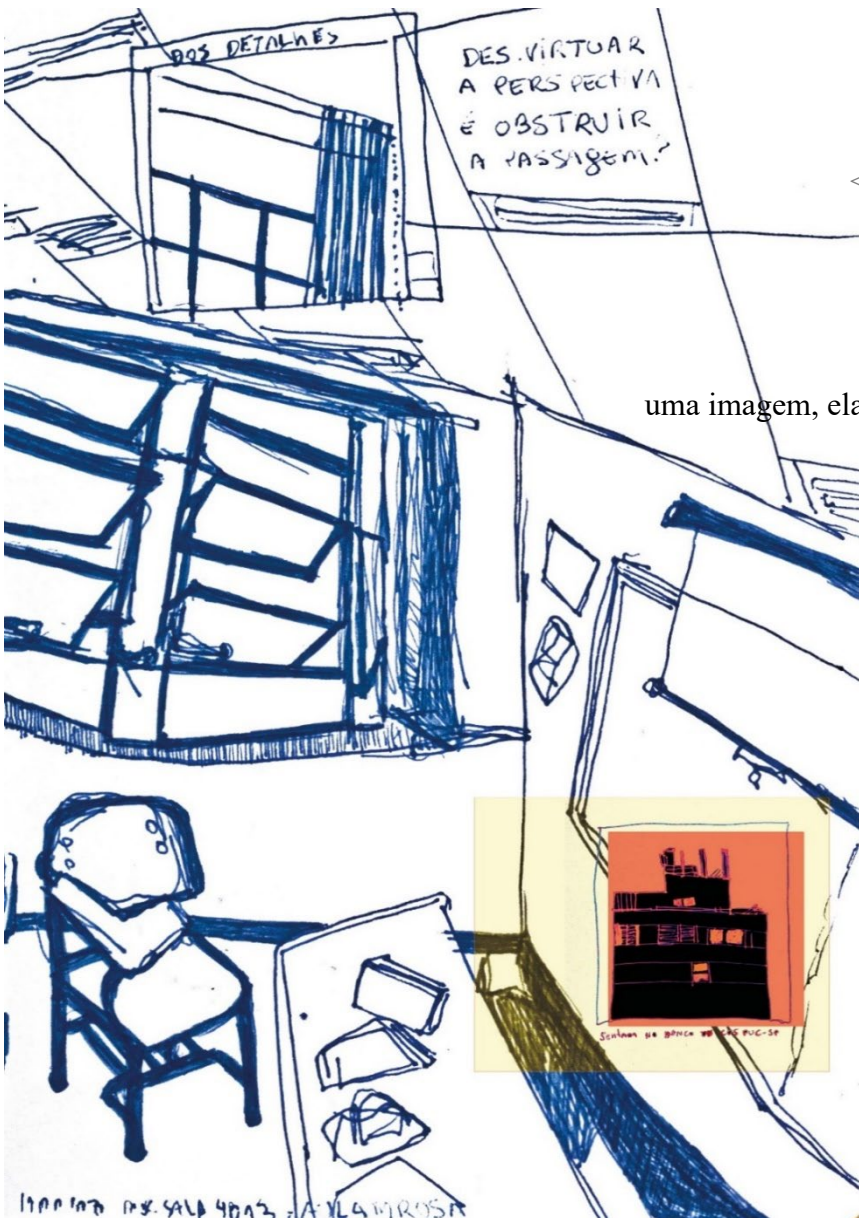
Como medir?

se eu não olhar

uma imagem, ela

ainda

existe?



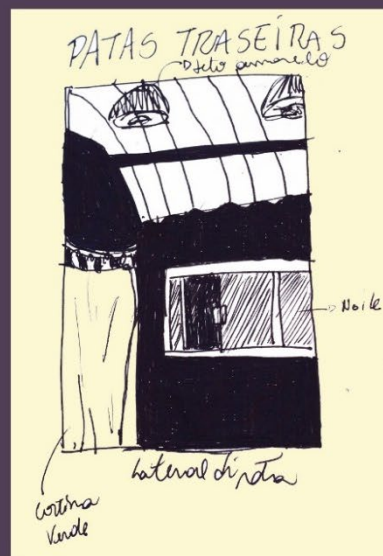
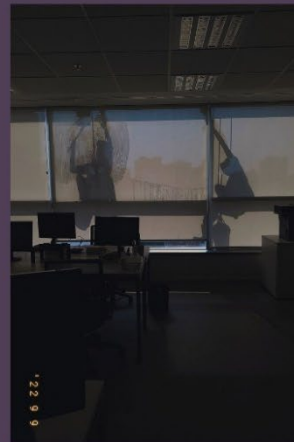
<img="figura4-nenhum-chão-cabia-no-vão-que-o-teto-ecoava.jpg">

<fonte> páginas cadernos. caneta
rollerball sob papel. Lima, Débora.
2023. (montagem/edição: produção
própria) </fonte>

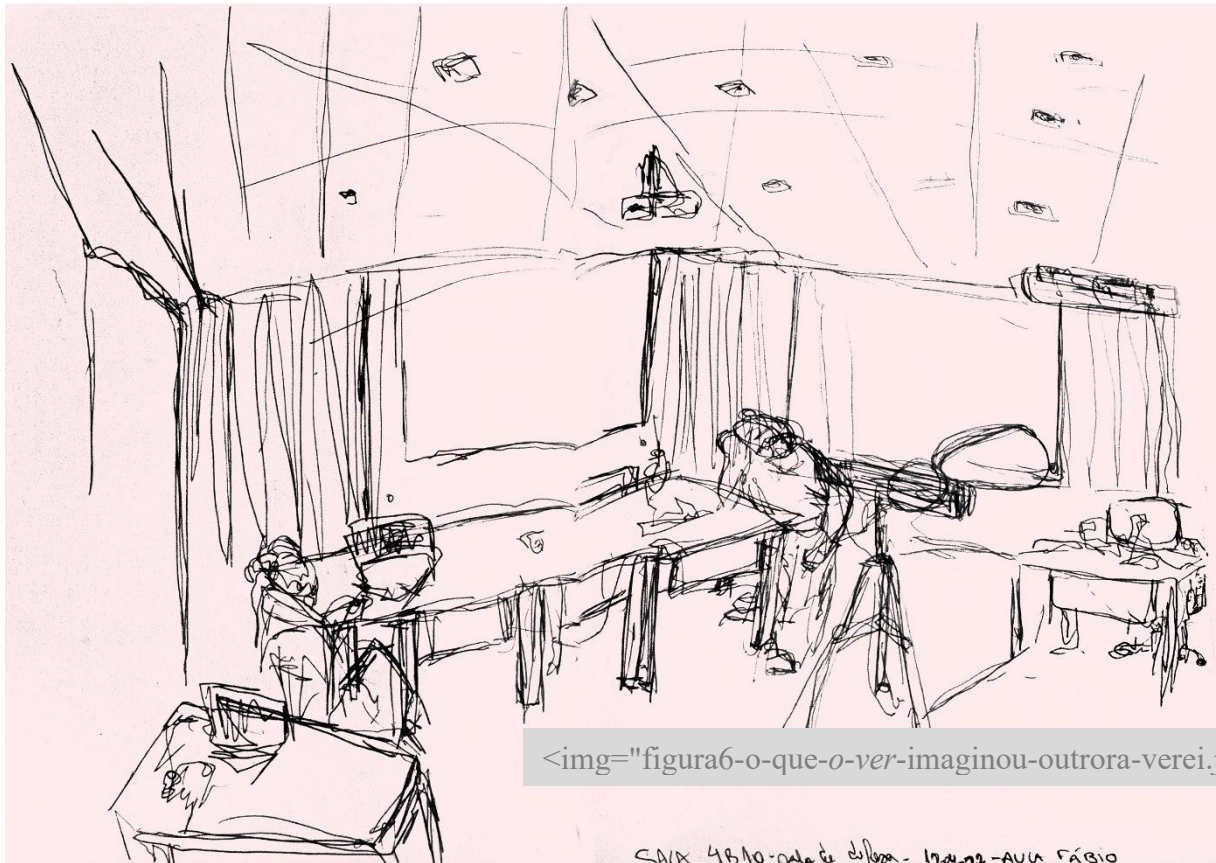
ATRAVESSEI A
 CIDADE
 PARA
 REVERBERAR ME
 PELO ESPAÇO.

NÃO CONSEGUI
 ME DESVIAR
 A ATENÇÃO
 DO TETO,
 DAS CORES
 DAS FORMAS.

O ESPAÇO MECANICA
 NÃO PODE EVITAR
 OS ESPOTES
 DAS LÂMPADAS BRANCAS GRUPO
 NAS ESTRUTURAS, LINHAS RETAS
 QUE CORTAM AS CURVAS AMARELAS



<img="figura1-
 entre-os-corpos-
 deste-vão.jpg">



<img="figura6-o-que-o-ver-imaginou-outrora-verei.jpg">

MAS ORA, NÃO
-- SERIA A ESCRITA
-- UM GOSTO GRÁFICO?
COMO APONTAR
O CRÍTICO-POÉTICO
PARA ALÉM DA
PALAVRA E EXPANDÍ-LO
PARA O DESENHO?

DESENHAR A
CIDADE É TBM
CRITICÁ-LA? OU
SÓ POETIZÁ-LA?

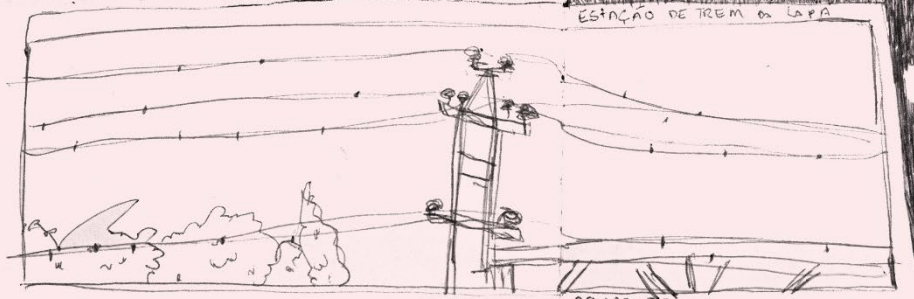
HÁ MANEIRAS DE EXPLORAR O PENSAMENTO
CRÍTICO, PROVOCÁ-LO; TRAZER À BAIXA A
REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO COM OS MEUS
DESENHOS?

SALA 4B10 - sala de aula - 12/04/22 - AULA RÁPIDA



TREM PARADO NA ESTAÇÃO LAPA

ESTAÇÃO DE TREM DA LAPA



09-ABR-22

Se o desenho
é DE CRÍTICA,
POR QUE NÃO
DESENHO?

<autor>Blanchot</autor> O que nos é dado por um contato a distância é a imagem
<ref>p.24</ref>

É possível percorrer a distância?

A cidade se *autoconstrói* à medida que me *autocrio*

Criação feita nas linhas.

Traço duplicado / *re-duplica-se entre*

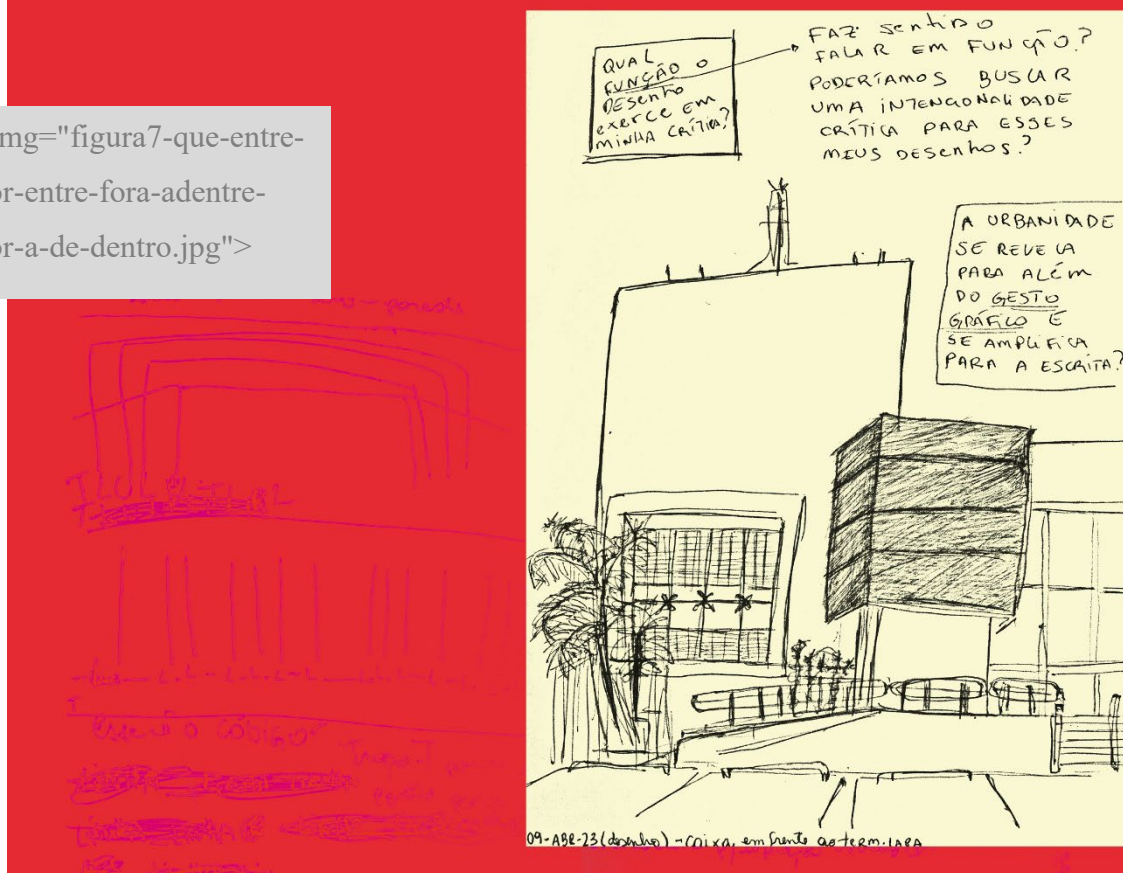
tríplice <comentário>criação-espaco-sujeito</comentário >

a- linhamentos
in- vertidos
sobre- postos

<autor>Blanchot</autor> fissura em que o
exterior é a intrusão que sufoca, onde o espaço
é vertigem do espaçamento <ref>p.23</ref>



<img="figura7-que-entre-
por-entre-fora-adentre-
por-a-de-dentro.jpg">



<fonte> páginas cadernos. caneta rollerball sob papel e pintura digital. Lima, Débora. 2023. (montagem/edição: produção própria) </fonte>

<texto idioma="esp"> Sí, estoy fuera¹⁸

Si intentas buscarme, no me encontrarás¹⁹

No sé si volvería algún día. Mira, el tiempo está ahí,²⁰

estoy cambiando²¹ </texto>

Consigo

OUVIR O ESPAÇO

mais

UMA VEZ

UMA VEZ

UMA VEZ

crio outra VÊz

¹⁸ <texto idioma="pt.br"> Sim, estou fora </texto>

¹⁹ <texto idioma="pt.br"> Ainda que tente me procurar, não me encontrará </texto>

²⁰ <texto idioma="pt.br"> Não sei se voltaria um dia. Veja, o tempo está aí </texto>

²¹ <texto idioma="pt.br"> Estou alternando </texto>

2. PASSAGENS ENTRE CRIAÇÃO-ESPAÇO

[...] a vivência de formas espaciais como língua franca da humanidade.

(Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 2013, p. 173)

2.1. Breve contexto crítico/acadêmico

Perante a busca de nosso espaço no campo das reflexões que permeiam essa Dissertação, elencamos uma síntese do cenário da fortuna crítica relacionada a nossa discussão. No que se refere a *.metapôster* (2021) e nossa experimentação artística em geral, consideramos válido ressaltar os pensamentos acerca do campo expandido da Literatura e do literário por um viés antropológico, embora não seja o nosso objeto de pesquisa propriamente dito. Todavia, é interessante enfatizar: durante a coleta de dados, encontramos, em nossas anotações, indícios de nossos questionamentos e reflexões, feitos em 2019²², acerca da percepção do espaço urbano.

Ao cogitar a leitura antropológica da Literatura, destacamos dois artigos de Alexandre Nodari: “A literatura como antropologia especulativa” (2015) e “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária” (2018). Neles, o autor expõe suas considerações em torno da enunciação resignificada por uma alteridade pautada no gesto ficcional. Ou seja, Nodari (2015) desenvolve a compreensão da criação de mundos e de novas relações entre sujeito e objeto sob o entendimento da ficcionalidade em interação com o imaginário – designando o *como se*. Dessa forma, “mundos (reais e possíveis, reais e imaginários) se chocam e se comparam: por isso, insistamos, toda literatura e antropologia são sempre *meta-literatura* e *meta-antropologia*: sujeito e objeto [...] estão constantemente se redefinindo” (Nodari, 2015, p. 8).

No tocante dessa discussão de entrecruzamentos fronteiriços de linguagens, percebemos que tais provocações podem ser ampliadas para além do contexto artístico por nós empregado. Isso porque tal procedimento se apresenta de certa maneira, também ao longo dessa Dissertação. Ou seja, ao propormos o diálogo entre *A viagem de Chihiro* (2001), *.metapôster* (2021) e a música, “Eu e mim” (2003c) – apresentando *stills* da animação, arquivos de criação e o trânsito do discurso crítico-poético – cruzamos o território de uma Literatura expandida que se apreende em suas fissuras. De igual forma, compreendemos que a perspectiva de nossas indagações e ponderações apontam para uma lógica antropológica de percepção do literário. Uma vez que

²² Nesse período, a investigação foi retomada de forma independente. Ver “Cápsula poética: Cápsula 2 – *Então, entornos* – anotações”.

procuram tangenciar o entendimento do gesto literário a partir da relação de alteridade entre sujeito e espaço.

Em relação *A viagem de Chihiro* (2001), notamos na fortuna crítica certas aproximações no ponto de vista de análise. Em sua maioria, são levantadas questões pertinentes à mitologia, ao fantástico, aos conflitos de identidade, à jornada do herói. É interessante destacar o fato de a animação ter ganhado notório reconhecimento ao longo dos anos, por isso, há uma vasta produção de conteúdo feito por fãs em veículos de comunicação populares, os quais, também, exploram, em grande parte, os conflitos de identidade da personagem principal e, conseqüentemente, o arco de seu amadurecimento. Os elementos folclóricos da cultura japonesa, como de igual forma, o papel de personagens secundárias como Haku (menino-dragão guardião de Chihiro), Kaonashi (ou Sem Rosto, espírito misterioso interessado em Chihiro), Lin (trabalhadora da casa de banho, amiga de Chihiro), Kamaji (operador das caldeiras) são frequentemente objetos de investigação em canais de comunicação de massa²³. Apesar de, ainda, não ter uma quantidade significativa de trabalhos acadêmicos, sobretudo, em língua portuguesa, no âmbito dos estudos literários, autores como Tzvetan Todorov, Joseph Campbell, Vladimir Propp são citados recorrentemente.

A tese *Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki* (2016) defendida por Janete Oliveira no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro analisa as animações *A viagem de Chihiro* (2001), *O Castelo Animado*, *Serviço de entregas da Kiki* e os procedimentos metafóricos usados por Miyazaki ao adaptar as histórias literárias para o cinema. Segundo as reflexões filosóficas de Hans Blumenberg e Paul Ricoeur acerca da metáfora, Oliveira (2016) expõe o diálogo das linguagens literária e cinematográfica ao apresentar: *A misteriosa cidade além da neblina*²⁴, livro referência para *A viagem de Chihiro* (2001), escrito pela Sachiko Kashiwaba; *Entregas Expressas da Kiki*, livro escrito por Eiko Kadono e *O castelo animado*, de Diana Wynne Jones.

²³Em alguns dos textos há a leitura da animação sob o viés problematizador da prostituição, sobretudo à infantil, dado o histórico das tradicionais casas de banho no Japão. Bem como, o papel desenvolvido por Yubaba ao gerenciar o estabelecimento; a necessidade de Chihiro ter que trabalhar para sobreviver; a troca de nome da personagem e uma das cenas, em que um espírito-hóspede segue Chihiro e Lin a caminho dos aposentos de Yubaba, são evidências levantadas para indicar essa interpretação da crítica à prostituição. Entretanto, essa é apenas uma das leituras feitas do filme, o próprio diretor nunca confirmou essa relação. Apesar de sim, afirmar a crítica, marcada na animação, ao consumo desenfreado e às novas gerações e novas tecnologias ao colocarem de lado certos ritos e conhecimentos da cultura milenar japonesa. (Plata, 2020).

