



Letras & Letras

A literatura do século XXI: localismo versus alexandrinismo

Organização:

Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

1º Semestre 2015
Volume 31, número 1

ISSN: 1981-5239

Expediente

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor

Prof. Elmiro Santos Resende

Vice-Reitor

Prof. Eduardo Nunes Guimarães

Diretora da EDUFU

Profa. Joana Luiza Muylaert de Araújo

Diretora do Instituto de Letras e Linguística

Profa. Maria Inês Vasconcelos Felice

EDUFU – Editora e Livraria da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bloco 1S - Térreo - Campus Santa Mônica - CEP: 38.408-
144 - Uberlândia - MG
Telefax: (34) 3239-4293
Email : vendas@edufu.ufu.br | www.edufu.ufu.br

Editoração: Prof. Guilherme Fromm

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Letras & Letras, v. 31, n. 1, jan/jun 2015, Uberlândia,
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística, 1985-

Semestral.

Modo de acesso: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>

Editoração: Guilherme Fromm.

Organização: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Rauer Ribeiro Rodrigues.

ISSN: 1981-5239

1. Língua. 2. Literatura-Crítica, 3. Linguística.

1. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística.

CDU: 801(05)

Todos os artigos desta revista são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista, ao Instituto de Letras e Linguística ou à Edufu.

Letras & Letras**Diretor**

Guilherme Fromm (UFU)

Conselho Consultivo

Ariel Novodvorski (UFU)

Carla Nunes Vieira Tavares (UFU)

José Sueli de Magalhães (UFU)

Conselho Editorial

Adriana Cristina Cristianini (UFU); Alceu Dias Lima (UNESP-CAR); Alice Cunha de Freitas (UFU); Antônio Fernandes Júnior (CAC-UFMG); Betina Rodrigues da Cunha (UFU); Carla Nunes Vieira Tavares (UFU); Carlos Piovezani Filho (UNESP-CAR); Carmen Lúcia Hernandez Agustini (UFU); Cleudemar Alves Fernandes (UFU); Dilma Maria de Mello (UFU); Douglas Altamiro Consolo (UNESP-IBILCE); Dylia Lysardo Dias (UFSJ); Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ); Elaine Cristina Cintra (UFU); Eliana Dias (UFU); Eliane Mara Silveira (UFU); Elisabeth Brait (PUC-SP); Elzimar Fernanda Nunes (UFU); Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU); Ernesto Sérgio Bertoldo (UFU); Emília Mendes (UFMG); Félix Bugueño Miranda (UFRGS); Fernanda Costas Ribas (UFU); Fernanda Mussalim G. L. Silveira (UFU); Flavio Benites (UFMS); Guilherme Fromm (UFU); Ida Lucia Machado (UFMG); Ingedore V. Koch (UNICAMP); Irenilde Pereira dos Santos (USP); Ismael Ângelo Cintra (UNESP-CAR); Ivã Carlos Lopes (UNESP - IBILCE); Ivan Marcos Ribeiro (UFU); Iza Quelhas (UERJ); Jair Tadeu da Fonseca (UFSC); Joana Luíza Muylaert de Araújo (UFU); João Antônio de Moraes (UFRJ/SJRP); João Bôscio Cabral dos Santos (UFU); Joaquim Alves de Aguiar (USP); John Milton (USP); José Guillermo Milan Ramos (UNINCOR); José Luiz Meurer (UFSC); José Olímpio Magalhães (UFMG); José Sueli de Magalhães (UFU); Juliana Santini (UNESP); Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU); Leila Bárbara (PUC-SP); Leonardo Francisco Soares (UFU); Luciana Borges (UFG); Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luiz Carlos Travaglia (UFU); Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP-CAR); Luzmara Curcino Ferreira (UNESP-CAR); Márcio Roberto Soares Dias (UESB); Marco Antônio Villarta-Neder (UNITAU); Margarita Correia (Universidade de Lisboa); Maria Aparecida Caltabiano M. B. da Silva (PUC-SP); Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU); Maria Cecília de Lima (UFU); Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB); Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP-CAR); Maria Helena de Paula (UFG-CAC); Maria Imaculada Cavalcanti (UFG-CAC); Maria Inês de Almeida (UFMG); Maria Inês Vasconcelos Felice (UFU); Maria Ivonete Santos Silva (UFU); Maria José Rodrigues Faria Coracini (UNICAMP); Maria Luiza Braga (UFRJ); Maria Suzana Moreira do Carmo (UFU); Marisa Martins Gama- Khalil (UFU); Maura Alves de Freitas Rocha (UFU); Mike Scott (Universidade de Liverpool); Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA); Nélia Scott (Universidade de Liverpool); Nilton Milanez (UESB); Orlando Nunes de Amorim (UNESP-IBILCE); Orlando Vian Júnior (UFRN); Oziris Borges Filho (UFTM); Paulo Fonseca Andrade (UFU); Regma Santos (UFG/CA); Regina Igel (University of Maryland College Park); Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS); Roberto Acízelo de Souza (UERJ); Roxane Helena Rodrigues Rojo (UFRJ); Sérgio Ifa (UFAL); Simone Azevedo Floripi (UFU); Simone Tiemi Hashiguti (UFU); Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG-CAC); Susana Borneo Funk (UFSC); Suzi Frankl Sperber (UNICAMP); Valeska Souza (UFTM); Vera Follain de Figueiredo (PUC/RJ); Vera Lúcia Carvalho Casa Nova (UFMG); Waldenor Barros Moraes Filho (UFU); William Mineo Tagata (UFU).