²⁴*Kiri no mukou no fushigi na machi*.

Nosso destaque compreende a perspectiva da tese ao elaborar uma leitura dos símbolos folclóricos presentes nas animações analisadas por Oliveira (2016), de que maneira os contrastes e semelhanças são apresentadas nas diferentes versões das narrativas. Ao empregar o método comparativo entre Cinema e Literatura, Oliveira (2016) abre espaço nos estudos literários para pesquisas que tangenciam, principalmente, o cinema de animação ao evidenciar a adaptação literária como recurso presente no catálogo de produções do *Studio Ghibli* – não somente essas animações são fruto de livros, como boa parte da cinematografia do estúdio são baseadas em livros/mangás.

A Dissertação *A jornada das heroínas no cinema de animação: mitos, fantasia e símbolos em Alice no País das Maravilhas e a Viagem de Chihiro* (2021) defendida por Alexia Cavalcante, no Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura, Cultura e Tradição, da Universidade Federal da Paraíba, apresenta, segundo a jornada do herói, um modelo comparativo de análise das duas histórias. É recorrente a proposição de diálogo entre Alice e Chihiro, uma vez que ambas as narrativas são compostas por aspectos semelhantes que suscitem possíveis aproximações. Um exemplo disso, é o duplo entendimento da *passagem* nas histórias: tanto física – túnel (em Chihiro) e a toca (em Alice) – quanto metafórica, ao esboçar o rito de passagem da infância à maturidade nos percursos de ambas as personagens. Diante da intenção de indicarmos o encontro da linguagem cinematográfica com a literária, consideramos importante citarmos esse trabalho – evocando, novamente, uma perspectiva das possibilidades no campo dos estudos literários.

A Dissertação *Arquitetura Animada: a representação do espaço nas obras de Hayao Miyazaki* (2021) defendida por Sarah Almeida, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília, traz a leitura comparativa das animações *A viagem de Chihiro* (2001) e *Castelo no Céu*. Embora não tenha sido realizada no âmbito dos estudos literários, faz-se pertinente mencioná-la pelo diálogo aproximando Cinema e Arquitetura ao analisar as animações sob três aspectos: análise fílmica, arquitetônica e alegórica. A autora explana sobre as poucas pesquisas a respeito da produção de Miyazaki diante dos estudos arquitetônicos, todavia, pondera que a temática da Arquitetura e os estudos relacionados ao espaço tem sido explorados, com mais frequência, pela comunidade acadêmica em trabalhos recentes.

Sarah Almeida (2021) reflete acerca de alguns dos símbolos e espaços urbanos japoneses relacionando-os à elementos da narrativa animada – reforçando a tentativa de apreensão da experiência entre corpo e espaço. A respeito da *A viagem de Chihiro* (2001), a autora explana sobre os principais elementos da animação: a Casa de Banho, a ponte, o vilarejo e o *Torii* –

portal xintoísta na entrada do atalho percorrido pelas personagens no início da trama, o qual representa, na cultura japonesa, a divisão do mundo espiritual e terreno. Como nossa pesquisa se aproxima dos estudos arquitetônicos, há certas semelhanças do nosso pensamento e o de Sarah Almeida (2021), como a afirmação: “A transformação de Sen/Chihiro transparece por meio de sua interação física com o espaço e com aqueles que habitam e usam a Casa de Banho.” (p.117). Todavia, a distinção do aporte teórico e a composição da corpora, demarcam diferenças nas abordagens de ambas as dissertações.

O trabalho de graduação *Deslocamentos espaço-temporais: espacialidades Ma (間) em A viagem de Chihiro, de Hayao Miyazaki* (2019), defendido por Felipe Pinto, no Curso de Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará, contempla um panorama dos elementos narrativos sob a ótica do conceito de *Ma*: a estação – construção que Chihiro e seus pais entram; a ponte que divide o vilarejo e a Casa de Banho; e a viagem de trem feita por Chihiro até a Feiticeira Zeniba. A monografia tece sua análise com base nas pesquisas de Michiko Okano, doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professora de História da Arte da Ásia na Universidade Federal de São Paulo. Okano é uma das principais referências no Brasil ao estudar as aproximações entre Ocidente e Oriente diante do conceito *Ma*. Apesar de não interessar, nessa Dissertação, a reflexão propriamente dita Vazio/Espaço intervalar enquanto espaço de potencialidade, consideramos relevante a menção ao trabalho, dado a afinidade com a temática da espacialidade aplicada à animação de Hayao Miyazaki. É válido destacar, para além do entendimento do *Ma* como pensamento e aspecto *antropológico* da cultura japonesa, Felipe Pinto (2019) evidencia o *Ma* como signo estético incorporado à arquitetura e ao território.

O artigo “Spirited Away: film of the fantastic and evolving Japanese folk symbols” (2005) escrito por Noriko Tsunoda Reider, na revista *Film Criticism*, expõe, diante da noção de fantástico estudada por Todorov, os principais elementos simbólicos presentes na animação que estabelecem conexões com a mitologia japonesa. O artigo é relativamente curto, todavia, o autor cria subdivisões de análise, em síntese: 1) Visão geral da construção simbólica da animação – a compreensão da viagem como movimento do fantástico; 2) As personagens e os mitos em analogia sobre: Yubaba, Kamaji, Haku e Kaonashi.

A abordagem de Reider (2005) se faz pertinente para nossa Dissertação por apresentar como ponto de partida um autor amplamente citado nos estudos literários, como é o caso de Todorov, porém, revelando um carácter intertextual e antropológico da produção de Miyazaki. A proposta

de leitura das interfaces mitológicas populares presentes no imaginário coletivo japonês, feita por Reider (2005), adiciona, ao trabalho de Miyazaki, uma nova camada de relações interpretativas. Há, nesse sentido, a abertura para a leitura dos procedimentos usados por Miyazaki ao se apropriar de tradições populares, estabelecendo, assim, novas representações simbólicas. Abordaremos um pouco mais dessa questão à frente, ao pensarmos o espaço em *A viagem de Chihiro* (2001) como metáfora da criação.

2.2. O percurso de Chihiro

A animação narra a história de uma garota de dez anos que está se mudando, com seus pais, para uma nova cidade. Muito descontente com a despedida, a menina resiste em aceitar essa mudança. O percurso da viagem expõe o espectador a um mundo diferente que é descoberto por Chihiro ao acaso, quando seu pai erra o caminho e acaba pegando um atalho até a nova casa. Nesse atalho, Chihiro e seus pais se deparam com uma antiga construção no meio do caminho que os impede de continuar a percorrer a estrada. Os pais da garota, então, decidem aproveitar a oportunidade para conhecer o lugar e imaginam que se trate de um parque temático abandonado, entretanto, trata-se de um mundo de divindades e criaturas fantásticas regido por uma feiticeira, Yubaba.

Chihiro se opõe completamente à ideia dos pais, de explorar esse lugar, mas o medo de ficar sozinha no carro faz com que ela os acompanhe – ainda que, persistentemente, insista para retornarem. Apesar de não encontrarem absolutamente ninguém ao redor, os pais da menina decidem se alimentar em um dos restaurantes do local; Chihiro não concorda com a decisão de seus pais e resolve caminhar sozinha. Porém, acaba conhecendo, um garoto chamado Haku que a alerta sobre a necessidade de sair dali, pois já estava escurecendo e seria tarde demais para ela retornar, uma vez que Yubaba saberia de sua presença ali e a passagem – construção por onde Chihiro e seus pais entraram – estaria inacessível por conta das águas do rio. Ao retornar para o restaurante onde seus pais estavam, a menina se depara com eles transformados em porcos, por conta de um *castigo* – obra de Yubaba – em função de terem comido os alimentos destinados às divindades hóspedes do lugar.

Enfim, a noite chega e os seres habitantes do lugar começam a aparecer. Antes deserto, o espaço já não o era mais. No vilarejo de restaurantes, surgem criaturas fantasmagóricas. Não conseguindo mais sair desse espaço, por conta da passagem estar cercada por água, a garota ao se deparar com diversos seres desconhecidos, tenta afirmar para si mesma estar sob a experiência de um momento de sonho. Por não pertencer àquele lugar, Chihiro começa a

desaparecer aos poucos, o que a deixa desesperada. Haku²⁵ aparece para ajudá-la, oferecendo alimento – somente ao comer a comida desse lugar, ela poderia voltar ao seu estado físico normal, caso o contrário, inevitavelmente, ela desapareceria. Chihiro se alimenta, aceitando a ajuda do aprendiz. O próximo passo é conseguir assinar um contrato de trabalho na Casa de Banho, essa é a única forma de se manter viva.

Chihiro, por orientação de Haku, conhece Kamaji, o responsável pelas caldeiras na Casa de Banho, porém, o senhor não aceita que a menina trabalhe com ele e manda Lin levá-la até Yubaba para pedir trabalho à feiticeira. Nos aposentos de Yubaba, a garota insiste em conseguir trabalho. Apesar de duvidar das habilidades de Chihiro, a feiticeira cede, oferecendo-lhe um contrato e roubando seu nome. Assim, passa a chamá-la, Sen. Além de transformar pessoas em porcos e fuligem de carvão, a prática de *roubar a identidade* é a maneira como Yubaba exerce seu poder e controla seus trabalhadores. Decidida a retomar ao lar e quebrar o feitiço de seus pais, Chihiro, agora Sen, empenha-se nas atividades da Casa de Banho, apesar dos desafios.

Além das adversidades no processo de resgatar seus pais e libertar-se do feitiço, durante a estadia da menina na Casa de Banho, a personagem de Miyazaki embarca em uma nova viagem até o Pântano, dessa vez, para salvar seu amigo Haku da Feiticeira Zeniba – irmã gêmea de Yubaba. Haku é controlado por Yubaba por meio de um feitiço, o qual faz o garoto roubar um selo mágico pertencente à irmã. Zeniba tenta recuperar o artefato, dessa forma, ferindo o menino-dragão. Em busca de retribuir o auxílio, Chihiro-Sen, então, escolhe ir à casa da feiticeira devolver o item, na esperança de salvar o aprendiz. Acompanhada de Kaonashi, Boh (filho de Yubaba) e Yu-bird (pássaro-servo de Yubaba) – ambos, transformados por Zeniba em rato e uma espécie de mosca, respectivamente – a menina embarca em uma viagem ferroviária só de ida até o Pântano.

Diferentemente da recepção na Casa de Banho, Chihiro-Sen e seus amigos são gentilmente recebidos por Zeniba – a qual aceita o pedido de desculpas da garota, no lugar de Haku –, devolvendo assim, o artefacto da feiticeira. Enquanto isso, Yubaba descobre o desaparecimento de seu filho e como oferta para resgatá-lo, Haku a obriga a libertar Chihiro e seus pais. O garoto, transformado em dragão, vai até a casa do Pântano e regressa à Casa de Banho com Chihiro-Sen, Boh e Yu-bird. Assim, ao retornarem da casa de Zeniba, Chihiro é liberta e o encantamento é desfeito. Kohaku (agora, já ciente de seu nome) acompanha a menina até a passagem de acesso

²⁵ Aprendiz de Yubaba. Ao longo da narrativa, descobrimos que se trata de um espírito do rio – guardião de Chihiro –, eles se conheceram em um incidente quando ela era mais nova e caiu no Rio Kohaku (nome de Haku, antes de ser transformado em servo de Yubaba). O Rio foi drenado e a cidade tomou conta do lugar; porém, diferentemente da garota, Haku foi até Yubaba para aprender magia, assim, a feiticeira o aprisionou. Fazendo-o perder sua identidade, também.

ao mundo dos espíritos. Os pais, sem a memória dos acontecimentos a esperam; dessa forma, a família retorna ao percurso para a nova casa.

2.3. A nova cidade e a metáfora da criação

Em nossa leitura, atentamos para a construção da narrativa fílmica a partir de dois prismas: a relação direta e indireta de Chihiro com o espaço. Quanto à relação direta, entende-se aqui como o movimento da personagem a partir da expressão de seus sentidos, por exemplo, quando seu pai lhe mostra a nova escola, durante o percurso de carro, a garota expressa *desprezo* ao se levantar e mostrar a língua para o prédio. Já como relação indireta²⁶, entende-se os enquadramentos cenográficos criados por Miyazaki, nos quais se evidencia o potencial narrativo dos espaços em relação à personagem.

A escolha do termo *metáfora* para propormos a aproximação entre a narrativa fílmica e o conceito de criação se dá a partir do vocabulário adotado por Gustavo Bernardo (2010) em sua leitura da metaficção: “[...] de que nós só podemos conhecer a realidade através da ficção. A metaficção representa esse conhecimento e constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência.” (p. 38). O autor, ainda, em outro momento, pondera o caráter metafórico de toda linguagem, uma vez que “[...] as palavras não são as coisas que designam.” (Bernardo, p.15, 2010). Todavia, é importante explicitar que apesar de nos valermos do termo metáfora, uma vez que é utilizada pelo autor a quem nos referenciamos, no âmbito desse subtítulo, especificamente, o seu uso indica nossa analogia entre o espaço narrativo da animação (a nova cidade) e o espaço da obra de arte (aquele constituído pelo artista).

Primeiramente, para estabelecer as analogias das relações de Chihiro com o espaço, importante elegermos aspectos na narrativa que nos conduzem à leitura do espaço narrativo de Miyazaki sob a perspectiva da criação. Para isso, reconhecemos três pontos fundamentais dessa compreensão: 1) Desconstrução simbólica do sagrado (*Kamikakushi*) e a imagem da criação enquanto trabalho; 2) Alteridade do sujeito a partir da palavra e 3) A múltipla cidade, o Japão Outro.

Ressalta-se que a nossa compreensão de *criar*, aqui, se apoia na diferenciação entre *inventar* exposta por Fayga Ostrower (2017), “criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. [...] Inventar e criar não são iguais.” (p. 134-135). Para a autora, a criação envolve uma *coerência interior* e, dessa forma, expressa-se em continuidade com

²⁶Apresentada no quarto capítulo.

lógicas anteriores – processos. Diferentemente, da invenção, Ostrower (2017) aponta que a criação se *autorrevitaliza* e, concomitantemente, direciona uma diferenciação. Em sua abordagem, apesar da intenção não se restringir à experiência humana, Ostrower (2017) identifica que o novo manifestado no invento, nem sempre é evidenciado a partir de relações orgânicas com os fatos anteriores. Assim, para ela, o invento, qualificado como inovação ou novidade, pode ser expresso em “formas mais independentes [...] mais arbitrariamente livres.” (p. 135).

A leitura do movimento criativo como lugar romantizado, advindo de uma *revelação divina*, para a visão da criação como resultado do trabalho, exposta por Ostrower (2017), faz-se coerente ao nos remetermos ao título em japonês da animação: *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001). Esse é um destaque presente na fortuna crítica sobre Miyazaki, dado os índices narrativos do título em japonês, diferentemente, do que acontece na tradução para a língua portuguesa. Porém, o nosso olhar não está apenas pautado no título como contextualização da jornada da personagem, a intenção é aproximar o jogo criado por Hayao Miyazaki aos aspectos gerais da crítica de processos.

Nota-se a referência à problematização da dupla identidade da personagem – em uma tradução próxima, a partícula *to* entre os nomes indica, Sen e Chihiro. Da mesma maneira, além de representar o novo nome da personagem, *Sento*, na língua japonesa, refere-se às tradicionais casas de banho. A chave interpretativa para a relação de criação e trabalho, está no termo *Kamikakushi*. Laura Plata em seu livro, *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* (2020)²⁷ apresenta o mito popular do *Kamikakushi* segundo o antropólogo japonês Kazuhiro Komatsu. Em uma tradução próxima, o termo significa *escondido* pelos *kamis* –espíritos –, a lenda conta casos misteriosos de desaparecimento de pessoas, principalmente crianças, em um bosque, as quais retornavam para casa dias depois sem informação nenhuma do ocorrido. Acredita-se que as pessoas submetidas à experiência, teriam sido arrebatadas por espíritos. Plata (2020), explicita que Komatsu identifica o *Kamikakushi* como “[...] um veredito da *morte social* neste mundo. [...] e ao mesmo tempo, um intervalo de descanso do *ente social*, ou a entrada em uma vida em *outro mundo* como um novo ente social.” (Plata, 2020, pos²⁸. 3095, tradução nossa)²⁹. Ao acompanhar a jornada de Chihiro, identificamos, no reino de Yubaba, a presença de

²⁷ Fruto de seu doutorado, *La construcción de la identidad en la obra de Hayao Miyazaki: memoria, fantasía y didáctica* na Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

²⁸ Indicação da posição do livro no Kindle.

²⁹ “[...] es un veredicto de *muerte social* en este mundo [...] y, al mismo tiempo, un periodo de descanso de ser un *ente social*, o la entrada a una vida en el *otro mundo* como un nuevo ente social. (Plata, 2020, pos.3095)

diferentes divindades. Nesse prisma, estabelecemos o possível entendimento da criação como um espaço de revelação divina, porém, esse pensamento é logo desconstruído, uma vez que, Haku revela para Chihiro que a única forma de sobreviver é por meio do trabalho. Miyazaki, então, constrói uma perspectiva da narrativa pautada na relação da personagem com o trabalho, sendo a partir dele, todo o arco de transformação de Chihiro.

Quanto à alteridade do sujeito a partir da palavra, destaca-se a ação de Yubaba ao modificar o nome de seus trabalhadores como forma de estabelecer domínio sobre eles. No caso, citamos, a cena em que a feiticeira identifica Chihiro como Sen. O poder do nome sob a personagem, cria outra identidade, a ponto da menina, por um momento, esquecer-se de quem era – abordaremos mais a questão no terceiro capítulo, mas ao esboçar a nova cidade como metáfora da criação, enfatizamos o espaço em que palavra é criadora. Segundo Miyazaki (2021), sua intenção em produzir *A viagem de Chihiro* (2001) é que “as palavras simbolizem nossos desejos, as palavras somos nós e elas são poder.”³⁰ (p.236, tradução nossa).

O terceiro aspecto, é pensar a construção da nova cidade por meio da conexão entre um “mundo artificial, porque inventado, a um mundo sócio-histórico”. (Iser, 2013, p. 298). O processo de criação, constituído em rede (Salles, 2011), abarca não somente o trânsito entre as linguagens, como provoca imagens contaminadas por múltiplas percepções – referências. Iser (2013) aponta: “quanto mais um texto acumula outros textos em si, tanto mais intensamente se expressa a duplicação. [...] Esta se manifesta como espaço de jogo que congrega todos os discursos, tornando-se, assim, a matriz para uma multiplicidade.” (p. 300). À vista disso, em *A viagem de Chihiro* (2001), interpretamos os recursos narrativos como textos, assim, pondera-se o espaço como o Japão Outro. Ou seja, apesar da história acontecer no Japão, o enredo está sob o espaço representado, onde, não somente os símbolos da cultura japonesa são ficcionalizados, mas os da cultura Ocidental (Miyazaki, 2021). A arquitetura da Casa de Banho e do vilarejo são exemplos da *colagem* entre diferentes símbolos culturais; Miyazaki (2021) explicita o exercício de criar construções que remetam à lugares familiares, sobretudo, da cultura japonesa tradicional, todavia, não chegam a ser imitação de lugar algum. Para o diretor, a experiência é como ver “[...] parte de um mosaico colorido.”³¹ (Miyazaki, 2021, p. 237, tradução nossa).

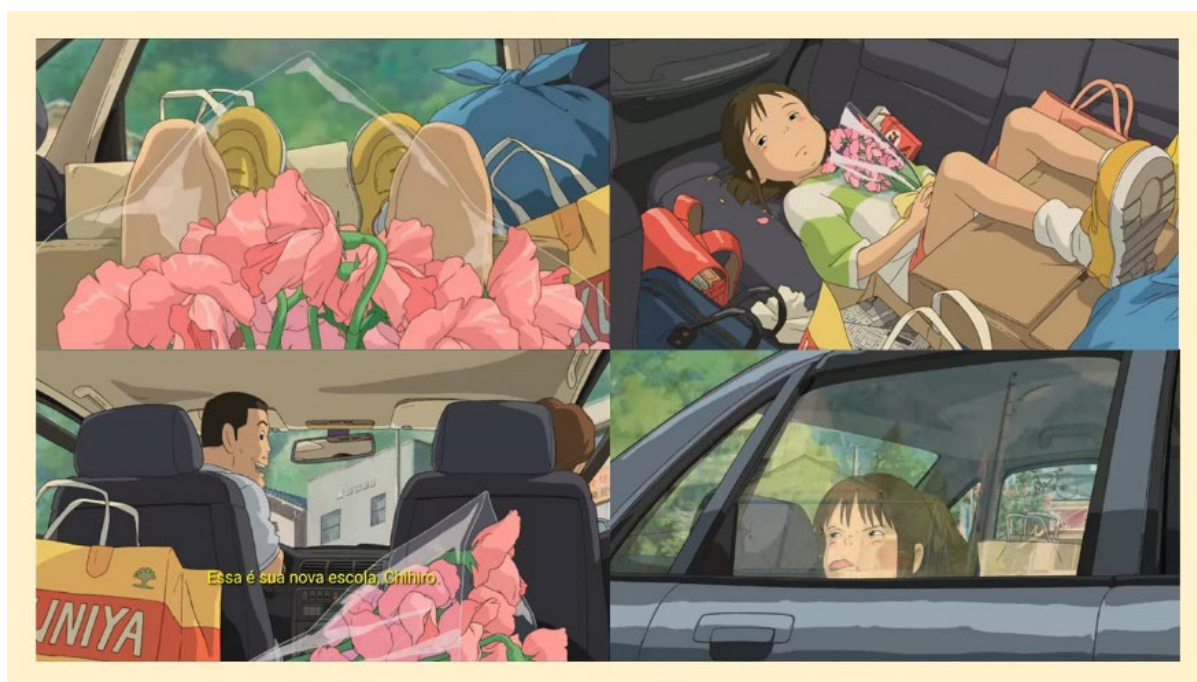
³⁰ “[...] words represent our will, words are us, and words are power.” (Miyazaki, 2021, 236)

³¹ “[...] piece of a colorful mosaic.” (Miyazaki, 2021, p. 237)

Nesse contexto de interpretação do espaço – nova cidade/lugar onde as personagens estão de mudança – como metáfora da criação, pensamos, então, a relação: Chihiro e o espaço.

A animação apresenta uma narrativa em percurso desde os primeiros minutos da animação, quando insere o espectador dentro do carro em que estão as personagens. A primeira cena se coloca do ponto de vista de Chihiro que, deitada sobre o banco com as pernas levantadas, alterna o olhar entre seu buquê de despedida e a paisagem da janela, mexendo-se de um lado para o outro com o movimento do carro. (Fig. 8). Diante desse espaço – cenas do carro – e do outro mundo, criam a ilusão de *realidade* e *ficção* ao mesmo tempo. A ideia de *ficção* expressa em contraponto a uma *realidade* pode ser elucidada uma vez que, à priori, para Chihiro, a experiência no reino de Yubaba é *irreal* – um sonho.

Figura 9 – A nova cidade



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix (montagem: produção própria).

Pondera-se, ainda, que a estrutura narrativa do enredo nos revela a presença de duas histórias relacionadas por meio do encaixe³². A segunda narrativa – reino de Yubaba – está subordinada à narrativa principal na qual a personagem vive a mudança de cidade. Bernardo

³² Segundo a visão de Todorov (2006), o encaixe compreende uma ou mais narrativas que se desenvolvem, em concomitância com a narrativa principal. Ao exemplificar com as histórias contadas pela personagem Sherazade, o autor determina, em *As mil e uma noites*, as chamadas narrativas encaixadas, logo, aquelas que estão atreladas à outra narrativa. Ainda, ponderamos que Todorov (2006) considera, em algumas narrativas, o caráter digressivo, ou seja, quando a história subordinada tem maior extensão do que a história principal – como é o caso de *A viagem de Chihiro* (2001).

(2010) compreende a metaficcionalidade como o espelho que revela o *além de*; para ele, a ficção se posiciona diante da realidade não apenas como um reflexo, mas como uma inversão que se multiplica em diferentes direções; sendo assim, a metaficção se manifesta entre as ficções. O encaixe da narrativa do reino de Yubaba, ao se esboçar como ficção, enuncia a metaficção – a narrativa encaixada se mostra ficção dentro da ficção. Posto que a compreensão do encaixe está atrelada à articulação de uma história dentro de outra história.

Em consideração ao que estamos chamando de relação direta entre personagem e espaço, destacamos algumas cenas, com as expressões de Chihiro, quando percebe o mundo à sua volta. Diante de uma espécie de mosaico de sensações (Fig. 9), observa-se que, apesar do incômodo de estar nesse lugar, a personagem se coloca atenta à captura das estranhezas desse espaço. Na medida em que transita entre a surpresa e o vislumbre, ela tenta entender o que está acontecendo, quem são esses seres estranhos, que lugar é esse em que se encontra. Ela percorre os espaços e manifesta o desprezo, a curiosidade, o medo, o pavor, a desconfiança, a contemplação.

Figura 10 – O estranho (os sentidos de Chihiro)



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix (montagem: produção própria).

De maneira similar, ao retomarmos o momento de autoinserção no espaço metaficcional, observamos as personagens se dividindo entre aqueles que ficam comendo no restaurante (os pais de Chihiro) e a própria protagonista que se decide por explorar os novos espaços. Assim, temos o corpo da menina se projetando em performance – ao se curvar para ver o trem passar sob a

ponte – ela é sempre um corpo em movimento. (Fig. 10). Chihiro não só observa o espaço como interage com ele. Diante de uma escada tão íngreme, sem corrimão e nas alturas, a personagem desce degrau por degrau, completamente temerosa. Ao chegar às caldeiras, vagarosamente abre a porta e espia antes – de se atrever a entrar. A sensibilidade provocada por este espaço se torna presente ao passo que ele se projeta nessa experiência, o corpo cria/recebe o espaço.

Essa experiência de perceber o espaço se apresenta diante do “campo de testagem do ato criador” como forma de explorar o mundo, conforme aponta Salles (2011, p. 96). O espaço está em criação. Assim, em outro contexto criativo (Fig. 10), destaca-se como se pode ver na imagem da direita, uma cena³³ registrada quando se caminhava desprentensiosamente, buscando alguns flashes da cidade em gesto de criação.

Figura 11 – A artista-crítica e a personagem



Fonte: (esquerda) *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix. (direita) autor desconhecido. Acervo próprio. 2015. (montagem: produção própria).

O gesto de criação evoca a percepção desse espaço, tornando, assim, o caminhar/ escrever/ desenhar/ fotografar/ filmar como formas concretas de perceber o espaço. Este contato entre espaço-corpo é o que suscita o percurso criador; inscrevendo o gesto de criação nos sentidos, na percepção do espaço. O uso do corpo neste gesto de percepção emana do processo fisiológico

³³ Era a minha primeira saída fotográfica, e hoje, oito anos depois, o momento se torna alvo de aproximação entre personagem e artista, dado o meu movimento impulsivo de subir na mureta para conseguir capturar os transeuntes que passavam sob a ponte.

do toque, do olhar, do ouvir e reflete sobre os sentidos, o que gera o experimentar dessas vibrações entre corpo e espaço.

Assim, esta extensão se conduz na relação intrínseca do sujeito com o espaço, trazendo variáveis baseadas em seu repertório. De igual forma, o percurso criador se materializa. Criação, espaço e artista-crítico formam um todo articulado, uma relação metaficcional de percepção e construção. Fayga Ostrower (2017) aborda a natureza criadora do ser humano e o processo natural de percepção do mundo e de si mesmo: “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando.” (p. 10). Ostrower (2017) atribui esta capacidade criadora ao ser consciente-sensível-cultural, que é compreendido por ela, como sendo alguém com a consciência e a sensibilidade próprias de uma herança biológica.

A compreensão do processo criativo leva-nos ao entendimento dos elementos que compõem a criação. Apreciar a trajetória desse percurso envolve, também, reconhecer as dimensões criativas do tempo: transformação, maturação e construção. O entendimento desse processo como obra se apresenta como percurso, como trajeto vivenciado pelo artista-crítico na construção do seu trabalho, ou seja, itinerário de transformações. Formado com base em suas escolhas, o processo de criação se revela no gesto, no qual é possível compreender o artista-crítico enquanto ser criador.

Sob essa visão, a nova cidade, na narrativa animada, é apreendida/criada pela personagem ao longo de sua viagem; esse movimento é articulado de duas maneiras: primeiramente, quando refletimos, anteriormente, sobre o mosaico de sensações da personagem, apontamos o corpo projetado em cena, portanto, a expressão da linguagem corporal a partir da percepção do espaço. Em segundo plano, identifica-se a expressão da linguagem verbal diante da experiência de ativação dos sentidos.

Em outras palavras, lemos no roteiro da animação cenas em que Chihiro expressa verbalmente seus sentidos ao adentrar a nova cidade. Ao cruzarem a construção da passagem, a menina corre em desespero para seus pais e diz: “Você ouviu aquele prédio? Está gemendo.” (Miyazaki, 2002, p. 197, tradução nossa)³⁴, a afirmação é ambígua, pois a mãe responde ser o vento, porém, a cena provoca uma lacuna para o espectador. Afinal, parece de fato o vento, porém, a percepção da menina em dizer que o som vem da própria arquitetura, desperta um

³⁴ “Chihiro: Did you hear that building? It was moaning.” (Miyazaki, 2002, p. 197).

certo senso de mistério – como se algo estivesse acontecendo. A personagem ainda, questiona o pai ao se deparar com o vilarejo “O que são essas casas estranhas?” (Miyazaki, 2002, p. 197, tradução nossa)³⁵. Ainda na passagem, Chihiro pergunta à mãe, “O que este é lugar?”, a mãe devolve com outra pergunta: “Você está ouvindo?”, a menina diz: “Parece um trem”. (Miyazaki, 2002, p. 197, tradução nossa)³⁶. Noutro momento, ela afirma o que ouviu: “Que estranho... É um trem.” (Miyazaki, 2002, p. 199, tradução nossa)³⁷.

É importante delimitarmos que, apesar da família estar curiosa em descobrir do que se trata o lugar, Chihiro se coloca de maneira diferente, porque em sua razão, ela é completamente reticente à ideia de explorar a cidade, entretanto, não consegue evitar de perceber o espaço. O espaço está em contato com Chihiro, e ela, assim o percebe, mesmo contra sua vontade.

Desconstruir o espaço é *desperceber* o espaço pré-estabelecido, é coexistir – coabitar – no espaço de criação. O artista-crítico coabita na cidade quando a transforma em sua. Lembramos aqui, o poeta Carlos Felipe Moisés (2016):

a meta é que a cidade apareça,
diante de meus olhos, como
efetivamente minha, e não
como espaço alheio que aprendi
a percorrer. (p.34).

‘Que a cidade apareça’, ‘apareça’. Espaço que surge, mas já estando lá. Revelado em linha, em cor, em forma. O poeta se apropria do entorno, apreende-o. Transforma-o em movimento. *Em criação*. ‘A meta é’, da meta da intenção à meta-ficção.

³⁵ “Chihiro: What are those weird buildings?” (Miyazaki, 2002, p. 197).

³⁶ “Chihiro: What is this place? Mom: Do you hear that? Chihiro: It sounds like a train.” (Miyazaki, 2002, p. 197).

³⁷ “Chihiro: That’s weird... There’s the train.” (Miyazaki, 2002, p. 199).

3. ARTISTA-CRÍTICO E O ESPAÇO: JOGO REFLEXIVO

Diante da relação entre corpo e espaço apresentada no capítulo anterior, abordaremos neste capítulo a continuidade da discussão, porém, explorando a autoficcionalidade como movimento dessa relação, uma vez que criar o espaço implica um gesto de autopercepção. Logo, o sujeito também se autoficcionaliza à medida que o espaço é percebido.

3.1. Rita Lee entra em cena: contexto

Apesar de utilizarmos, em nossa reflexão, a letra de “Eu e mim” (2003c) sob uma perspectiva de suporte teórico para leitura do nosso *corpus* e para aprofundamento dos indícios compreendidos na relação entre criação, espaço e artista-crítico, consideramos importante traçar um breve panorama da produção de Rita Lee.

Ao fazermos um levantamento da discografia de Rita Lee, podemos perceber a relação da artista com os espaços. Em sua autobiografia (2016), ela compartilha fragmentos das experiências de viajar e conhecer diferentes lugares, como por exemplo, a primeira vez em que saiu de São Paulo: “Eu, que só conhecia o Rio por fotos em branco e preto da revista *O Cruzeiro*, nem preciso dizer a emoção de pisar na calçada rebolada de Copacabana e ver *in loco* os cartões-postais da cidade, um mais espetacular que outro.” (Lee, 2016, p. 132). Interessante destacar nesse relato como Lee expõe uma dupla relação com o Rio de Janeiro e cria o espaço por meio da percepção cromática e do caminhar. Ou seja, primeiramente, ela destaca o fato de ter conhecido a cidade somente por fotografias e acrescenta: *apenas em preto e branco*. Nesse sentido, as lacunas existentes nessas imagens, fruto do enquadramento estático que implica uma fotografia, estabelecem determinado efeito de criação no imaginário de Rita Lee. Já a partir do momento em que ela, *in loco*, caminha pela calçada, não só a experiência cromática se modifica e se amplia, como também, seu corpo reage com novas emoções diante de um espaço outro, agora não mais apenas o fotográfico. De igual forma, canções como *Atlântida* (1981), *Quero ser normal em Curitiba* (1997), *As Mina de Sampa* (2003a), *Copacabana Boy* (2003b) apresentam o nome de cidades e/ou outras localizações de espaço geográficos em seus títulos. Outras, como *Rapaz* (2012): “Rapaz, se você quiser, fugimos pro Tibet” e *Maná Mané* (1995): “Boiando em Guarujá”, também evocam a relação de Rita Lee com espaços físicos ainda que em pequenos trechos.

Apesar de destacarmos esse contexto das *cidades* nas canções de Rita Lee, não encontramos nenhum trabalho crítico que abordasse a questão. Observamos na fortuna crítica da cantora e

compositora e de sua produção que as temáticas comumente apontadas pelos pesquisadores estão relacionadas a identidade de gênero e erotismo.

A Dissertação *As faces de Eva: o universo feminino no léxico de Rita Lee* (2013), apresentada por José Alves dos Santos, no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, expressa por meio de uma análise do discurso, a construção da figura da mulher presente nas canções de Rita Lee. Já a Dissertação *Guerrilha do prazer: Rita Lee Mutante e os textos de uma transgressão* (2001), defendida por Gláucia Pimentel, no Programa de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, analisa vinte e três canções, sob a ótica bakhtiniana, e apresenta os ideais do Tropicalismo e os impasses do período ditatorial. Ao analisar a poética das composições da banda *Os Mutantes*, a Dissertação elucida os sentidos de liberdade criativa e sexual.

O artigo “O erotismo em Ana Paula Tavares, Marilza Ribeiro e Rita Lee: a voz feminina despindo-se letra por letra, verso por verso e canção” (2016), publicado na Revista Athena – periódico da Universidade do Estado de Mato Grosso –, escrito por Idalina Meurer e Agnaldo Rodrigues Silva nos apresenta uma aproximação entre canções e poesias escritas por mulheres em que o erotismo e a sexualidade revelam nos versos o empoderamento e autenticidade das vozes femininas. O Artigo “Rita Lee e Bárbara Farniente: Reflexões sobre uma Metabiografia de Rita Lee Jones, por Henrique Bartsch” (2016), publicado na Revista Patrimônio e Memória, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, escrito por Jefferson Gohl, expõe uma reflexão acerca da biografia ficcional – escrita por Henrique Bartsch – intitulada *Rita Lee Mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock* (2006). O artigo evidencia a narrativa metaficcional presente no livro de Bartsch (2006) e de que maneira as personagens de Rita Lee e Bárbara Farniente se projetam e se entrelaçam em suas trajetórias.

Reforçamos, todavia, que nenhum dos trabalhos citados dialoga diretamente com o nosso objeto de estudo. Ponderamos a importância de mencioná-los porque evidenciam novos possíveis campos de pesquisa no âmbito dos estudos literários. Uma vez que, apesar da notória carreira artística nacional e internacional de Rita Lee, especialmente, por ter contribuído com o impacto do movimento Tropicália, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que investigam a produção da artista. Ademais, ressaltamos a multiplicidade na atuação de Rita Lee nas Artes. Isso porque, além de cantora e compositora, Lee foi também escritora e artista plástica.

Como artista plástica, criou uma série de pinturas³⁸ e colagens apresentando personalidades da cultura pop, bem como, ilustrou seu livro de contos, *Dropz* (2017). Na quarta capa do livro, Guilherme Samora (jornalista e pesquisador da produção da artista), escreve: “Rita Lee é múltipla. Multiartista que entretém há décadas. Suas músicas já a coroam como poeta.” (Lee, 2017). Além de contos e autobiografias, Rita Lee se dedicou à criação de livros para infância: a série do ratinho cientista Dr. Alex, lançada nos anos 80 e relançada em 2019 com novas narrativas – criadas a partir da vivência da artista com seu rato de estimação. Autointitulando-se *Vovó Ritinha*, a personagem de Rita Lee aparece, também, em *Amiga ursa: Uma história triste, mas com final feliz* (2019). No livro, a autora tem como base o episódio da ursa Rowena, resgatada no Piauí por conta do tráfico de animais.

3.2. Eu estou-sou ficção

Ao propormos uma leitura da animação, *A viagem de Chihiro* (2001), sob a ótica da teoria crítica de processos, identificamos a figura do artista-crítico que, em seu percurso, também se coloca diante do mundo como um ser ficcional, atrelando-se à ficção do seu entorno. Fernando Pessoa, em o *Livro do Desassossego* (2018), escreve: “Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. [...] A ficção acompanha-me, como minha sombra.” (s.p.). Assim, ao se expressar como figura de livro, Pessoa descobre outra versão de si. Sua sombra – projeção do corpo – se revela sendo criação (ficção); o escritor se coloca não apenas na posição de criador de sua obra, mas criador de si mesmo frente à sua obra. O percurso criador se desdobra em um processo de descoberta de si. A criação é autoconhecimento, jogo reflexivo e invertido de sentidos: “o artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo.” (Salles, 2011, p. 134).

Consideramos dessa forma que Chihiro se percebe incorporada à ficção, isto é, a um outro universo narrativo. Tanto a passagem da personagem do seu contexto familiar para esse espaço de surpresas e indefinições quanto a necessidade de se alimentar para se firmar ali e não desaparecer expressam a ilusão da sua ficcionalidade com o espaço. Compreendemos, então, que no processo criativo, existe o movimento entre o encaixe da ficção que acompanha o artista-crítico e a ficção dos espaços em que ele está inserido; tal movimento se dá por meio de uma criação metafictional.

Ao longo da narrativa fílmica, observamos que as sensações despertadas pelo exterior em Chihiro (cf. vimos no capítulo anterior – Fig. 9), conduzem a personagem à compreensão de

³⁸ Alguns dos trabalhos podem ser visualizados no perfil de Rita Lee na rede social Instagram.

suas próprias ambições e interesses. Do mesmo modo, para o artista-crítico, perceber o estranho³⁹ é enfrentar o seu próprio processo de criação. Envolto de sensações, ele se movimenta entre o conhecer e o *re-conhecer*, ou seja, conhecer sob um novo prisma, o que implica outras descobertas. Nesse mesmo sentido, observamos que Rita Lee, em sua música “Eu e mim” (2003c) discorre sobre a percepção e criação do ser a partir da figura do espelho:

No espelho não é eu, sou mim
 Não conheço mim, mas sei quem é eu, sei sim
 Eu é cara-metade, mim sou inteira
 Quando mim nasceu, eu chorou, chorou
 Eu e mim se dividem numa só certeza
 Alguém dentro de mim é mais eu do que eu mesma

O eu lírico se vê frente ao espelho; a artista cria um jogo de imagens que se inter-relacionam na percepção do seu interior e do espaço – sendo aqui, o seu próprio interior mediado pela figura do espelho, entretanto, ele não gera um reflexo exato, mas uma versão *invertida* de si, essa “condição inautêntica, oferecida pela máscara, de estar simultaneamente *na* pessoa e *fora* dela, permite que criemos a nós mesmos.” (Iser, 2013, p. 116). Em Iser (2013), a máscara aparece como símbolo da encenação do sujeito no espaço do jogo – a articulação entre o fictício e o imaginário. Nesse sentido, o espelho de Rita Lee não reflete o ‘eu’, mas sim, o ‘mim’, portanto, outro de si.