Participaram dessa edição como pareceristas *ad hoc*:

Adriana Viana Postigo Paravisine (UFMS)
Alcione Maria Santos (UFMS)
Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Antonio Rediver Guizzo (UNILA)
Arnaldo Franco Junior (UNESP/Rio Preto)
Benedito Gomes Bezerra (PUC/PE)
Camila Campos Alavarce (UFU)
Carlos Augusto Melo (UFPE)
Carolina Duarte Damasceno (UFU)
Danglei Castro Prereira (UnB)
Elaine dos Santos (UFES)
Elizabeth Maria Azevedo Bilange (UFMS)
Eunice Prudenciano Souza (UFMS)
Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Francisco Afrânio Câmara-Pereira (UERN)
Gustavo Vargas Cohen (UFRR)
João Adalberto Campato Junior (FADAP)
João Carlos Biela (UFU)
João Claudio Arendt (UCS)
José Batista Sales (UFMS)
Jurema José de Oliveira (UFES)
Leonardo Ferreira Almada (UFU)
Lucilene Machado Garcia Arf (UFMS)
Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)
Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)
Magna Tânia Secchi Pierini (UEM)
Maria Adelia Menegazzo (UFMS)
Maria da Glória Bordini (UFRGS)
Maria Eulália Ramicelli (UFES)
Maria Generosa Ferreira Souto (UEMC)
Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT)
Maria Veralice Barroso (UnB)
Maryllu de Oliveira Caixeta (UNESP)
Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira (UNICENTRO)
Onireves Monteiro de Castro (UFCEG)
Paulo Nolasco Santos (UFGD)
Raquel Meister Ko. Freitag (UFS)
Regina Baruki-Fonseca (UFMS)
Regina Kohlrausch (PUC/RS)
Rogério da Silva Lima (UnB)
Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Rosângela Maria Soares de Queiroz (UEPB)
Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Sérgio Ricardo Oliveira Martins (UFMS)
Socorro Pacífico Barbosa (UFPB)
Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG)
Valéria Augusti (UFPA)
Valéria S. Brisolara (UniRitter)
Vera Lucia Martins Sarubbi