Diante do espelho, a composição de Rita Lee aponta um eu lírico reflexivo e questionador sobre si mesmo. Rita compositora e Rita cantora se expressam *na* e *com* a palavra enquanto potencial de linguagem. A palavra *espelho* transborda em seu significado, passando a sugerir uma duplicação da própria artista criadora tanto em seu perfil de compositora, quanto em sua performance de cantora. A percepção da identidade da artista é manifestada a partir dos sentidos: o pressuposto do ver. Consideraríamos, nesse caso, o ver como manifestação de possibilidade primeira de percepção, uma vez que o espelho, enquanto objeto do cotidiano, exige o olhar sobre si para *cumprir sua função*. Sendo assim, ao interpretarmos o espelho como representação do espaço provocador da percepção, poderíamos pressupor um desencadeamento de múltiplos sentidos gerados a partir da relação artista-espaço? Chihiro olha o espaço, Rita Lee

³⁹ Ao considerarmos o conceito de estranhamento sob a ótica de Viktor Chklóvski – usamos como referência, uma nova tradução do texto “Arte como procedimento” feita por David Gomiero Molina, (2019) publicada na Revista RUS – periódico da Universidade de São Paulo. Assim, adotamos o *estranho* como procedimento de percepção. Diante da vida cotidiana, o processo de estranhar provoca novas leituras das ações/objetos antes percebidos de forma automatizadas – habituais. Ao adotar a arte – como procedimento, o autor indica o movimento de apreensão dos objetos a partir das sensações, “[...] o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (Molina, 2019, p. 162).

se olha diante do espaço – espelho. À medida que em Rita Lee (2003) o *Mim* não se *re-conhece* – “sou mim, não conheço mim”, ela se olha, estranha-se, os sentidos afloram: “eu chorou, chorou”.

Já na animação, o deslocamento do nome de Chihiro para Sen e a constituição de uma nova identidade nesse outro mundo impostos pela feiticeira Yubaba, sugere-nos uma analogia da dinâmica da construção dos duplos – *eu e do mim*, – que, de igual modo, cruzam-se e se multiplicam. No longa-metragem de Miyazaki, assistimos à personagem descobrindo-se como *Sen*, permanecendo, todavia, sempre como Chihiro; afinal, a partir do momento em que ela não lembrasse mais quem era antes de chegar ali, não conseguiria retornar para casa. Apesar da construção dessa dupla identidade pertencer ao arco narrativo da personagem (Chihiro), questionamos a presença de duas personagens coexistindo sob um mesmo eixo (Chihiro e Sen). “Quanto mais me pergunto quem sou, menos sei quem fui ou quem serei nos próximos instantes. A catarse promovida pela ficção desnuda esse paradoxo da identidade.” (Bernardo, 2010 p. 9). O questionamento concomitante de saber ‘quem fui’, ‘quem sou’ e ‘quem serei’ reforça o entendimento da alteridade resultante do processo de autoficcionalização.

No que se refere à dinâmica de concordância entre pronome e verbo delimitada na letra de “Eu e mim” (2003c), atentamo-nos ao fato de a artista criar relações temporais. Sob a perspectiva do eu, Rita Lee escreve ‘é eu’ e ao se referir ao mim, ‘sou mim’, ambos conjugados no presente. Já a partir do percurso da personagem de Miyazaki, pode-se considerar uma relação entre passado e presente uma vez que temos ela como Chihiro, deixando de ser Chihiro, sendo Sen, deixando de ser Sen, passando a ser Chihiro-Sen – composição sobreposta e adensada.

A personagem vai amadurecendo ao longo da narrativa fílmica. Apesar de continuar sendo a Chihiro, ela já não é mais apenas a Chihiro anterior à viagem, – agora, ela é também Sen. De maneira equivalente, o artista-crítico, enquanto indivíduo criativo, apresenta-se em seu percurso; crescimento e amadurecimento são constituídos em um tempo próprio que nada tem a ver com uma temporalidade histórica ou biológica. A maturidade, neste caso, é movimento sem território demarcado; início e fim são momentos entrelaçados e de caráter indefinidos. (Ostrower, 2017).

Retomemos Rita Lee (2003c) quando, em sua composição, a artista se ficcionaliza desdobrando-se nos pronomes *eu* e *mim*. As duas designações são *ela própria*, mas eu é mais do que mim, “Eu e mim se dividem numa só certeza. Alguém dentro de mim. É mais eu do que

eu mesma” (Lee, 2003c). A compositora continua: “Eu chorou [...] mim nasceu”. Ao utilizar os verbos na terceira pessoa, mesmo ao se referir aos pronomes em primeira pessoa, o eu e o mim se materializam como outro – um possível *ela*. Para Blanchot (2011), o “Alguém é o Ele sem fisionomia, o coletivo impessoal de que se faz parte, mas quem faz parte dele? Nunca tal ou tal indivíduo, nunca tu e eu.” (p. 23). Pronomes que se dividem e revelam um ‘alguém’ dentro do mim. Ao longo da composição, nota-se o jogo de relações entre o que seria definido e indefinido, o eu e o mim expressam uma dupla convivência consigo mesma, ao passo que o alguém sugere uma possível relação múltipla e distinta de si mesma. “Quando estou só, eu não estou só nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só.” (Blanchot, 2011, p. 23).

Nesse sentido, a alteridade é expressa a partir do processo de ficcionalidade da artista de sua própria imagem. Logo, como ênfase da leitura metaficcional, se ponderamos tanto o *estar dentro* como expressão do processo de sobreposição, seria possível acreditarmos que tanto o *eu/mim* quanto o *alguém* se apresentam como personagens na letra da canção? Dessa forma, cada uma revela uma narrativa específica que coexiste dentro de um único *enredo* “[...] cada nova personagem ocasiona uma nova, história.” (TODOROV, 2006, p. 122).

3.2.1. Uma nova aventura de linguagem: a crítica

Diante da dupla imagem da personagem e da artista, acrescenta-se uma terceira: a crítica. Outra perspectiva interrelacionada pelos duplos: personagem-crítico e artista-crítico. Vera Teixeira Aguiar (2007) no texto “As letras em foco de pesquisa” traça um diálogo entre o pesquisador e o artista, relacionando o ato de pesquisar ao de solucionar problemas; dessa forma o pesquisador se apresenta como um criador de novos conhecimentos frente às questões do cotidiano. A autora compreende o pesquisador como um criador inquieto, movido pela curiosidade e pela insatisfação de um constante fazer; àquele disposto a novos arranjos e rearranjos do seu entorno. Dentro do mesmo contexto, Gustavo Bernardo (2010) evidencia o discurso ficcional no fazer científico⁴⁰ ao apontar as hipóteses como ficções. Assim, o autor pondera que o “cientista supõe que sabe para poder começar a pensar e a investigar” (p.243).

⁴⁰ Bernardo (2010) introduz esse pensamento da *ficção da ciência* para explicitar sobre a ficção científica. Assim, na visão do autor, a questão central é o entendimento da ficção científica não apenas como gênero literário em si mesmo, mas como circunscrição da metaficção. Uma vez que Bernardo (2010) ao desenvolver sobre a aproximação entre os discursos – científico e literário –, ressalta como o gênero de ficção científica se apropria e modifica o conhecimento científico.

Eu enquanto artista

sou a

crítica da criação.

Eu enquanto a crítica

crio

a artista.

Eu enquanto a crítica

sou

artista da criação.

Eu enquanto artista

crio da crítica.

Eu enquanto

artista sou

cria da crítica.

“[...] afinal, de que lado você está?” (Perrone-Moisés, 1978, p. 132).

Para Perrone-Moisés (1978), o crítico-escritor é uma espécie de agente duplo, atuante entre fronteiras, provocando na crítica *tradicional* as incertezas sobre o seu devido lugar. Os limites presentes na prática da crítica-escritura se imbricam e desvelam uma imagem à priori desconhecida, como E.M de Melo e Castro (1977) reflete acerca do lugar de crítico no ensaio “Para uma autocrítica do texto”:

Debruçando-me sobre esses textos, aqui, que (auto)? encontro eu? Encontro-me, acaso? A primeira resposta é – não! Leio e não me encontro no texto que escrevi. E assim vou construindo uma imagem que desconheço – eu = autor? Disso recordam-se eles, textos. Sinais. Disso são eles as únicas provas de si próprios, eles textos, escritos, aqui ao lado, aqui, prontos para ser/ não ser lidos, ser /não ser entendidos por quem os ler, eu/outros. [...] Daí decorre que mesmo para mim (Autor) só uma análise estrutural do(s) texto(s) que eu próprio

escrevi, poderá ser revelador do(s) significado(s) que eu próprio escrevi, e eventualmente do Quem que eu próprio nele(s) escrevi. (p. 273-274).

O artista-crítico é aquele cujo trânsito está entre os discursos poético e crítico. Entretanto, ao enfrentar seu próprio Outro refletido em sua criação, a imagem distorcida, esfumaça sua leitura. Diante do dilema, E.M de Melo e Castro (1977) expõe a *conclusão*: somente Outro de mim, para revelar-me a criação do Quem de mim, ora desconhecido. Assim, outra estrutura interpretativa é estabelecida. Uma perspectiva não deixa de ser para se tornar outra; pelo contrário, o sintagma – artista-crítico – continua sendo, porém, ele não se constitui isolado. Em analogia, tais duplos se apresentam como reflexos invertidos como escreve Bernardo (2010), uma vez que se constroem diante do espelho da ficção, entrecruzando-se metafictionalmente, não são idênticos. Em concordância, “estar fora de si mesmo não significa, portanto transcender-se, mas, na verdade, encenar-se; transgredir-se na máscara permite aqui estar consigo mesmo, sempre de forma diferente.” (Iser, 2013, p. 116).

A personagem é personagem, ponto.

A artista é artista, ponto.

A crítica é crítica, ponto.

Porém, na forma artista-crítico as potencialidades se conectam, multiplicam-se.

A palavra se coloca frente a palavra – interligadas.

O que uma é, a outra também o é;

O que uma é, a outra não é.

Não é ser um ou outro, é ser os dois e por isso, ser vários.

Segundo a perspectiva de Iser (2013), “esta duplicação da diferença representa um primeiro passo rumo à sua multiplicação.” (p. 88). Portanto, reconhecemos na mediação de ambos os discursos a potencialidade de acesso a novos espaços da criação.

Ao retomarmos a animação, *A Viagem de Chihiro* (2001), e a música, “Eu e mim” (2003c), destacamos que, apesar de, em ambos os casos, termos a relação dupla entre as personagens,⁴¹

⁴¹ Chihiro-Sen / Eu-mim, respectivamente.

não estamos delimitando os momentos os quais Chihiro se apresenta em analogia ao *artista* ou ao *crítico* e ainda, se o *mim* – na música – equivale à representação do discurso crítico ou poético. O mesmo procedimento de inter-relação presente na composição artista-crítico, é expresso na construção da personagem de Miyazaki e no eu lírico de Rita Lee. Dessa forma, compreendemos que o processo de autoficcionalidade se dá a partir da dupla imagem que o sujeito percebe/cria de si, logo, refletindo em uma percepção do espaço não distinta entre as imagens de si mesmo, ou seja, o espaço é percebido/criado segundo a alteridade do próprio sujeito.

Apesar de, tanto na animação quanto na composição da música, percebermos momentos em que há uma diferença entre as perspectivas das personagens, ambas são criações de um único sujeito. Observamos tais diferenças quando antes de ter o nome roubado, Chihiro reage reticente frente à nova cidade, depois como Sen, em sua posição como trabalhadora e com novas responsabilidades, ela começa a se apropriar do espaço – invade o quarto de Yubaba pelo telhado para salvar Haku, *conduz* Kaonashi em meio a uma perseguição para que ele saia da Casa de Banho depois dele ter causado alvoroço devorando alguns dos funcionários (Fig. 14)⁴². Já na música, o mesmo contraponto de percepção pode ser entendido na dinâmica entre o *eu* e o *mim*, ainda que não haja explicitamente indicações de como se diferencia a relação de ambas as versões com o espaço, há a distinção evidente do contraste que o eu lírico cria consigo mesmo – o não saber quem é o *mim*, somente o eu; o *mim* sendo a versão inteira de si, enquanto o eu é sua cara-metade.

Portanto, ao traçarmos a analogia entre os percursos de Chihiro-Sen e do artista-crítico, ponderamos, de acordo com a visão da autoficcionalidade em Rita Lee (2003c), que há índices contrastantes entre essa dupla autoimagem criada pelo sujeito, todavia, eles são expressos de forma relacional, logo, tornando seus limites indistinguíveis. Essa observação é concebida nos versos “eu e mim se dividem em uma só certeza” e “mim ama eu / eu amo mim” (Lee, 2003c). Diante do pronome reflexivo *se*, o primeiro trecho expõe a duplicidade do movimento que cada versão de si cria simultaneamente. Todavia, essa *divisão*, ao esboçar a diferença entre o *eu* e o *mim* caminham para o mesmo sentido de criação – ‘uma só certeza’ –; gesto esse que resultará na percepção/criação de um *alguém* – como a compositora escreve no trecho seguinte da música, “alguém dentro de mim é mais eu do que eu mesma.” (Lee, 2003c). Depois de apresentar sua dualidade (eu/mim) e consequentemente, a criação de uma terceira imagem (alguém) a partir do *reflexo* do espelho (o alguém está dentro do mim, que é a imagem criada pelo eu ao se olhar

⁴² Figura apresentada no subtítulo “4.2. O percurso como *estrutura narrativa*” – parte do quarto capítulo.

no espelho), Rita Lee (2003c) escreve a partilha da experiência entre as duas imagens distintas de si, ao designar a relação de amor entre o *mim* e o *eu*. Para além de uma possível leitura narcisística e/ou egóica – o que não é nossa intenção – analisamos a perspectiva do uso da palavra *ama*, aqui, como expressão de proximidade entre as duas imagens. Assim, na composição, esse aspecto traça mais um índice da coexistência e da reciprocidade dos dois corpos ficcionalizados. Ao se diferirem, as imagens se identificam e se relacionam; não somente o *mim reconhece* (ama) o *eu*, mas o *eu*, também *reconhece* (ama) o *mim*.⁴³

A dupla imagem é criada, porque existe uma imagem; mas só há essa imagem, pela disposição antropológica do gesto de ficcionalização. Dessa maneira, evidencia-se o gesto de diferenciação entre uma e outra imagem, por conseguinte, identifica-se a imagem criada, uma vez que ela se expressa na diferença da outra. Iser (2013) observa que “[...] a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se.” (p.11). Assim, em sua concepção, Iser (2013) aponta que o movimento cognitivo entre esses dois sentidos – estar em si e fora de si – está vinculado à ficcionalidade como disposição antropológica.

Dado que nossa intenção não é apenas compreender esse processo de criação a partir da percepção do espaço como gesto ficcional, mas apontar a perspectiva da metaficção nesse movimento, é importante, nesse contexto de entendimento da dupla criação do sujeito, enfatizarmos, também, a metáfora da autoconsciência abordada por Gustavo Bernardo (2010). Segundo o autor, um dos aspectos tangenciados pela metaficção é a consciência de sua qualidade ficcional. Portanto, Bernardo (2010) identifica que o movimento interno de multiplicidade da ficção, resultando na metaficção, opõem-se à concepção de que a linguagem representa a *realidade*. Ele, ainda, discorre que, ao designar a ficção como seu próprio ponto de leitura e crítica, a metaficção enuncia sua consciência, e conseqüentemente, tal consciência se torna objeto de si mesma. Embora, a busca pela identidade seja expressa na metaficção, como aponta Bernardo (2010), ela coloca em suspensão seus próprios limites, ao desconfiar do autor, do leitor e de si, a metaficção “desconfia de qualquer presunção de identidade.” (Bernardo, 2010, p.52).

⁴³Outro destaque dessa compressão, é o fato da palavra *ama* ser um palíndromo, logo, reiterando o duplo movimento de leitura/percepção entre o *eu* e o *mim*.

Diante disso, é possível evidenciarmos, de igual forma, no percurso de Chihiro-Sen tanto a relação de proximidade entre ambos os corpos – reforçada pela ideia do *amor* – quanto o estar em si e fora de si. Faz parte do processo de amadurecimento e autopercepção da personagem, à medida que os desafios aparecem, identificar-se com a versão de si mesma como Sen, uma vez que, agora, no papel de responsável por si mesma e por seus pais, Chihiro depende do seu esforço e inteligência para resolver não somente os seus conflitos, mas os conflitos de outros. A garota, em dado momento da narrativa, não lembra de seu nome, lembrando-o apenas ao ler o bilhete de despedida – presente de seus amigos – recuperado por Haku. A partir desse ponto, a personagem guarda em si a consciência de suas duas versões, Chihiro e Sen. Seu verdadeiro nome, por ser a representação do poder da autonomia em oposição ao controle de Yubaba e Sen, a outra imagem de si, pertencente ao espaço da Casa de Banho, tendo sido criada por opressão da feiticeira. A garota é consciente de sua condição enquanto trabalhadora, bem como de que há *mundos* diferentes – o de sua casa e o Reino de Yubaba. Chihiro não só percebe essa nova cidade, como – consideramos a autoconsciência aqui – ela compreende que Sen é a *identidade* criada nela. Essa outra imagem se constitui com base no novo espaço percebido, ficcionalizado.

Outrossim, o pensamento de distanciar-se pode ser reiterado pela jornada de Chihiro-Sen para salvar Haku. O percurso até Zeniba exige que a menina faça uma viagem de trem, já que a feiticeira mora no Pântano – algumas estações a frente da Casa de Banho. É interessante notar dois detalhes nesse ponto da narrativa: antes de embarcar na nova viagem, a personagem retira o seu uniforme, deixando à mostra a roupa de quando chegou à cidade com seus pais (uma camiseta branca com listras verdes e um short de cor salmão). A leitura feita aqui é de que a personagem reassume sua identidade, distanciando-se da imagem de Sen. O outro ponto ressaltado é um dos enquadramentos da animação durante à espera da personagem pelo trem. A cena mostra Chihiro em primeiro plano, junto com seus amigos, Yu-bird e Boh, e ao fundo a Casa de Banho – presentificando a noção da distância entre a garota e àquele contexto. Todavia, essa visão não é fechada em si mesma, dado que aqui não há o apagamento da duplicidade da garota, já que, o fato das personagens Yu-bird e Boh a acompanharem nessa outra narrativa, sinaliza, ainda, a existência de Sen em Chihiro – pois os amigos da garota pertencem ao contexto de Yubaba.

Expandindo a leitura dos índices presentes na animação, ao reconhecermos a semelhança cromática do uniforme usado pelas trabalhadoras de Yubaba, também por Sen, e o short usado pela personagem enquanto Chihiro, pode-se apontar que a *alteridade* revelada por meio do duplo

Chihiro-Sen já estava implícita na viagem da garota desde o início da narrativa. Além do título em japonês indicar a existência de duas personagens, como destacamos anteriormente no segundo capítulo, Miyazaki sugere essa dupla conexão, de igual forma, na caracterização da protagonista. A similaridade do tom de rosa do short pertencente à Chihiro e o uniforme da Casa de Banho, aparentemente pode passar despercebida, todavia, essa combinação cromática é evidenciada na cena em que a menina, a caminho de Zeniba, retira o uniforme e, por baixo, está vestindo seu short e camiseta. Assim como o *eu* e o *mim* de Rita Lee (2003c) se espelham e coexistem sem delimitações temporais, Sen era parte de Chihiro antes dela se perceber Sen, entretanto, somente ao integrar o novo espaço e percebê-lo – valendo-se de outra perspectiva e de outra vestimenta – é que a personagem se vê em sua alteridade.

Olho-me o que o olho vê.

Repouso meus olhos.

sobre a forma

que o espelho me dá.

Daquilo que – onde

estou.

Se o espelho reflete onde

estou,

ESTOU – AQUI – OU

NO ESPELHO?

4. SOBREPOSIÇÕES: PARA ALÉM DO DUPLO, O MÚLTIPLO

A garota enxergava figuras em todos os lugares, nas nuvens, no chão de granito da cozinha, nas folhas das árvores, na textura das paredes, onde quer que batesse os olhos formava imagens às quais tentava reproduzir desenhando-as no seu inseparável bloquinho. Às vezes até achava que as figuras se comunicavam diretamente com ela transmitindo uma mensagem subliminar que o mundo inteiro um dia teria a sorte de conhecer.

(Rita Lee, **Dropz**, 2017, conto: Imagens)

As imagens – cenas – veem à tona.

Uma personagem vive no imaginário.

Cercada de lados inteiros – sabe-se lá quem é.

Ela pensava, caminhava – devagar.

Onde poderia escutar?

Aquilo, talvez, em outro lugar?

No livro, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Iser (2013) considera que embora o imaginário e o fictício sejam disposições antropológicas, eles não estão restritos ao campo literário. Todavia, a caracterização da Literatura se faz na “articulação organizada do fictício e do imaginário⁴⁴.” (p.29); todavia, o autor pondera acerca da impossibilidade de fundamentação *completa* de ambos os conceitos, a reflexão continua: “Como seu fundamento escapa da apreensão cognitiva, apenas são possíveis determinações diferenciais, à medida que cada um se torna contexto para o outro.” (2013, p. 29).

Diante disso, a ficcionalidade literária é compreendida em sua estrutura por uma lógica de duplicação, a qual é estabelecida por meio da relação entre o mundo artificial e o mundo

⁴⁴ Ao identificar o movimento entre o fictício e o imaginário, resultando na composição do *jogo do texto*, Iser (2013) aponta a articulação entre a Literatura com a teoria dos jogos (*games*) de Roger Caillois. As quatro categorias de jogo sistematizadas por Caillois – *agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* – são analisadas por Wolfgang Iser (2013) como estruturas aplicadas ao jogo textual. Em sua visão, Iser (2013) aponta “o *agôn*, quando predominam os conflitos; a *alea* quando um gerador do acaso se faz necessário a cada vez; a *mímica* quando se realizam adequação e engano; e finalmente, o *ilinx* quando se trata de contrariar estruturas de jogo para introduzir a subversão e inversão.” (p.360). O autor, ainda, destaca, “o jogo encena disposições antropológicas [...] o texto, portanto, encena os próprios jogos. (2013, p.357).

sociopolítico. Destacamos, também, a menção do autor sobre a teoria de Friedrich Schlegel a respeito dos *dois centra*⁴⁵ ou da *duplicidade* constitutiva da obra. Iser (2013) aponta no entendimento da “coexistência de sistemas de signos” (p. 298) – portanto de um mesmo texto – a *leitura* mútua dos significantes. Dessa maneira, a relação entre o mundo pastoril e o mundo sociopolítico é concebida “como movimento iterativo entre os dois sistemas” (p. 299). Ao evidenciar a qualidade dupla da ficcionalidade literária, Iser (2013) explicita que ela se “apresenta como um lugar especular em que tudo aquilo que nele influi é refletido, refratado e perspectivado.” (p.117). O mundo pastoril é designado, pelo autor, como o espaço de representação de um mundo artificial, essa associação surge de sua reflexão sobre o romance pastoril e a poesia bucólica. A relação dupla da construção de mundos na *Arcadia*, é evidenciada no argumento de Iser (2013) ao apontar o movimento entre a contrafação e interação dos mundos, assim, “a bucólica pode ser entendida como metatexto da ficcionalidade literária.” (p. 298)

Já o imaginário, é compreendido por Iser (2013) como uma instância configurada, apenas, mediante sua mobilização: “Na percepção, é a antecipação visual, governada por projeções intencionais, que introduz o imaginário.” (p. 254). Já na ideia, “é dirigido por fatores cognitivos, carregados de memória, que visam tornar presente o ausente ou o não-dado.” (p. 254). Com base na designação da Antropologia Literária, explicita-se que essa ativação seria provocada pelo fictício. Portanto, a qualidade de duplicação do fictício proporciona “o imaginário ativado como jogo”, nesse sentido, ganhando “mais variações” (p. 297). O jogo é dado pela coexistência entre fictício e imaginário, sendo assim, apresentando-se, também, em uma dupla perspectiva: “como produto de uma ativação realizada” e “produtividade resultante da interação” efetuada. (Iser, 2013).

Iser (2013) faz um panorama rico em perspectiva teórica de ambos os conceitos, sobretudo, atentando-se aos autores da Filosofia; todavia, não discorreremos acerca dessas definições, dado que nossa intenção não é uma delimitação mais aprofundada dos termos, porém, é traçar a maneira como a perspectiva do autor dialoga com o objetivo primário de nossa pesquisa: apontar a percepção do espaço como criação metafictional sob a ótica do artista-crítico.

⁴⁵ Essa teoria é citada brevemente no subtítulo “A interação entre o fictício e o imaginário”. Iser (2013) explica, ao apresentar a estrutura de duplicação da ficcionalidade literária, que o pressuposto dos dois mundos constituídos em um mesmo texto não se limita à poesia pastoril, mas “foi constantemente reelaborado, de modo que os *dois centra*, que Schlegel depois entenderá como signo de toda a grande literatura, se mostram como matriz gerativa do caráter da arte.” (p. 298).

No contexto das reflexões teóricas de Iser (2013), apontamos em nossa pesquisa, uma lógica progressiva de criação, ou ainda, de interpretação da percepção espacial: do duplo, ao múltiplo. Intencionamos a compreensão da *multiplicidade* como qualidade criada a partir da relação dupla: sujeito-espaço. Ao dialogarmos com Iser (2013), consideramos que o espaço em sua dimensão arquitetônica e urbanística, constituído em um plano *tangível* – seguindo a nomeação de Iser (2013): o mundo sócio-histórico –, é em si, um espaço criado, projetado⁴⁶. Portanto, ficcionalizado. Ou seja, antes de nos determos ao processo perceptivo do corpo (sujeito) frente a esse espaço, é importante, salientarmos que a estrutura do espaço urbano pode ser concebida pela mesma linha de raciocínio de duplicidade presente na bucólica apontada por Iser (2013). À vista disso, o espaço, compreendido por nós, configura-se, também, como metatexto da ficcionalidade literária.

As edificações, as ruas, os objetos presentes em espaços externos e internos são criação⁴⁷, logo, ao esboçarmos o princípio ativador do imaginário a partir do fictício, identificamos nas materialidades de composição do espaço suas qualidades ficcionais. Dessa maneira, ao perceber esse espaço balizado pela ficcionalidade, a interação entre sujeito e espaço é marcada pelo jogo, assim como em Iser (2013); e em associação: “cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por um outro.” (p. 300). Diante disso, Michel de Certeau (2014) ao discorrer a respeito de uma “experiência antropológica, poética e mítica do espaço” ou “uma outra espacialidade” – ambas definições do autor – apresenta o leitor da cidade⁴⁸ e a ficção da cidade-panorama sob a vista de um arranha-céu em Manhattan. Para ele, “a imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato ótico?” (p. 158). Certeau (2014) continua “escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície,” (p. 159).

4.1. A imagem *.metapôster*

Metaficção, narrativas em encaixe⁴⁹, *.metapôster* (2021) são experiências multiplataformas criadas com fragmentos de processos realizados ao longo dos anos – desde escritos feitos ainda

⁴⁶ O termo *projetado* é utilizado por Lucrécia Ferrara (1986) para se referir ao ambiente urbano pensado para o usuário; Ferrara (1986) explicita, de igual forma, “se a arquitetura e o urbanismo são produtores de lugares, o uso é um modificador do espaço urbano” (p.186), assim, ela identifica, nessa nova atribuição de sentido ao espaço urbano, um movimento paródico realizado pelo usuário ao perceber a cidade.

⁴⁷ Ou *projeto*, em indicação ao conceito de espaço projetado de Ferrara (1986).

⁴⁸ Nas páginas seguintes, Certeau (2014), também, argumenta sobre a aproximação do caminhar com a enunciação, diante desse contexto, o autor disserta sobre as *enunciações pedestres* ao relacionar os percursos com os enunciados.

⁴⁹ Assim como explicado no texto de apresentação, no site, a produção tem como referência, o conceito de metaficção estudado por Gustavo Bernardo (2010) e o conceito das narrativas em encaixe de Todorov (2006).

na infância⁵⁰; composto por um conjunto de três peças: painel impresso – *canvas* – de 40x80cm; site; e um protótipo de aplicativo desenvolvido na plataforma *Metaverse Studio*⁵¹. Não pretendemos nos ater às discussões em relação aos *NFTs* e ao Metaverso, muito menos problematizá-los, entretanto, as possibilidades de criação frente à essas linguagens são de fato pulsantes em nossos interesses e têm se demonstrado como novos caminhos de experimentações.

Quanto à composição, as chamadas *passagens* presentes no trabalho são recursos de acesso que o leitor utiliza para transitar entre as imagens – telas. Ou seja, no painel impresso temos dois QR Codes: um direciona para uma das páginas do site, o outro para a assinatura do trabalho. No site e no aplicativo, temos botões nomeados como *< passagem >* e *< p >*, que, ao ser clicado, o leitor é direcionado para outras telas. Como narrativas dentro de narrativas, toda a experiência é cíclica e interconectada, sendo quarenta passagens ao total. As qualidades gráficas de *.metapôster* (2021), sobreposições e transparências, consolidam-se entre o digital e o analógico, mesclando o processo manual – da escrita, do desenho, da pintura e da captura fotográfica – com o processo de manipulação digital.

Na experiência do site, o jogo óptico presente nas imagens de *.metapôster* (2021) entrega graficamente o diálogo entre o corpo da artista, seu trabalho e o espaço. Para Bernardo (2010), ao se inscrever no trabalho, o autor apaga a si mesmo e se *contamina de ficção*. Nesse sentido, os limites entre a identidade do autor-criador e do autor-personagem se esbarram; a lacuna entre o corpo *real* e o corpo imaginado “só pode ser enunciada por uma metáfora”. (p. 14). Entretanto, Cecília Salles (2006) considera que dentro de uma ótica da criação como processo inferencial, em rede, a autoria não sofre um apagamento, mas sim “é a autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção.” (pos.⁵² 2521). Em vista disso, poderíamos nos perguntar se uma resignificação do corpo da artista, que ao se sobrepor graficamente sobre o seu próprio processo, se multiplica e se torna reflexo de si mesma.

A presença do corpo, em *.metapôster* (2021), expõe-se no limiar do autorretrato, um manifesto pessoal dos vestígios, indícios do tempo e da memória da experiência artística. Percebemos um corpo reconhecível, mas em parte ordinário. Os autorretratos

⁵⁰ Texto Minha cidade (2006), Fig. 12.

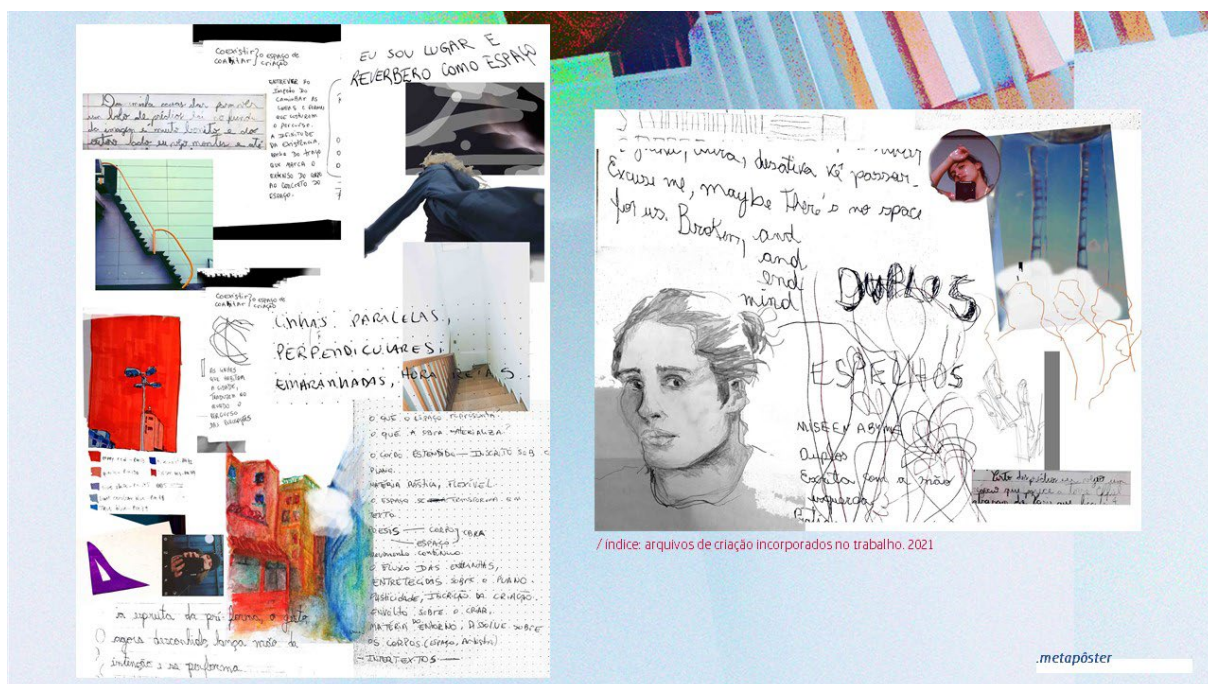
⁵¹ Ver “Cápsula poética: Cápsula 3 – Desdobramentos de *.metapôster*”.

⁵² Indicação da posição do livro no Kindle.

multiplicados, surgem como projeções da selfie feita diante do espelho (elemento este que se duplica nas imagens). Os fragmentos, incorporados à composição, trazem à tona a mera representação da figura: artista-crítico. A interação do corpo é apresentada tanto nos retratos capturados quanto no processo que antecede a edição da composição. O percurso de criação é interativo, nas experimentações dos cadernos; ao capturar as imagens da cidade, a presença do corpo da artista se faz na produção dessas imagens. Anotações, retratos e sobras colecionadas ao longo do tempo materializam o processo de interação entre criação e artista.

Ressalta-se, quanto à transitoriedade e inconstância que as imagens revelam, a dinâmica das formas e das cores e as nuances⁵³ de azul e vermelho que, por vezes predominante, criam espectros de cores quando mescladas às páginas. A imagem do espaço projeta a construção de um novo espaço, uma espécie de *mundo paralelo* criado à medida em que os elementos se recompõem na tela. Espaço apreendido, desconfigurado; o entre das linguagens “não designa uma correlação localizável.” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 18).

Figura 12 – Elementos repetidos na composição / índice (.metapôster)



Fonte: .metapôster. LIMA. De. 2021. (montagem: produção própria)

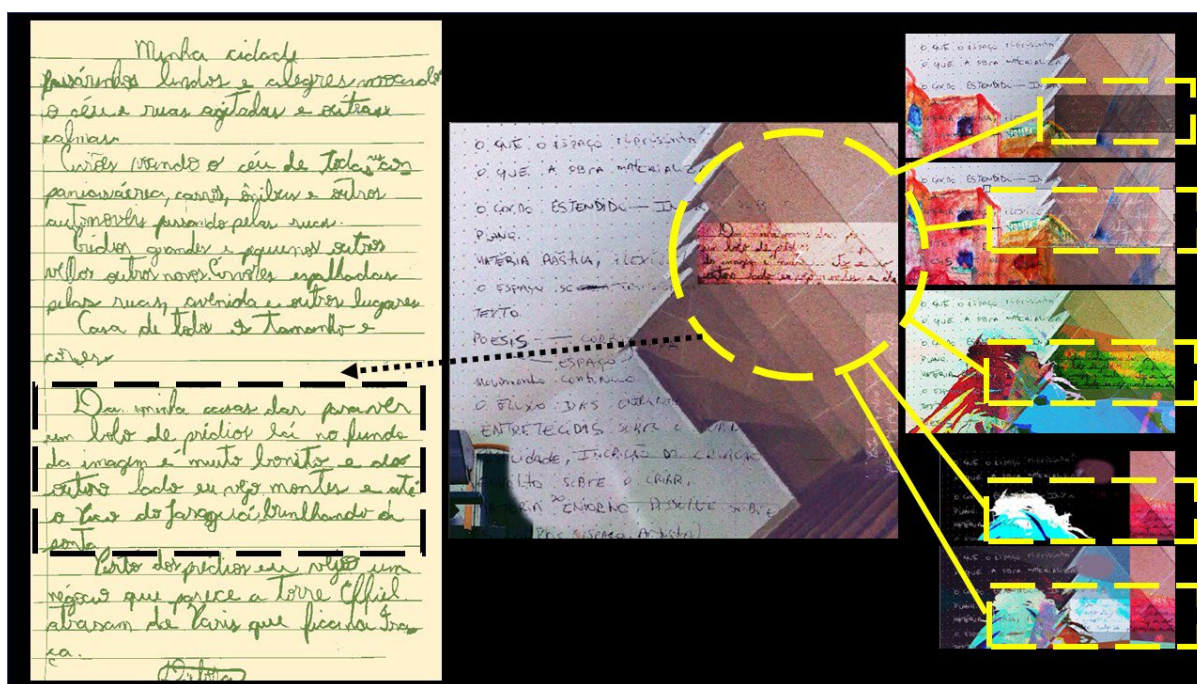
O agenciamento dos arquivos de criação se exhibe em .metapôster (2021) por meio de uma espécie de *índice*, que está presente no site (Fig. 12), um mapa dos arquivos de criação – a pintura

⁵³ Ver “Cápsulas poéticas: Cápsula 6 – .metapôster: as nuances em trânsito”.

em aquarela que esbarra nos textos e desenhos feitos de maneira ambidestra, lugares visitados, se multiplicam nas telas. Propõe-se por meio das transparências e do jogo de escala entre os elementos, a presença dos corpos e a ocupação dos espaços. A transparência e o aspecto transitório proporcionam interatividade entre os espaços urbanos e os corpos. As composições nos apresentam espaços de descoberta e evocam um senso de ocupação e pertencimento dessa artista-crítica, mesmo que transitório. “É como se tudo a sua volta fosse abstrato” (Lima, 2018, p. 96).

Como mencionado antes, há entre os arquivos de criação presentes na composição das imagens de *.metapôster* (2021), um trecho do texto *Minha cidade* (2006) – (Fig. 12). Nele lemos o espaço revelado por meio do olhar – “para ver [...] eu vejo”. Ao identificar os elementos presentes nessa cidade, ela se apresenta como *minha*; o senso de pertencimento – apropriação – se materializa à medida que o espaço é percebido.

Figura 13 – Dos escritos da infância⁵⁴



Fonte: *Minha cidade* – acervo próprio. 2006, *.metapôster*. 2021. LIMA, De. (montagem: produção própria)

Destaca-se, no texto, que o jogo entre percepção e criação é construído ao longo da escrita. Apesar de iniciar com o uso do adjetivo *alegres* para designar os passarinhos no céu – compreendemos que tal atribuição é dada levando em conta uma subjetividade –, nota-se que as cenas seguintes do texto exibem um ponto de vista diretamente ligado à uma camada primeira

⁵⁴ Registro realizado em 27 de fevereiro, aos nove anos, sobre a imagem da cidade. O entorno era observado a alguma distância (da sacada de casa).

de interação entre sujeito-espço. Ou seja, existe uma associação mais *descritiva* entre o que é visto e o que é escrito, todavia, nos dois últimos parágrafos uma nova lógica é estabelecida. A noção de perspectiva, a indicação da cidade observada enquanto *imagem* e a aproximação por meio de conexões. “[...] bolo de prédios no fundo da imagem” (Lima, 2006 s.p). O conjunto de prédios não é mais apresentado por suas características físicas – seu tamanho ou aparência velha/nova –; agora, eles são um *bolo*. Um amontoado se configura ao longínquo. Já o objeto não identificado, ao ser nomeado *negócio*, não se expõe como familiar e ao causar estranheza, evoca a imagem de outra cidade sobreposta: “parece a Torre Eiffel atrasam⁵⁵ de Paris que fica na França” (Lima, 2006 s.p). A cena apreendida é transformada em signo, manifestando novas coerências de sentido.