Sumário

Expediente	2
Apresentação	7
A literatura do século XXI: Localismo <i>versus</i> Alexandrinismo - Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU), Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)	7
Artigos	18
O <i>Bildungsroman</i> e as várias faces das mulheres de Moçambique: feminismo e multiculturalismo - Evelyn C. de Mello (UNESP/Araraquara), Maria Clara Paro	18
Neruda e Drummond: um olhar sobre Stalingrado - Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA), Pablo Ramos Silveira (UFRGS)	33
A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno - Francisco Diniz Teixeira (UNESP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP/Araraquara).....	45
O espaço regional nas cidades imaginadas de Erico Verissimo - Márcio M. Alves (UCS)..	67
O corte na voz lírica de Carlos Felipe Moisés - João Carlos Biella (UFU)	87
Literatura e Direitos Humanos: Questões sobre Alteridade e Identidade - Ana Paula Cabrera (UFMS), Vera Lúcia Lenz Vianna (UFMS).....	95
Discursos sobre o território de Itueta frente à realocação compulsória: análise discursiva da produção literária de um ituetense - Thiago Martins Santos (UNIVALE), Nádia Dolores Fernandes Biavati (UFSJ)	109
Caminhos da (re)exploração: A <i>Carta</i> em Caminha, Oswald e Bonassi - Natasha Fernanda Ferreira Rocha (UEL), Vanderléia da Silva Oliveira (UENP/UEL)	124
A categoria espaço em <i>Cantiga de esponsais</i> de Machado de Assis - Luciana Colucci (UFTM)	139
Os fantasmas e a revolução: uma leitura de <i>Descente de médiums</i> , de Nathalie Quintane - Larissa Drigo Agostinho (PUC/SP).....	160
Marcas líricas em “O desempregado”, de Fernando Bonassi- Danglei de C. Pereira (UnB)	174
O tema da evasão em contos de Luiz Vilela - Eunice Prudenciano de Souza (UFMS), Pauliane Amaral (UFMS)	187
As dez pragas do Egito sob o olhar transgressor de Moacyr Scliar - Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)	206
O desterro da memória e outras invenções em <i>O último voo do flamingo</i> - Luciana Santos de Oliveira (UFBA), Lígia Guimarães Telles (UFBA).....	216
Cavalgando no dorso do tempo: a constituição da narrativa e o aspecto contemporâneo no romance de Mariana Lage - Isabella Banducci Amizo (UFMS), Maria Adélia Menegazzo (UFMS)	227
Manuel Antônio de Almeida, Rubem Fonseca e a Rio de Janeiro dos nossos tempos: picardia, malandragem, miséria e extrema violência - Francisco Afrânio Câmara-Pereira (UERN)	239
A partilha do eu como pragmática da enunciação e performance narrativa contemporânea no romance <i>Flores Artificiais</i> - Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC/SP), Valéria Ignácio (PUC/SP).....	255

Os cânticos do quântico – Roberto Corrêa dos Santos- Sérgio da F. Amaral (UFES)	267
<i>Facebook</i> – Um novo espaço autobiográfico? - Maria Tereza G. de A. Lima (IPTAN), Ketly M. de M. Jaques (IPTAN), Tamires M. P. Ávila (IPTAN)	282
Entre o passado e o presente do romance moderno: <i>o humor na escrita de Milan Kundera</i> - Wilton Barroso (UnB), Maria Veralice Barroso (UnB)	299
Manoel de Barros entre tradição e renovação - Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS), Paulo Eduardo Benites de Moraes (UFMS)	312
O desafio da coragem na constituição do herói: Odisseu e Roseno - Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS).....	331
A inquietude de Eduardo Aqualusa: Passado, identidade e transculturação na Literatura Africana - Waleska Rodrigues de M. O. Martins (UFMS), Sérgio Ricardo Oliveira Martins (UFMS)	344
A literatura em transe de Ricardo Piglia e Rubens Figueiredo: o conflito das ideias na Academia - Paulo César S. de Oliveira (UERJ)	366
O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário - Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB), Lemuel da Cruz Gandara (UnB)	386
Ensaio e Anseios Críticos, de Paulo Leminski: Poesia e Crítica - Lívia Mendes Pereira (UNESP/Araraquara), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP/Araraquara).....	406
Uma leitura do poema “Da Liberdade”, de Mariana Ianelli - Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado (UFMS), José Batista de Sales (UFMS).....	422
Para ver e ler: a Jornada de Passo Fundo e a cultura contemporânea - Miguel Rettenmaier (UPF), Tania Mariza Kuchenbecker Rösing (UPF)	436
Notas sobre gêneros literários: a expressão do “não-eu” no poema <i>Na noite sombria</i> (2011), de João Camilo - Irla Fernanda Sousa e Silva (UFPI), Francisca Marciely Alves Dantas (UFPI), Maria Elvira Brito Campos (UFPI).....	455
Entrevista	469
Miguel Sanches Neto: o Escritor, o Professor e o Crítico Literário - Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU), Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS).....	469
Excertos	477
Seis teses sobre os valores da literatura - Miguel Sanches Neto (UEPG).....	477
Resenhas	482
A contrapelo da ordem unida - Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS).....	482
Réplica -	489
Camões em diálogo franco - Luiza Nóbrega (UFRN).....	489

Apresentação

A literatura do século XXI: Localismo *versus* Alexandrinismo

O tema para este número da Revista *Letras & Letras*, “A literatura do século XXI: localismo *versus* alexandrinismo”, volta-se para o debate dos parâmetros da produção ficcional e poética de nossos dias, que surge simultaneamente como devedora do cânone e vanguarda derrisória. De um lado, o termo alexandrinismo se refere ao discurso sincrético que retoma correntes filosóficas e literárias de determinado período, no apogeu das propostas estéticas da época e no ocaso daquela civilização, apresentando virtuosidade formal e quase sempre escassa originalidade de pensamento, devido o espírito do tempo, de decadência intelectual. De outro lado, com o acelerado processo que transformou o planeta em uma aldeia global, elidindo fronteiras nacionais e limites transoceânicos pela comunicação instantânea, os espaços culturais e os territórios narrativos da literatura do século XXI vêm configurando, de modo paradoxal, tensões humanas, sociais, culturais e políticas que pagam um tributo a pretéritos arranjos provinciais, locais e mesmo tribais.

No âmbito da literatura brasileira, o sujeito histórico representado na poesia e na ficção deste início de terceiro milênio é um indivíduo enclausurado em fronteiras nacionais, étnicas e culturais, moldado pelo espírito de seu gueto particular, segregado, ao mesmo tempo em que transita na virtualidade como um avatar da liberdade, da tecnologia, do mundo interconectado. As múltiplas expressões estéticas que encenam o disparate entre personagem em *huiclos* sartreano e cenário humano imerso em multipolaridades retomam, de modo antropofágico, a literatura ocidental desde Homero, as representações simbólicas de todas as artes em todos os tempos e todas as manifestações literárias contemporâneas, em fusões insólitas, apropriações paródicas e ironia(s) ontológica(s).

Para Emile Cioran, filósofo romeno radicado na França que trata do tema do alexandrinismo, e aqui se referindo ao modelo de vida ocidental contemporâneo, “[n]esse universo provisório, nossos axiomas só têm um valor de notícias do dia”¹. Na concepção de Cioran, o termo compreende uma visão da sociedade e do homem calcada na desilusão e desenganos oriundos da civilização. Seu tradutor para o português, José Thomaz Brum, assim

¹CIORAN, Emile Michel. *Silogismos da Amargura*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: Rocco, 2011.

define o pensador, na apresentação do livro *Breviário da decadência*: “Moralista rigoroso, Cioran também é uma espécie de místico enraivecido disposto a fazer despertar, por uma revolta que nada apazigua, a alma que se deixou aprisionar por ilusões e miragens”.

Para Cioran, o alexandrinismo é

[...] um período de sábias negações, um estilo de inutilidade e de recusa, um passeio de erudição e sarcasmo através da confusão dos valores e das crenças. Uma civilização evolui da agricultura ao paradoxo. Entre estes dois extremos desenvolve-se o combate entre a barbárie e a neurose: disto resulta o equilíbrio instável das épocas criadoras. Tal combate aproxima-se de seu fim; todos os horizontes se abrem sem que nenhum possa excitar uma curiosidade simultaneamente fatigada e desperta. Cabe então ao indivíduo desenganado florescer no vazio e ao vampiro intelectual saciar-se no sangue viciado das civilizações.²

É o registro de tal impasse, com o estudo das várias vertentes da lírica e da prosa narrativa, ou aproximações e recortes de obras produzidas nesse período, que nós – Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU) e Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS) – organizadores deste dossiê temático, aceitamos o desafio deste volume e das ideias aqui contidas.