4.2. O percurso como *estrutura narrativa*

Francesco Careri (2013), no livro *O caminhar como prática estética*, explicita “Com o termo ‘percurso’ indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)”. (p. 31). Assim, destacamos a indicação: “percurso enquanto estrutura narrativa, aqui designada como a linha que atravessa o espaço atravessado”. Intenciona-se, portanto, pensar as provocações sob a ótica da Linha.

A linha perpassada na agulha cria tecidos por entre caminhos.

Entretecidos,

a-linha-dos (?), escrevi:

A cada passo uma linha se embaralha na outra,
um contorno se entrelaça no outro.
...
Os lugares por onde passo
ficam em mim
estão em mim
são em mim
— eu sou lugar e reverbero como espaço.
(Lima, 2018, p.96).

⁵⁵ Mantemos as palavras *Eiffel* e *atrasam* como escritas no caderno (Fig. 13, sem correções).

“Direção perpendicular, um movimento transversal”, escrevem Deleuze e Guattari (1995, p.18). Como as linhas das pipas entrelaçam as casas.

Rasgam o plano, penetram o concreto.

Linhas paralelas.

Perpendiculares. Emaranhadas.

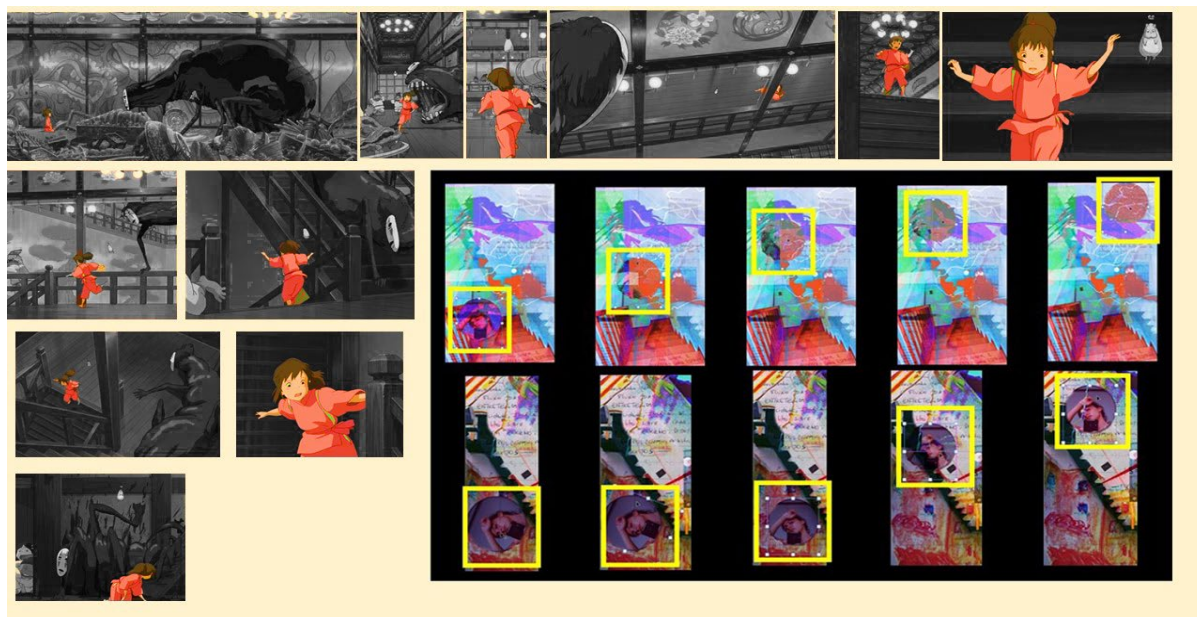
Ora, retas.

Deleuze e Guattari (1995) compreendem que “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga.” (p. 6).

Apresentados, no segundo capítulo, os indícios que nos revelam como se constitui a relação direta entre corpo-espço na narrativa de Miyazaki, partimos para a compreensão da relação *indireta* entre Chihiro e o espaço. Assim, recorreremos aos momentos da narrativa em que podemos evidenciar a construção dos cenários e a articulação desses espaços em relação à protagonista. Como mencionamos, a animação é construída, desde o seu início, a partir dos percursos.⁵⁶ O uso de planos-sequência é um recurso frequente na animação; Miyazaki revela o caminho das personagens – e convida o espectador a percorrer, também, esses espaços. À medida que o espaço é conhecido, ele é transformado. Podemos observar *no caminho até Zeniba* (Fig. 13) a dupla narrativa: das personagens principais perpassando o plano e do espaço – evidenciada pela cenografia e pelos figurantes. De igual maneira, destacamos, na imagem, uma correlação com a ideia de percorrer o espaço em alguns dos frames de *.metapôster* (2021), os quais, identificamos o movimento da *personagem artista-crítica*.

⁵⁶ No segundo capítulo, destacamos as cenas em que as personagens estão dentro do carro a caminho da casa nova.

Figura 14 – Percursos: o caminho até Zeniba / artista-crítica e a cidade



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix. .*metapôster*. 2021. LIMA.De. (montagem/edição: produção própria).

Nesse contexto, Ostrower (2017) considera a percepção como o duplo movimento de apreensão da exterioridade e interioridade do artista, assim sendo, ao perceber o mundo à sua volta, o artista-crítico *interpreta-se*. Portanto, mediante esse pensamento, refletimos acerca de um possível entendimento da metaficção não apenas como recurso estético, mas enquanto método perceptivo, em razão das narrativas interconectadas que se materializam nesse processo.

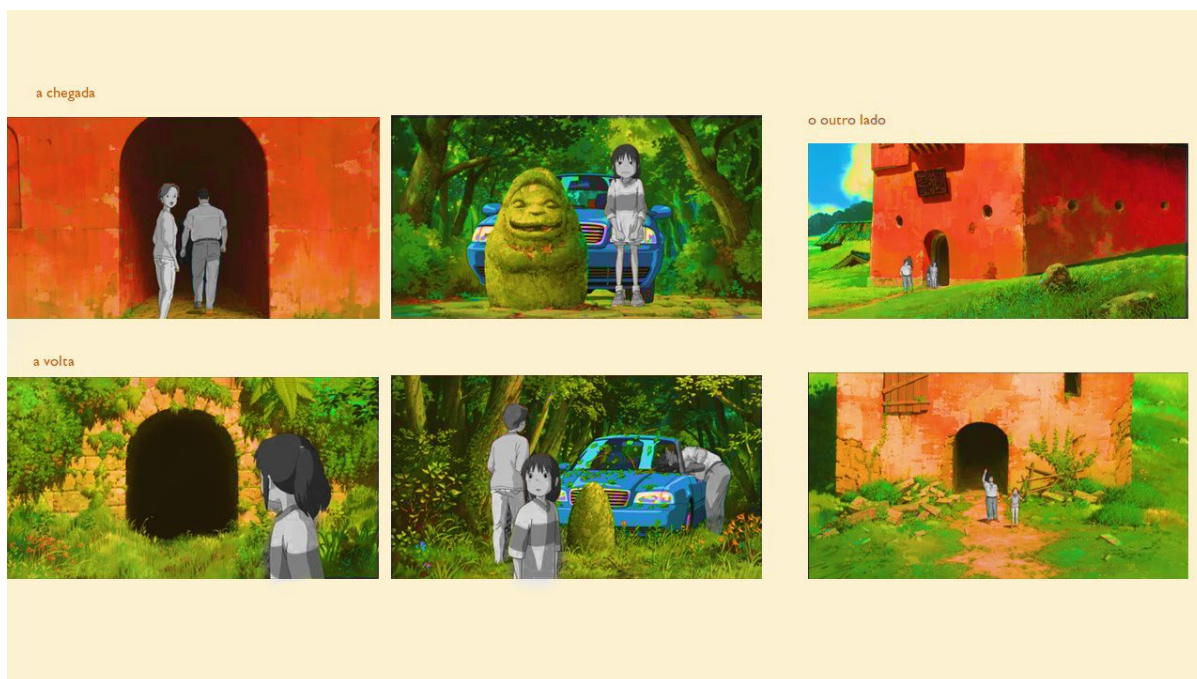
Há o intercâmbio recíproco entre a ficcionalidade do sujeito (artista-crítico) – resultante de sua subjetividade e consequentemente do processo de autopercepção – e a ficcionalidade do espaço percebido, ou seja, criado por meio da percepção. O entorno, então, configura-se como um recorte perceptivo do momento em que o corpo (artista-crítico) se relaciona com esse espaço. Dessa forma, o entorno subentende o raio gráfico, aparentemente *limitado*; já que, exige-se os limites de apreensão do próprio corpo ao conseguir deter este espaço. A dupla relação, entre perceber o espaço e perceber a si mesmo, desencadeada por esse intercâmbio recíproco caminha, na verdade, para uma relação múltipla de construção. Assim, as imagens se sobrepõem, expressando-se sempre em seus encontros (sujeito-espaço). Para Fayga Ostrower (2017), o indivíduo “cria formas, dentro de si e em redor de si. E, assim como na arte, o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver.” (p. 76).

4.2.1. Espaços duplicados

Nesse entendimento, ressaltam-se as cenas nas quais há um potencial jogo de espelhamento colocado como forma de construção simbólica. Interpretar este jogo exige a percepção e a leitura das repetições que se dispõem a partir dos enquadramentos ao longo da animação. Podemos notar, neste caso, as cenas da passagem entre as narrativas. Não há indícios explícitos da temporalidade e da experiência vivida na caracterização das personagens – a não ser a fita do cabelo da Chihiro, presente da Feiticeira Zeniba (irmã de Yubaba), que nos é evidenciada com efeitos visuais de brilho e sonoridade. Entretanto, a temporalidade é revelada no cenário da volta para casa; a natureza toma conta não só do caminho como também da arquitetura do espaço. Ao compararmos com as cenas em que as personagens descobrem a passagem (percurso de ida), imagina-se que se passou muito tempo, já que a grama está alta, há inúmeras plantas germinadas sob as pedras da entrada do túnel, bem como folhas sobre o carro.

Miyazaki nos entrega indícios temporais em ambos os lados da passagem. Apesar dos enquadramentos serem diferentes, há uma nítida alteração no que poderíamos chamar de arquitetura da construção: o entulho, o aumento das rachaduras, o desgaste da pintura, a grama crescida e as plantas germinadas sob as paredes. Nota-se, porém, a diferença no formato das janelas e a falta da placa acima da parte frontal. (Fig. 14). Assim, poderíamos questionar: seria a mesma passagem? Lembrando que, em determinado momento do enredo – quando as personagens estão dentro da estação – há um enquadramento que evidencia a possível existência de três passagens. Se olharmos atentamente aos detalhes do cenário, há ainda dois elementos que poderiam reforçar a ideia de outra passagem que leva ao mesmo lugar de onde as personagens vieram: na volta, a porta é decorada por um arco de pedra, detalhe esse que não está presente na chegada; a estátua de pedra parece ser outra, uma vez que nos é mostrada na cena em que os pais de Chihiro decidem adentrar o prédio, uma estátua mais larga e com a face completa (de ambos os lados).

Figura 15 – Passagem



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix (montagem/edição: produção própria).

Outrossim, nas cenas do vilarejo, destacamos alguns enquadramentos: as duas primeiras imagens, marcadas como *a chegada*, apresentam o momento em que as personagens caminham, descobrindo novos espaços nesta cidade desconhecida. (Fig. 15). Paralelamente, nas imagens *do anoitecer*, é quando as criaturas desse mundo começam a aparecer e Chihiro está sozinha; já *a volta* é o percurso que a menina faz, agora, retornando para casa acompanhada de Haku. Miyazaki se utiliza de variados elementos para a recomposição das cenas, podendo-se pensar que tais elementos se desdobram como índices, revelando camadas de leitura. Os diferentes acontecimentos se encaixam sobre os planos espelhados; à medida que sobrepostas as cenas, podemos compreender o “espelho – além da ficção” de Bernardo (2010, p. 9) que nos conduz a outros lugares. Ou seja, consideramos em cada quadro da animação, que o cenário desenhado representa um mesmo espaço, como no caso em que temos a mesmo vilarejo. Porém, compreendemos que o fato de termos diferentes acontecimentos sendo contados em cada quadro – já que se trata de diferentes momentos do enredo, – tais enquadramentos nos possibilitariam a leitura de outros possíveis lugares.

Figura 16 – Vilarejo



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix (montagem/edição: produção própria).

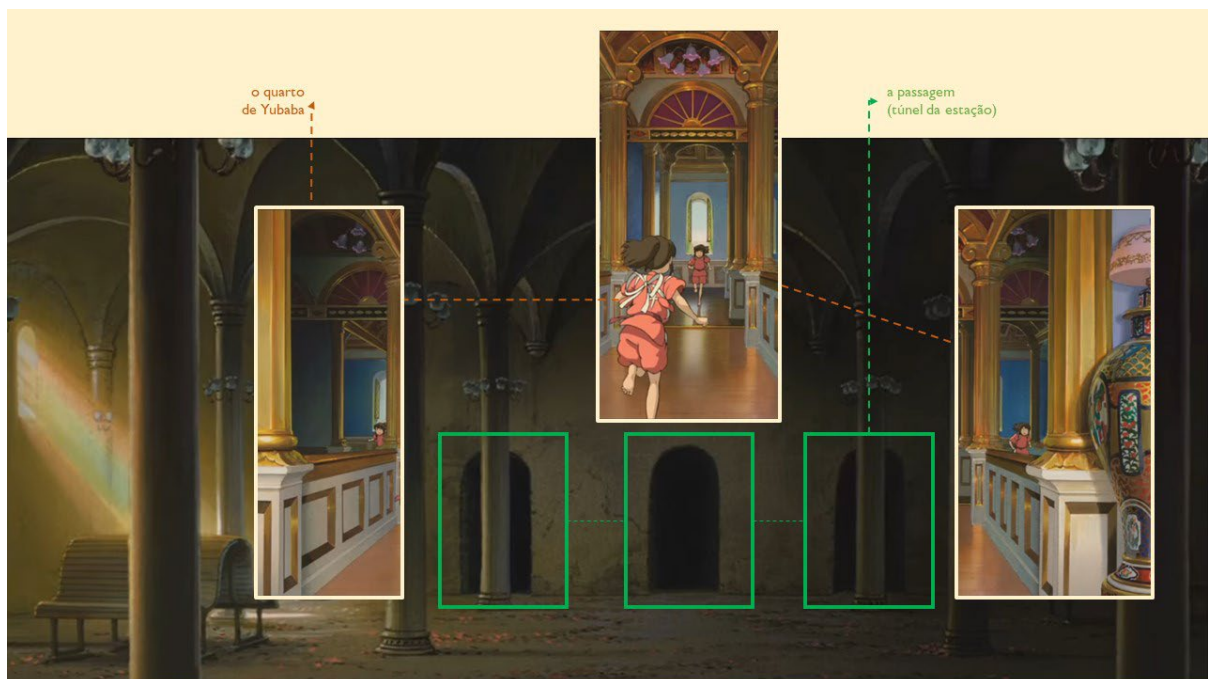
Diferentemente das cenas anteriores já mencionadas, a cena interna do túnel – passagem entre os mundos – se repete exatamente da mesma forma na ida e na volta. A narrativa em cadeia proposta na animação evidencia mais um aspecto da compreensão de Bernardo (2010) acerca da metaficção: “Voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa” (p. 52). A desconstrução de uma temporalidade demarcada pelo início e fim é, também, efeito presente no percurso criador. Percebemos nesse jogo entre as cenas, tanto da passagem quanto da cidade que, apesar de espelhadas, a cada vez que elas são apresentadas há uma narrativa distinta que nos permite, então, ressaltar a presença da metaficção.

Assim como em *.metapôster* (2021), o espectro das cores enuncia as nuances da multiplicidade, criando diferentes imagens de uma mesma composição; “eu escolho o que ver [...] o mesmo prédio pode ser outro. E outro, e outro [...]” (Lima, 2018, p. 43). Os autorretratos multiplicados surgem como projeções da selfie feita diante do espelho – elemento este duplicado nas imagens. As cenas repetidas se constituem como movimento de experimentar a revisitação de um espaço por meio das linguagens; é passar pelo mesmo plano, porém, de forma diferente. As páginas dos cadernos nos mostram como, por meio da palavra, o espaço é, também, apreendido pelos sentidos, porém, os efeitos sobrepostos rearranjam a composição e multiplicam o enquadramento.

Em aproximação, observamos na animação (Fig. 16), o indício da relação múltipla entre sujeito e espaço, como citado anteriormente, a possibilidade da existência de mais duas outras passagens além da atravessada pelas personagens é, por nós, destacada em diálogo com a cena em que Chihiro-Sen invade o quarto de Yubaba para ajudar Haku do ataque dos pássaros de papel. Após passar pela janela, a personagem caminha pelo quarto, permitindo-nos perceber no *mise en scene* a imagem da menina, triplicada nos espelhos assim que ela desce da janela. Traçamos em nossa análise uma leitura comparativa dos planos – da estação/passagem e dos espelhos no quarto de Yubaba –, além da composição triádica (reflexos/passagens), a construção arquitetônica se assemelha em ambos os casos – notam-se os arcos e as colunas.

À vista disso, como em ambas as cenas é possível evidenciar a interação entre *personagem-espaço*, uma vez que, os túneis presentes na estação são os espaços intervalares entre a casa de Chihiro e o Reino de Yubaba, sendo a travessia das personagens o desencadeamento da narrativa. Já a imagem espelhada de Chihiro-Sen e do próprio ambiente, reforça o marco de uma outra narrativa: a invasão do quarto de Yubaba, pelo arrombamento da janela, explicita o momento em que o enredo de salvar os pais e a si mesma, é deslocado, dando início uma outra aventura da menina, a de salvar Haku da irmã de Yubaba, Zeniba.

Figura 17 – Relação múltipla entre sujeito-espaço



Fonte: *A viagem de Chihiro*. Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. prints da animação na Netflix (montagem: produção própria).

Ao se apropriar do duplo gesto ficcional: criar o espaço / criar-se, o espelho da ficção se desdobra, sugerindo um rizoma de sobreposições: criação-espaço; artista-crítico; artista-espaço; crítico-espaço; Chihiro-Sen; personagem-espaço; Chihiro-artista; Chihiro-crítico; eu-mim. As relações se constituem a partir dos duplos, entretanto, tais duplos também se interrelacionam, configurando-se em múltiplos. De igual maneira, é possível lermos em Fernando Pessoa (2018) as inquietações de um caminhante que nos direciona a compreensão do duplo ao múltiplo:

[...] criei-me eco e abismo, pensando
 Multipliquei-me aprofundei-me [...]
 A minha consciência da cidade é, por dentro,
 a minha consciência de mim.
 (Pessoa; Soares, 2018, s.p.)

Assim como na letra de “Eu e mim” (2003c), Pessoa (2018) evidencia o *dentro* como espaço para além da superfície, logo, um novo espaço é criado: o espaço onde a consciência da cidade e do poeta se interrelacionam sob o mesmo plano – à medida em que se diferem. Nessa questão, temos, mais uma vez, o imbricamento da duplicação da diferença em Iser (2013) em consonância ao nosso entendimento da metaficção como método perceptivo. Ou seja, ao perceber-se consciente de si, o sujeito se desdobra sob sua própria imagem, *eco* e *abismo*. Sua alteridade, então, é se não antes, o movimento de sua autoficcionalidade; enquanto, ao conscientizar-se da cidade, o sujeito, ou ainda, as múltiplas imagens do sujeito perceber-se consciente de si. Poderia, eu deixar de existir enquanto a cidade persiste em me olhar? O artista-crítico cria a si mesmo, enquanto cria o espaço à medida que se percebem. Nas palavras de Iser (2013), “a literatura existe precisamente porque o discurso cognitivo não pode captar a dualidade de forma exata. Isso pode significar o desenvolvimento da dualidade ou a conquista, em sua realização lúdica daquela infinitude que faz esquecer o fim.” (p. 409).

E

Do duplo se desdobra o múltiplo.

Por quê?