Em outras palavras, investigar as manifestações literárias neste século de urgências, ambiguidades, desconstruções, heterogeneidade e transformações é pensar a produção artística em sua concepção mais ampla e cultural, implicando discutir o ser humano em sua vivência antropológica, psicológica, discursiva e existencial. Nesse sentido, esta proposta para a *Revista Letras & Letras*, com o título-tema “A literatura do século XXI: localismo *versus* alexandrinismo”, buscou interrogar as questões e exercícios escriturais, significativos da cultura distanciada de um eixo convencional, cujo conteúdo revelam aspectos de uma essência dinâmica, plural e reveladora de um Outro. Este Outro, às vezes desconhecido, às vezes obscuro ou hermético ou lacunar, é sempre essência de um Eu que busca se impor e se conservar pela palavra e por uma escritura substantiva. Assim, esta investigação-provocação insistiu em legitimar a valorização do regional, do local, do fronteiro, do híbrido e do universal como elementos imprescindíveis para determinar e reconhecer as identidades recriadas. Tais identidades plurais destituem a tranquila cristalização de interpretações

²CIORAN, Emile Michel. Rostos da decadência. In: _____. *Breviário da decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. 3. ed. São Paulo: Rocco, 2011, p. 115-216.

acomodadas, alçando novos patamares críticos (assim considerados pelos mais tradicionais e ortodoxos...) à condição de um olhar privilegiado da cultura e do “elogio da diferença”.

Nesse caminho, as reflexões contemporâneas acerca das noções de espaço, alteridade, fronteira, universalidade e transculturação, dentre outros suportes temáticos, visam a uma correlação na perspectiva de entendimento das diferenças e das identificações no âmbito das produções literárias, dentro de uma formulação do reconhecimento de nós mesmos, sujeitos de identidades híbridas, mestiças, fronteiriças.

Enfatiza Walter Mignolo que um novo conceito de razão está se construindo com vista aos *loci* diferenciais de enunciação, apresentando *um deslocamento das práticas e das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articuladas no período moderno*. Daí, a ulterior formulação reflexiva da colonialidade e saberes subalternos, ao elaborar a crítica das *histórias locais e projetos globais*: “os povos e comunidades têm o direito de ser diferentes precisamente porque ‘nós’ somos todos iguais em uma ordem *universal* metafísica, embora sejamos diferentes no que diz respeito à ordem *global* da colonialidade do poder”.³

Eis alguns dos tópicos propostos para o número da *Revista Letras & Letras* que aqui temos consolidado:

1. Poesia brasileira do século XXI;
2. Ficção brasileira do século XXI;
3. Literatura e cultura brasileiras do início do terceiro milênio;
4. Estética alexandrinista na literatura do século XXI;
5. Colapso e vigor do regionalismo neste terceiro milênio;
6. Identidade, transculturação e literatura;
7. Espaços e trânsitos na(da) linguagem;
8. Geografias e paisagens do eu;
9. Territórios e limites poético-narrativos.

Em outras palavras, procuramos – a partir da proposta formulada nesses termos – discutir o localismo anti-cosmopolita que orienta o estar-no-mundo sendo registrado em estética alexandrinista, devedora, devoradora e questionadora da tradição. Tal quadro, em sua complexidade, em sua abrangência, em seus pressupostos e em seus desdobramentos, inspiradores da chamada, vemos representado nas páginas do Dossiê.

Cumpre-nos, inicialmente, agradecer é reconhecer a importância e o valor do escritor Miguel Sanches Neto que nos privilegia com uma entrevista sólida, elucidativa e extremamente

³ MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 47.

gentil. O escritor fala de seu trabalho, de sua escritura em tempos de uma contemporaneidade caleidoscópica, não omitindo inclusive a importância das relações sociais estabelecidas pela mídia e redes sociais e o futuro do escritor, do leitor e da literatura. Miguel Sanches Neto, para responder uma das muitas inquietações que lhe propusemos, cede o texto inédito “Seis teses sobre os valores da literatura”, publicado logo após a entrevista, feita pelos organizadores deste número; fecha o dossiê a resenha “A contrapelo da ordem unida”, de Rauer Ribeiro Rodrigues, que verifica e destaca os aspectos alexandrinistas em *A Segunda Pátria* (2015), o mais recente romance de Miguel Sanches Neto.

Por outro lado – e não menos importante – vale a pena a leitura do artigo de Miguel Rettenmaier (UPF), “Para ver e ler: a Jornada de Passo Fundo e a cultura contemporânea”, no qual ele faz um relatório das atividades da Jornada de Passo Fundo – RS, apresentando, de forma muito cuidadosa e consequente, o impacto e a força da leitura, da literatura e das atividades culturais desenvolvidas nas jornadas nas últimas décadas – a Jornada se tornou não mais uma atividade institucional: ela ultrapassou o espaço geográfico de Passo Fundo para ser modelo de empreendimento cultural, para nos valer de conceituação proposta por Adorno, de uma ideologia autonomizante, capaz de construir futuros leitores e cidadãos críticos. Neste ano de 2015, em que a Jornada – capitaneada até hoje por sua idealizadora, Tania Rösing, professora da UPF – não acontece por falta de verbas, nos cabe insistir nessa tomada de posição em favor da permanência e do futuro promissor que tais ações ensejam, devendo ficar configuradas permanentemente nas políticas públicas de educação e cultura nos mais diversos espaços de nosso país. O ato de publicar esse relato alcança o mesmo bom sentido revolucionário da própria Jornada, ao proporcionar substância cultural, garantir reflexão e investimento intelectual ao debate educacional, cultural e de políticas para o ensino da literatura, setores tão combatidos e, ao mesmo tempo, tão vulneráveis por outras questões que não seus fins intrínsecos.

Os demais textos do volume compõem amplo painel, com aspectos que desvelam caracteres alexandrinistas da literatura de nosso tempo, em especial da ficção e da poesia brasileiras. Sumariamos, a seguir, esses artigos. Ao compulsarmos as contribuições recebidas e aprovadas pelos pareceristas *ad hoc*, verificamos dois grandes blocos, um voltado para a análise de textos literários *strictu sensu* e outro sem tal especificidade. No bloco dos textos de hermenêutica, há leituras de narrativas ficcionais e há aquelas voltadas para o fenômeno lírico. No outro bloco, há discussões teóricas ou historiográficas e há estudos intersemióticos.

Nos artigos em que a literatura é confrontada com outras interfaces de representação simbólica figura “O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário”, assinado por Lemuel da Cruz Gandara e Augusto Rodrigues Silva Jr. (ambos da UnB - Universidade de Brasília), cujo objetivo é analisar a adaptação fílmica de três obras literárias – *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins, *O invasor* (2002), novela de Marçal Aquino, e o conto “Presos pelo estômago” (2005), de Lusa Silvestre, gênese do longa-metragem *Estômago* (2008) – sob a perspectiva “dos conceitos teóricos da tradução coletiva e do cinema literário, [que considera] os três filmes resultantes de um processo dialógico interartes”.

Voltado para a “relação entre literatura, teoria e política”, Larissa Drigo Agostinho (Universidade de Paris IV – Sorbonne), em “Os fantasmas e a revolução: uma leitura de *Descente de médiums*, de Nathalie Quintane”, busca “criticar toda perspectiva centrada numa crença entre literatura e realidade reconfigurada [...] num cenário pós-morte do autor”, de modo a desvelar “novidades teóricas [...] para a crítica literária” em “narrativas que reconstróem uma nova literatura engajada”.

A questão da identidade autoral também se apresenta em “Facebook – um novo espaço autobiográfico?”, no qual Maria Tereza Lima (IPTAN – Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves) investiga o modo pelo qual “a perspectiva autobiográfica e biográfica se configura em uma rede social” como “exteriorização da memória”. Eis os problemas propostos: “O autor trava um pacto de leitura com o leitor? Se levarmos em consideração que os textos postados nessa rede social são textos produzidos pelo próprio autor do perfil e de autores diversos, como configuraremos esses espaços virtuais? Autobiográficos e biográficos? Quem escreve a página virtual é o próprio autor do perfil ou múltiplos autores? Com as redes sociais, surge um novo modelo de autobiografia e de biógrafo?”.

Já a identidade em confronto com a alteridade é o eixo central do artigo “Literatura e direitos humanos: questões sobre alteridade e identidade”, de Ana Paula Cabrera e Vera Lúcia Lenz Vianna (UFMS – Universidade Federal de Santa Maria). A reflexão discute questões “relacionadas ao assédio moral e sexual nas relações de trabalho de imigrantes” a partir dos contos da coletânea *Fuera*, da italiana Susanna Tamaro.