De um e um, há outro de outro,

Há mais outro, que desse existe

Aqueles

E eles

E elas

E eu

E nós

E ali, mas lá também;

Onde e aonde vão chegar?

Aqui, acolá, de novo por este e

Esta,

Isto,

Nesse outra vez e nisso

Pra cá

E.

ENTÃO, ENTORNOS: EPÍLOGO

Como medir a distância de uma ideia a outra em nossa mente? É possível dizer que uma ideia está a quinhentos metros de outra e assim, conseguiríamos ir de uma margem a outra em nossa mente? Se percorremos as linhas imaginárias para nos locomovermos entre as ideias, não surgiriam outras no percurso? Logo, a distância de uma ideia a outra seriam outras ideias? Esse caminho não seria simplesmente um *espaço inexistente*, mas sim, uma ideia, ou seja, a distância de uma ideia a outra: é uma (outra) ideia. Ou melhor, um infinito de ideias. Assim, não seria um número definido, já que o infinito existe, mas não é mensurado com a finitude de nossa compreensão.

Se a medida de uma ideia a outra é a infinitude de ideias, como chegar de um ponto a outro nesse percurso? Será possível alcançar a outra ideia, àquela da extremidade, ou contentar-nos-emos com o passeio pelos infinitos de ideias?

Tecendo os fios do percurso de nossa Dissertação, é necessário ponderarmos não somente as descobertas conceituais, mas também, as redescobertas *criativas*. Ao apontar uma leitura crítica sobre nossa criação artística, é interessante notar de que maneira as tendências de nosso processo se ampliam e se entrecruzam ao decorrer do tempo. Dessa forma, identificamos a Literatura como conceito já presente, intuitivamente implícito, em nosso gesto criador.

Também, no que se refere aos nossos interesses nos Estudos Asiáticos, descobriu-se que uma das nossas animações favoritas durante a primeira infância, *Horus: o príncipe do sol* (1968) foi a animação de estreia do diretor Isao Takahata, posteriormente um dos fundadores do *Studio Ghibli* em parceria com o diretor Hayao Miyazaki – um dos animadores do longa-metragem. Por marcar o início da parceria entre os dois diretores, a crítica considera *Horus: o príncipe do sol* (1968) como uma importante produção para a história do *Studio Ghibli*.

Como proposto no início dessa Dissertação, ao partir da ótica do artista pesquisador, indicou-se a compreensão da percepção do espaço como criação metaficcional. Dessa forma, refletimos o duplo movimento: criar o espaço e criar-se, a partir dos seguintes problemas: de que forma o processo criativo do artista-crítico revela a sua percepção do entorno (espaço)? E, ainda, ao considerar a criação como um ato ficcional, quais seriam os indícios da relação que se estabelece entre criação, espaço e artista-crítico?

Propusemos, à vista disso, a analogia entre os percursos do artista-crítico e da personagem (Chihiro) – atentando-se para as aproximações entre o processo de percepção de si (construção

do sujeito) e do mundo (construção do entorno – espaço), bem como, para a compreensão de uma ficcionalidade resultante desse movimento. Assim, apontou-se para o entendimento da metaficção não apenas como *recurso literário*, mas como procedimento de percepção interpretativa. O diálogo com a teoria e as poéticas, aqui apresentado, confirma nossa hipótese de uma relação contínua entre criação, espaço e sujeito.

As poéticas da criação nos provocam um olhar transversal, possibilitando diferentes atravessamentos literários. Pensar o espaço como obra é pensá-lo transformado pela percepção, logo, a *obra* aqui compreendida por nós não é o espaço físico em si, mas a sua apreensão por meio do imaginário. Portanto, o espaço ficcionalizado pela percepção. Consideramos, então, que o espaço, propriamente dito, não pode ser essencialmente constituído como criação metaficcional, mas sim o entorno. A partir da percepção do espaço, construímos os entornos. Desse modo, o entorno se revela no movimento diante do inapreensível do espaço. A sobreposição das experiências de apreensão do espaço se materializa no entorno. À vista disso, a *obra* se qualifica sempre na tensão dos duplos (sujeito-espaço; criação-espaço), revelando-se em múltiplos – *entornos*.

Ao criar narrativas tilinta em nossas mentes: *será que isso é sobre mim?* Sempre falamos sobre nossa perspectiva. É como se estivéssemos *fadados* a viver sob nossa própria mente independentemente de tentarmos (ou não) fugir dela. Sim, às vezes, escrevemos a partir da experiência do outro e não necessariamente *vivemos* o que criamos, já que, a criação é um gesto de alteridade – ser o Outro também faz parte de nós. Basicamente, uma experiência *extra-corpórea* que, no final das contas não deixa de ser: *extra-corpórea* em relação a qual corpo?

Portanto, deixar nossos corpos para vivenciar outros por meio da criação é ainda referenciar-se sob o nosso corpo. É a partir de um corpo referente que criamos outros. Nesse caso, não deixamos nossa mente ao criar outras, pelo contrário, toda e qualquer criação por mais que se configure como experiência de Outro, ainda, continua criação do Eu. Como vivenciar, então, outro corpo, por meio da criação, se fisicamente não posso me apartar de mim?

Diante dos desafios dessa Dissertação, tal aspecto do distanciamento crítico foi/é um dos mais tênues de se apropriar. O que, também, exigiu uma nova leitura teórica que abordasse nosso objeto de estudo sob a perspectiva literária, todavia, sem perder o diálogo com as autoras anteriormente estudadas, Cecília Salles (2011) e Fayga Ostrower (2017). Outrossim, propor a pesquisa no campo dos estudos literários prevê a delimitação de um corpus de análise, o que

demandou reestruturação de nossa estratégia, por vezes, ao longo do percurso. Nesse sentido, destacamos quatro alterações significativas de perspectiva para o amadurecimento da pesquisa: 1) O uso do termo artista-crítico; 2) Inclusão de nosso trabalho artístico como corpus de análise; 3) A substituição da base teórica: de Maurice Blanchot (2011) para Wolfgang Iser (2013) e 4) O deslocamento da produção de Rita Lee de corpus para aporte teórico-crítico.

Em relação ao uso do termo artista-crítico, consideramos importante o destaque, uma vez que – assim como mencionado na introdução – buscamos uma nomenclatura que contemplasse nossa perspectiva de investigação. Dessa forma, o termo adotado nos levou à alteração do corpus; incluímos, então, nossa produção artística na análise. Intenção, essa, *desconsiderada* à priori na Dissertação, uma vez que tínhamos apresentado na Graduação um produto artístico de nossa autoria e, no Mestrado, a intenção era aprofundar alguns dos conceitos explorados anteriormente, porém, somente a partir da leitura de outros artistas.

Os outros dois redimensionamentos expressivos nesse percurso estão alinhados à base teórica. Obviamente, sabemos a naturalidade do processo de mudanças teóricas ao longo de uma pesquisa. Tanto por uma ampliação de repertório quanto pela busca de melhores articulações demandadas pelo próprio objeto estético analisado. Todavia, consideramos importante mencionar esses redirecionamentos por, primeiramente, apontar perspectivas futuras da pesquisa e em segundo plano, provocar *deslocamentos* no olhar crítico acadêmico dos estudos literários.

A mudança da base teórica de Blanchot (2011) para Iser (2013) circundou desafios e certas relutâncias. Isso porque além do nosso apreço pela escrita crítico-poética de Blanchot (2011) entendíamos que suas reflexões acerca da criação artística evocavam contrapontos interessantes quando colocados em diálogo com a crítica de processos. Todavia, à medida que avançamos em nossas leituras, percebemos que expor tais dissonâncias exigiria um trabalho muito mais denso do que uma Dissertação, além do que, identificamos em *O espaço literário* (2011) certas limitações conceituais no que diz respeito a nossos apontamentos à metaficção. As perspectivas de Iser (2013) acerca da antropologia literária, dessa forma, iluminaram nossa rota e trouxeram-nos uma visão mais intencional ao indicar a hipótese da metaficcionalidade como efeito do duplo movimento de criação (criar o espaço / criar-se).

Ainda, ponderamos sobre a reflexão a respeito do imaginário, uma vez que esse já era um caminho apontado por nós na primeira experimentação da série *Então, entornos* (2016)⁵⁷. Apesar dessa discussão não ter sido o foco do trabalho atual, entendemos que a adição de Iser (2013) ao nosso arcabouço teórico, conduziu-nos, diante da perspectiva do imaginário, à novas possibilidades de leitura da temática. Logo, revelando as tendências em nossa pesquisa, abordagem essa, relevante para continuidade da investigação.

Identificamos que a aproximação entre os materiais deixava lacunas para nossos apontamentos em relação à autoficção, apesar de lermos na canção de Rita Lee, também, uma lógica de duplicidade a partir da imagem do espaço narrativo. Assim, a análise de “Eu e mim” (2003c) se fez mais apropriada para incorporar o *corpus* da pesquisa. Porém, com a proposta de leitura crítica de nosso trabalho artístico, junto à animação, consideramos que os elementos seriam muitos e a profundidade do estudo estaria em risco. Dessa forma, propomos o deslocamento de nossa perspectiva em relação à produção de Rita Lee ao integrá-la ao arcabouço teórico. Esse procedimento, ainda, sinaliza a ampliação de referências para os estudos acadêmicos, já que compreender os índices de *potenciais teorias* criadas por artistas, a partir de seu gesto poético, destaca novos nomes para além dos teóricos tradicionais.

Poderíamos deter-nos nas visualidades *específicas*

do espaço a cada dia que o frequentamos?

Seus detalhes não seriam meros detalhes – acessórios –, mas seriam potencializados como propriedades intrínsecas que configuram este espaço e os tornam como ele é. Obviamente, seria ingênuo de nossa parte acreditar que ao agir dessa forma, estaríamos resolvendo o nosso problema quanto à apreensão total do espaço ocupado. À medida que nosso corpo se inclina frente aos ecos de um objeto lido por nosso cérebro, sua imagem se recria de diferentes maneiras. Nesse sentido, a ação de decodificação desse espaço se amplifica conforme a *pré-disposição* dos sentidos de nosso corpo.

Será antes preciso ler o espaço, para então, criar sobre ele. A leitura antecede a criação nesse caso? Ou ao contrário? Na realidade, não existe uma ordem de causa e efeito dessa questão uma vez que uma não ocorre sem a outra. Criação e recepção é um outro duplo que caminha entre paralelas e perpendiculares.

⁵⁷ Cápsula 2, apresentada em “Cápsula poética”.

Estar entre artista e crítica é colocar-se sobre múltiplos infinitos. O exercício é, sim, proveitoso, rico em possibilidades, todavia, é cortante, doloroso. A cisão da lâmina a qual transpassa esses dois *fazeres* é resoluto. Não há tempo e espaço dominantes dessa criação. Nossa mente, estarecida, não pode deslumbrar outra perspectiva senão a do abismo. Aquele emergido e gritante, querendo nos tragar em profundidade. O vórtex da criação nos puxa para seu centro.

Onde estou quando não me vejo em mim? Onde estarei quando não sei onde ficar? Parece que corro em círculos criando energia cinética, mas não ousa sair do aqui. Um redemoinho se cria. Estou aqui, no vórtex. Aqui, no centro. Observando os entre círculos, vendo-os me rodearem. Quero sair, Quero sair. Assim como a Dorothy⁵⁸, poderia esse redemoinho me levar?

Em espaços distantes, onde, quem sabe, Eu possa me encontrar?

Como enfrentar? Seu centro – inexistente – vocifera por entre os lados: artista-crítico.

Não há escapatória. Quando os infinitos se multiplicam, a decisão se faz fatal.

A tônica da artista em criar o que bem entender esbarra na tônica da crítica, de ler como bem entender. Sim, há de se considerar a ponderação mínima da leitura crítica, encontrar índices alicerçados no gesto artístico. Poderia o discurso crítico revelar nuances de azul em um trabalho inteiramente vermelho? Decerto, a experiência crítica, em nosso caso, apoia-se na experiência artística, contudo, se for para replicar o trabalho da artista, de que serviria a leitura crítica?

Em lógicas, ouvi dizer: o caminho não acaba aqui.

Será que novos caminhos surgem de uma mesma caminhada? Quem dirá que cada esquina que escolhi virar seria a última que eu encontraria? Bem, mesmo que caminhe incansavelmente, nunca verei todas as ruas que se *bifurcam* pelo mundo. Seria ousado da nossa parte, esquecer das planícies que percorremos e lembrar apenas das curvas encontradas. Por fim, diria a mim mesma que antes de procurar as esquinas, seria melhor começar a percorrer os caminhos. Não importa, por enquanto, o formato da estrada.

Da expressão criação-espaço se criam os entornos. Tecido conjuntivo, não repartido; o “e...e...e...” de Deleuze e Guattari (1995, p.17) – *Então, Entornos*.

⁵⁸ Personagem do livro *O mágico de Oz*. Na história, a personagem é levada por um ciclone, juntamente com sua casa e seu animal de estimação, até a Terra Mágica de Oz – onde a menina encontra um *mundo* completamente diferente do seu e conhece diferentes personagens *fantásticos*, como: um leão, um homem de lata, um espantalho, uma bruxa.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário da Língua Portuguesa** (DLP). Verbetes *visuoespacial*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/visuoespacial#:~:text=Que%20se%20refere%20%C3%A0%20percep%C3%A7%C3%A3o,atividades%20que%20exigem%20habilidades%20visuoespaciais>. Acesso em: 7 de setembro de 2023.

AGUIAR, Vera Teixeira. Letras em foco de pesquisa. *In: Pesquisa em letras* [recurso eletrônico] / Vera Teixeira Aguiar, Vera Wannmacher Pereira (Org.) – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. 136 p.

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. Algumas teorias de inteligência. *In: ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. Superdotados: Determinantes, Educação e Ajustamento*. 2. ed. rev. São Paulo: EPU, 2001. cap. Inteligência, p. 19-50.

ALMEIDA, Sarah da Silva. **Arquitetura Animada**: a representação do espaço nas obras de Hayao Miyazaki. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/43151>. Acesso em: 16 ago. 2022.

AS MINAS de Sampa. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. *In: LEE, Rita. Balacobaco*. Compositor: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003a. CD-ROM, faixa 3.

ATLÂNTIDA. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. *In: LEE, Rita. Saúde*. Compositor: Rita Lee Roberto de Carvalho. Intérprete: Rita Lee. [S. l.]: Som Livre/EMI-Odeon, 1981. LP, faixa 6.

BARTSCH, Henrique. **Rita Lee Mora ao lado**: uma biografia alucinada da rainha do rock. São Paulo: Panda Books, 2006

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CAVALCANTE, Alexia Eloar Félix. **A jornada das heroínas no cinema de animação**: mitos, fantasia e símbolos em Alice no País das Maravilhas e a Viagem de Chihiro. 2021. 277 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura, Cultura e Tradição) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21536?locale=pt_BR. Acesso em: 14 ago. 2022.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. *In*: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. cap. Práticas do espaço, p. 157-177.

COPACABANA boy. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. *In*: LEE, Rita. **Balacobaco**. Compositor: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003b. CD-ROM, faixa 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. *In*: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** (Capitalismo e Esquizofrenia). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Vol.1. São Paulo: 34, 1995. p. 7-18.

EU e mim. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. *In*: LEE, Rita. **Balacobaco**. Compositor: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003c. CD-ROM, faixa 10.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOHL, Jefferson William. Rita Lee e Bárbara Farniente: reflexões sobre uma metabiografia de Rita Lee Jones por Henrique Bartsch. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, p. 221-236, 2016. Disponível em: <http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/511>. Acesso em: 05 jun. 2021.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LEE, Rita. **Dropz**. São Paulo: Globo, 2017.

LEE, Rita. **Rita Lee**: uma autobiografia. São Paulo: Globo, 2016.

LEE, Rita. **Amiga ursa**: Uma história triste, mas com final feliz. São Paulo: Globo Livros, 2019.

LIMA, De. **.metapôster**. 2021. técnica mista - manipulação digital (fotografia, grafite, aquarela sob papel algodão, vidro com água, acrílica, marcador) formatos .gif / .jpeg / .txt. 1920x1080px;

40x80cm - painel - impressão em Hahnemuhle Daguerre Canvas 400gsm. Disponível em: <http://metaposter.art/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

LIMA, De. **Então, entornos (primeira experimentação)**. 2016. fotografias. 11,5x8,5 cm. Disponível em: <http://limade.co/entao-entornos-primeira-experimentacao>. Acesso em: 25 abr. 2022.

LIMA, Débora. **Então, entornos - o processo criativo como extensão da obra**: um olhar sobre os percursos. 2018. 80 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Tv) - Faculdades Integradas Rio Branco, São Paulo, 2018.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1960.

MANÁ Mané. Intérprete: Rita Lee. Compositor: Rita Lee. In: LEE, Rita. **Zona Zen**. Compositor: Rita Lee e Roberto de Carvalho. [S. l.]: EMI-Odeon, 1995. CD-ROM, faixa 8.

MELO E CASTRO, E. M. De. **In-novar**. Lisboa: Platano Editora, 1977.

MELOT, Michel. **Livro**,. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

MEURER, Idalina; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. O erotismo em Ana Paula Tavares, Marilza Ribeiro e Rita Lee: a voz feminina despindo-se letra por letra, verso por verso e canção. **Revista Athena**, Mato Grosso, v. 11, n. 2, p. 140-149, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/2115>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MIYAZAKI, Hayao. Miyazaki's Spirited Away: Original story & screenplay written & directed by Hayao Miyazaki. English-language adaptation by Cindy Davis Hewitt & Donald H. Hewitt. In: MIYAZAKI, Hayao. **The art of Miyazaki's spirited away**. Tradução de Yuji Oniki. San Francisco: Viz Media, 2002. p. 193-237.

MIYAZAKI, Hayao. **Turning point**: 1997-2008. 3ª. ed. Translated by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media, 2021.

MOISES, Carlos. Felipe; FRANCO, Vitor. **Transpassar**: a poética do movimento pelas ruas de São Paulo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2016.

MOLINA, David Gomiero. Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski. **RUS**, [S. l.], v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 26 fev. 2023.

NODARI, Alexandre Andre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 38, p. 75–85, 2015. DOI: 10.18309/anp.v1i38.836. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>. Acesso em: 13 jul. 2022.

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 57, p. 1–17, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018573. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25925>. Acesso em: 13 jul. 2022.

NORMAL Em Curitiba. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. In: LEE, Rita. **Santa Rita de Sampa**. Compositor: Rita Lee Roberto de Carvalho. [S. l.]: Polygram, 1997. CD-ROM, faixa 2.

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas de; BASTAZIN, Vera. A viagem de Chihiro: o encaixe na ficção e seus efeitos no processo de criação. In: NAVAS, Diana; ALMEIDA, Luara (org.). **Literatura em cena: a metaficcionalidade na literatura destinada a crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. p. 208–225. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/literatura-em-cena-a-metaficcionalidade-na-literatura-destinada-a-criancas-e-jovens/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas. Então, entornos – o processo criativo como extensão da obra: um olhar sobre os percursos. **Anais do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 03 a 05 de junho de 2019: Fluxos comunicacionais e crise da democracia**, São Paulo, 2019. XXVI Prêmio Expocom. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, Espírito Santo. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/lista_area_PT01.htm. Acesso em: 8 jun. 2023.

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas. Entonces, entornos – el proceso creativo como extensión de la obra: una mirada a los caminos. **Grietas y Provocaciones para la educación en Artes**, Viseu, Portugal, p. 986-987, 2022. Congreso Regional Insea Latinoamérica – Cusco 2021: Grietas y Provocaciones para la educación en Artes. *online*. idioma: português. DOI 10.24981/2022-GPCUSCO. Disponível em: <https://www.insea.org/insea-congresses/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

OLIVEIRA, Débora Lima Dantas; BASTAZIN, Vera. Então, entornos – a cidade em criação: o percurso do artista. **Caderno de resumos [Abstracts]**, Macau, China, p. 74, 2021. IV LinCog – Simpósio Internacional de Linguagem e Cognição – Cognição, língua, cultura e tradução: um diálogo sem fronteiras e interdisciplinar. *online*. Disponível em: <https://www.mpu.edu.mo/lincog/resumos.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2023.

OLIVEIRA, Janete da Silva. **Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki**. 2016. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27476/27476.PDF>. Acesso em: 22 ago. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

PAPE, Lygia. **Livro da Criação**. 1959. Guache sobre cartão. 30,00 cm x 30,00 cm.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

PESSOA, Fernando.; SOARES, Bernardo. **Livro do Desassossego**. [S.l.]: Audible Studios, 2018.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **Guerrilha do prazer: Rita Lee mutante e os textos de uma transgressão**. 2001. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82015>. Acesso em: 02 mai. 2021.

PINTO, Felipe Mendes. **Deslocamentos espaço-temporais: espacialidades Ma (間) em A viagem de Chihiro, de Hayao Miyazaki**. 2019. 97f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/49452>. Acesso em: 20 fev. 2021.

PLATA, Laura Montero. **El mundo invisible de Hayao Miyazaki**. 2. ed. [S.l.] : Tebeos Dolmen Editorial, S.L., 2020.

PRÍNCIPE Valente (Horus: o príncipe do sol). Direção de I São Takahata. Brasil: Coleção Videomagia Estadão, 1997?. (82 min). Vídeo cassete.

RAPAZ. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. *In*: LEE, Rita. **Reza**. Compositor: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. CD-ROM, faixa 11.

REIDER, Noriko Tsunoda. Spirited Away: film of the fantastic and evolving Japanese folk symbols. **Film Criticism**, Michigan, v. 29, n. 3, p. 4-27, 2005. Disponível em:

https://www.andrew.cmu.edu/course/98-233/docs/spirited_away.pdf. Acesso em: 22 ago. 2022.

RIO, João do. **A rua**. São Paulo: Edições Barbatana, 2016.

SALLES, Cecília. Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília. Almeida. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, p. 41-52, 2017. Disponível em: 25/04/2022<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384>. Acesso em: 1 maio. 2019.

SALLES, Cecília. Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artístico. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

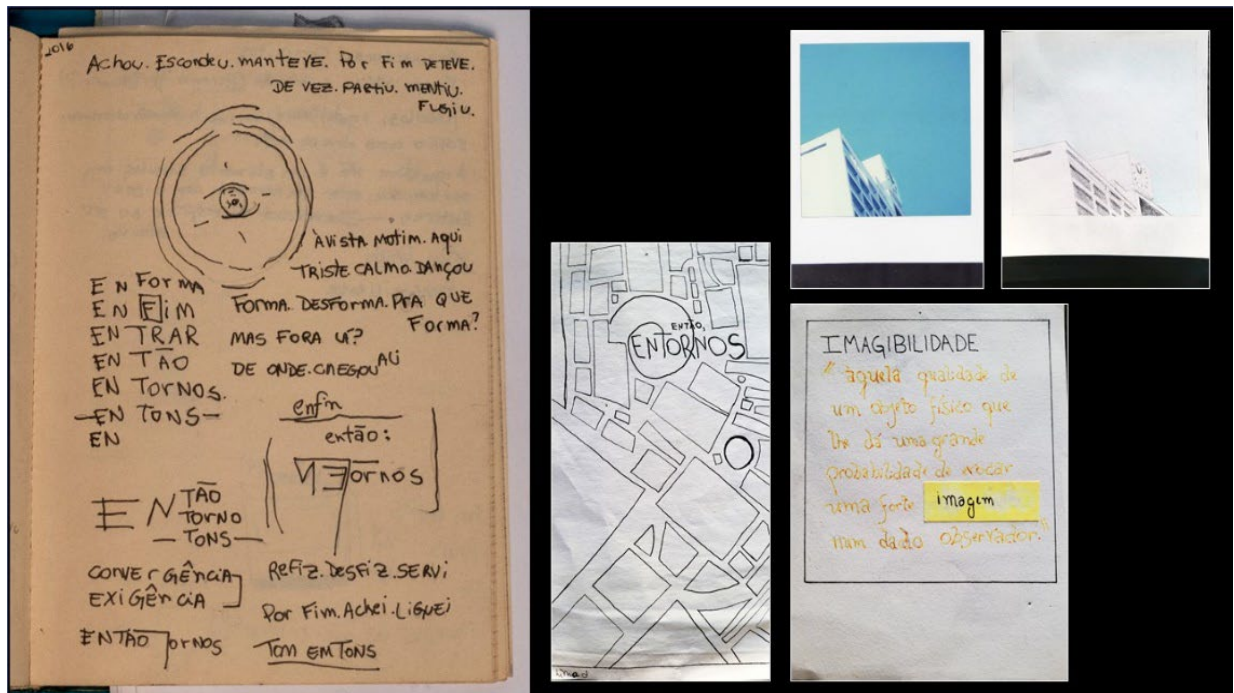
SANTOS, José Antônio Barbosa Alves dos. **As faces de Eva**: o universo feminino no léxico de Rita Lee. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-14012014-120800/pt-br.php>. Acesso em: 02 maio. 2021.

SEN to Chihiro no Kamikakushi (A viagem de Chihiro). Direção de Hayao Miyazaki. Tokyo: Studio Ghibli, 2001. (125 min.).

TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. *In*: **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 119–133.

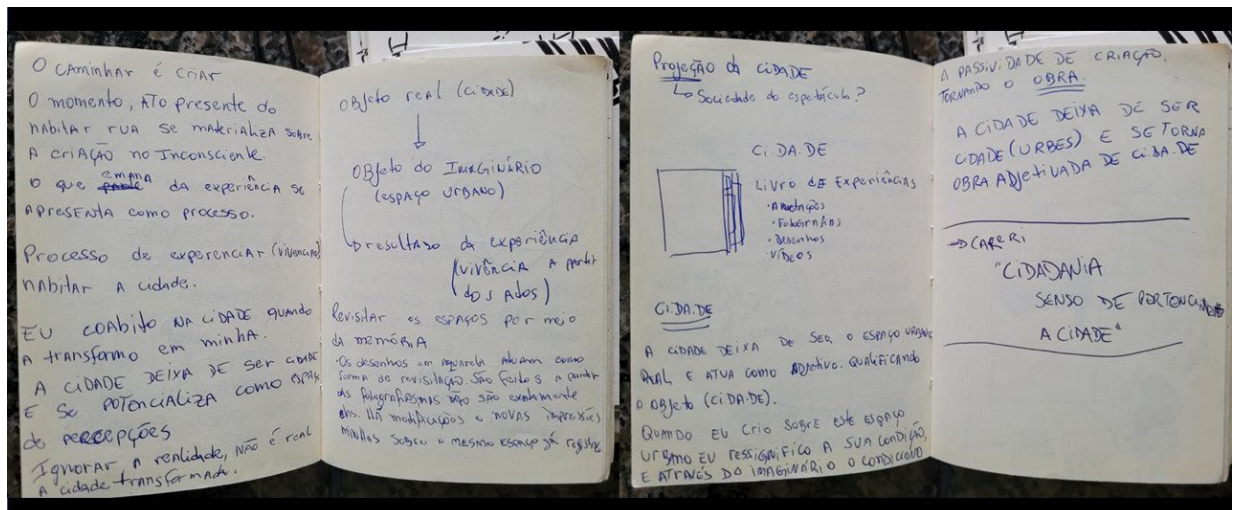
CÁPSULA POÉTICA

Cápsula 1 – *Então, entornos* – primeira experimentação⁵⁹



Fonte: LIMA, Débora. Acervo próprio. 2016. (montagem: produção própria).

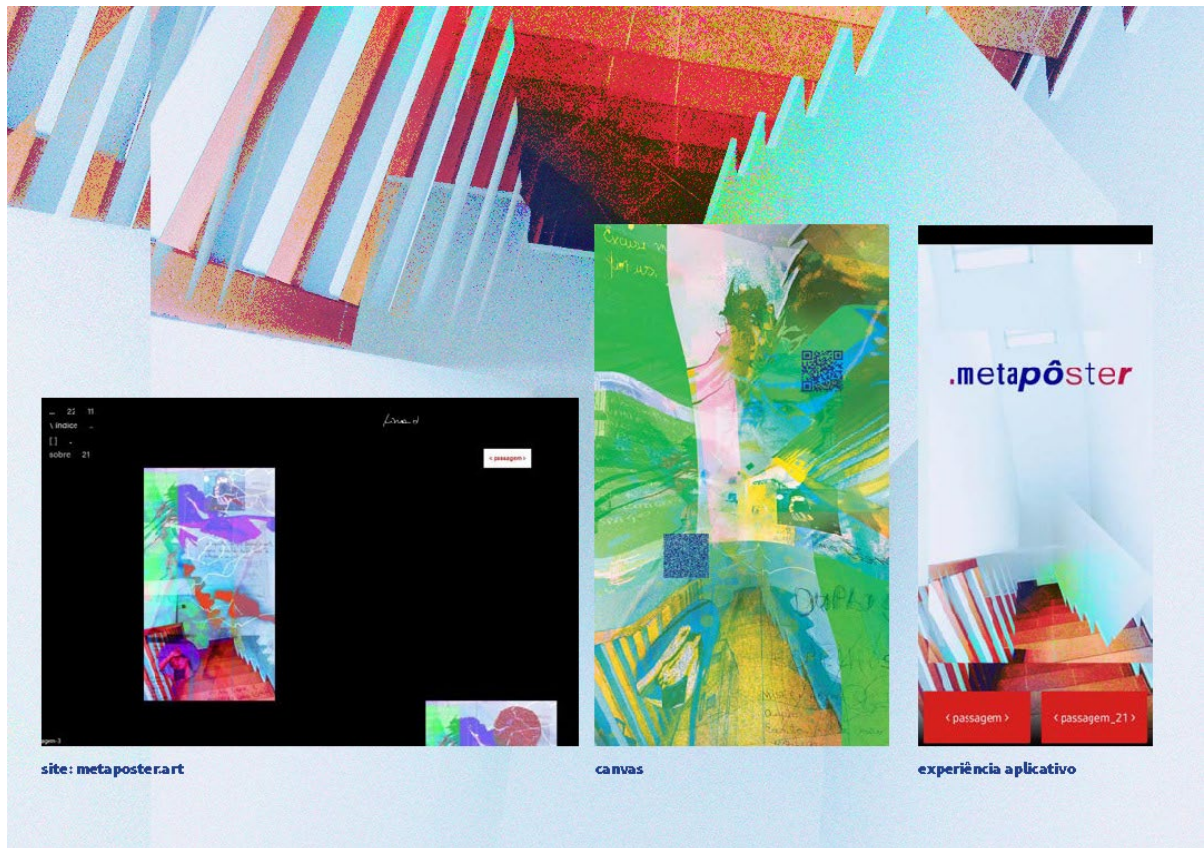
Cápsula 2 – *Então, entornos* – anotações



Fonte: LIMA, Débora. Acervo próprio. 2019. (montagem: produção própria).

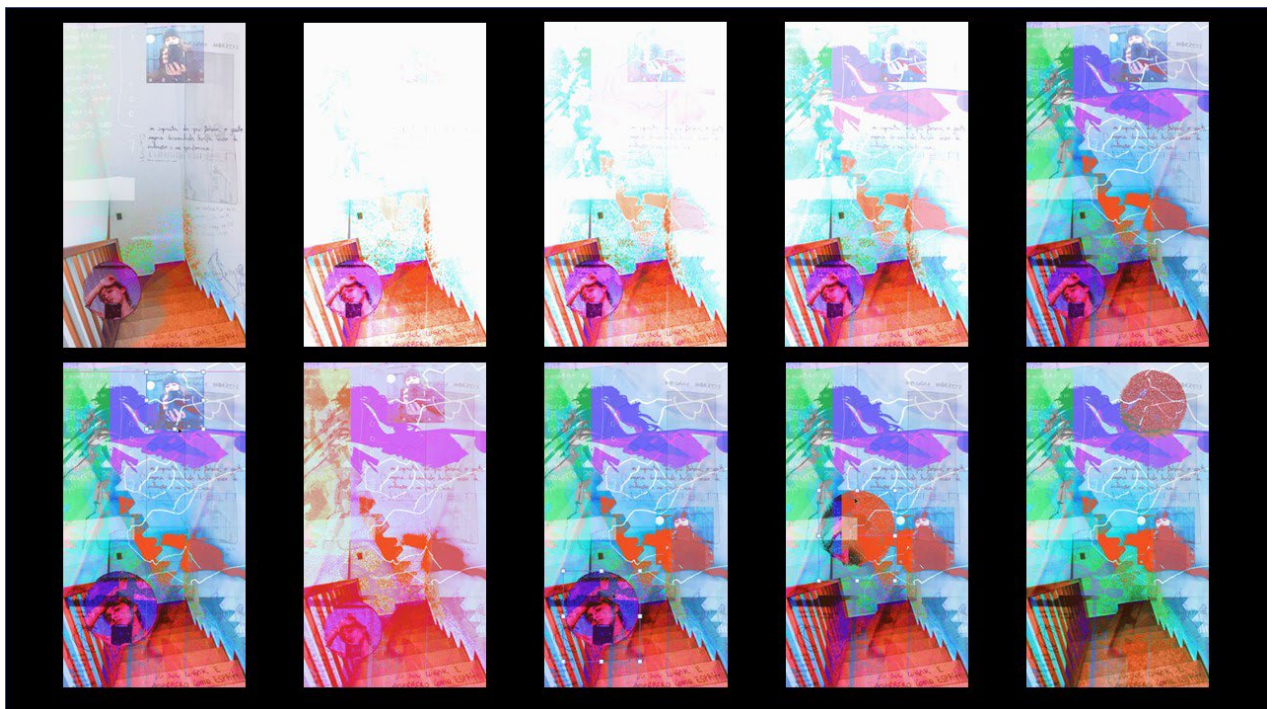
⁵⁹ Quanto a definição de imaginabilidade: "Àquela qualidade de um objeto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador." (Lynch, 1960, p. 20). Nessa edição em português, a tradução considerou *imaginabilidade*; entretanto, o termo usado em inglês é: *imageability*, levando algumas traduções usarem *imageabilidade*. Apesar do conceito da série partir do olhar, o olho desenhado na página do caderno foi feito muito tempo antes, a página foi aproveitada por conta do espaço vazio.

Cápsula 3 – Desdobramentos de *.metapôster*



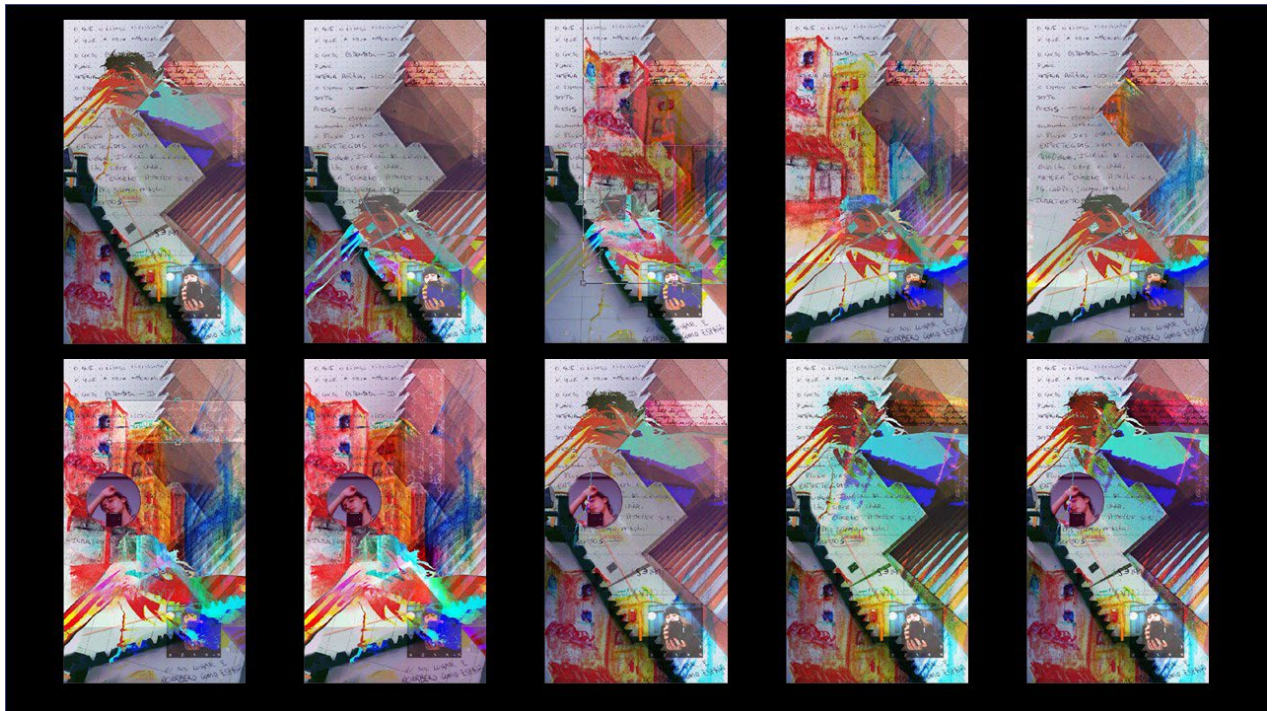
Fonte: *.metapôster*. LIMA.DE. 2021. (montagem: produção própria)

Cápsula 4 – Dos *GIFs* de *.metapôster*



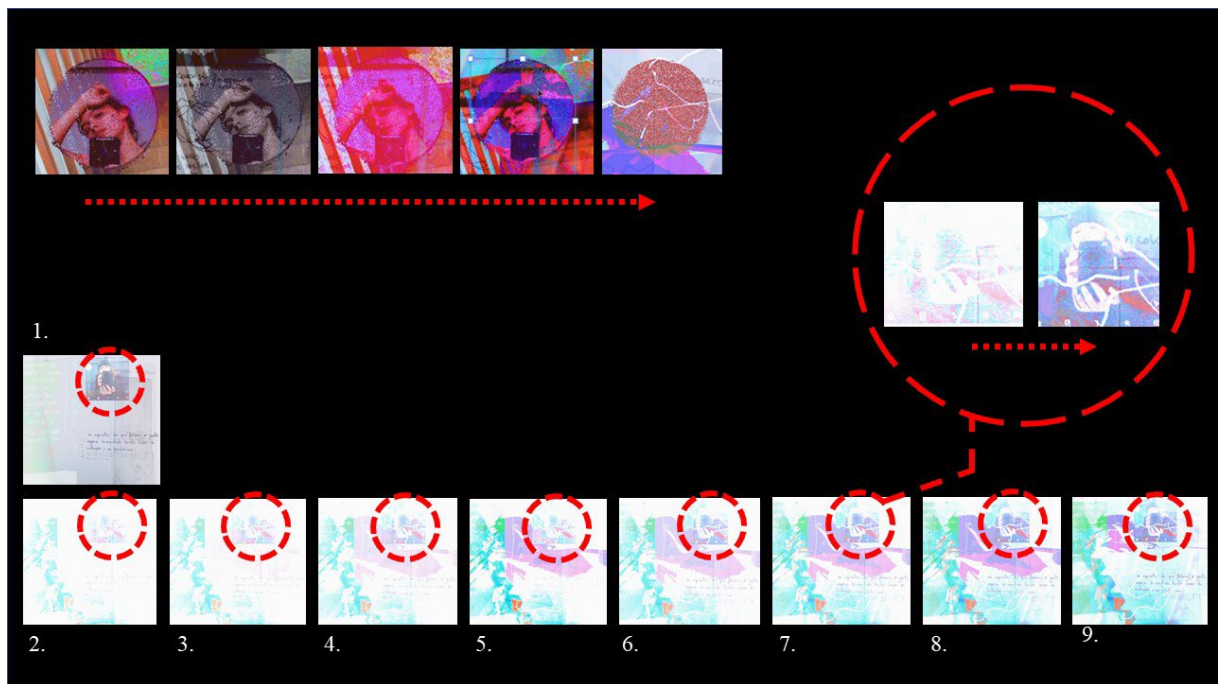
Fonte: *.metapôster*. LIMA.DE. 2021. Recorte dos frames *GIF* nº 1 – passagem 1. (montagem: produção própria)

Cápsula 5 – Dos *GIFs* de *.metapôster*



Fonte: *.metapôster*. LIMA.DE. 2021. Recorte dos frames *GIF* nº 3 – passagem 22. (montagem: produção própria)

Cápsula 6 – *.metapôster*: as nuances *em trânsito*



Fonte: *.metapôster*. LIMA.DE. 2021. (montagem: produção própria)