A questão identidade/alteridade é pano de fundo do estudo de historiografia “Caminhos da (re)exploração: A Carta em Caminha, Oswald e Bonassi”, assinado por Natasha Fernanda Ferreira Rocha (UEL – Universidade Estadual de Londrina) e Vanderléia da Silva Oliveira

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná). Tendo por substrato o intertexto e autores que compõem o *corpus* anunciado desde o título, o artigo “[procurou] pensar em como as possibilidades dialógicas desses textos se engendraram” no “tópico recorrente [...]: quem somos. Ou, ainda, quem nos tornamos”.

Também encontramos exercício de literatura comparada no artigo de Paulo César Silva de Oliveira (UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro), “A literatura em transe de Ricardo Piglia e Rubens Figueiredo: o conflito das ideias na Academia”. Ao tratar “como tema a questão do empobrecimento do debate intelectual” contemporâneo, o artigo discute “as relações entre ética, estética e academia”, assim como “a problematização do escritor, da literatura e do intelectual” sob a égide da mercadoria e da globalização.

Em sentido inverso, voltado para o localismo, Thiago Martins Santos (Universidade Vale do Rio Doce) e Nádia Dolores Fernandes Biavati (Universidade Federal de São João del-Rei), no artigo “Discursos sobre o território de Itueta frente à realocação compulsória: análise discursiva da produção literária de um ituense”, estudam “três produções poéticas” que tratam de um “território antes, durante e depois da sua total destruição decorrente da construção da Usina Hidrelétrica de Aimorés”.

Se o último artigo do bloco anterior tem o referente histórico como prevacente na leitura, o primeiro estudo do bloco das análises intrínsecas da lírica contemporânea tem um fato histórico da maior envergadura como mote – trata-se do artigo “Neruda e Drummond: um olhar sobre Stalingrado”, de Moacir Lopes de Camargos e Pablo Ramos Silveira (ambos da Universidade Federal do Pampa, de Bagé, RS), cujo objetivo é abordar “a questão do engajamento político que envolve a produção poética” dos dois poetas modernistas, um chileno e outro brasileiro.

Por seu lado, João Carlos Biela (UFU – Universidade Federal de Uberlândia) trata de “uma singular e plural voz lírica na escuridão do presente” no artigo “O corte na voz lírica de Carlos Felipe Moisés”, no qual analisa a poesia como “potência criadora [...] por meio do conhecimento do saber” propiciado pelo “afazer doméstico e a economia dos afetos de uma vivência inexperienciável”.

Partindo de um tema político, o estudo “Uma leitura do poema ‘Da Liberdade’, de Mariana Ianelli” propõe desvelar a construção do poema pelas “atitudes do eu lírico (enunciação lírica, apóstrofe lírica e canção)” a partir “da materialidade do texto”; desse modo, os autores, José Batista de Sales e Amaya Obata Mourino de Almeida Prado (ambos da UFMS

– Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) sondam “o ‘tom’ e a ‘tensão’ que” constituem o poema.

Também a partir do intrínseco, Irla Fernanda e Silva Soares, Francisca Marciely Alves Dantas e Maria Elvira Brito Campos, pesquisadoras ligadas à UFPI – Universidade Federal do Piauí, no artigo “Notas sobre gêneros literários: a expressão do ‘não-eu’ no poema ‘Na noite sombria’ (2011), de João Camilo”, buscam “propiciar uma reflexão em torno dos gêneros literários, tendo em vista os novos contornos que a poesia portuguesa contemporânea assume”, em particular enfocando o lírico a partir de paradigmas teóricos do âmbito da prosa de ficção.

Mantendo o modo de abordagem e sob o signo do paradoxo das fronteiras do literário em nossa época, o artigo “Manoel de Barros entre tradição e renovação”, de Kelcilene Grácia-Rodrigues e Paulo Eduardo Benites Moraes (UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), trata da “sinfonia de vozes com as quais o poeta dialoga”, forjadora de *ars poetica* antropofágica definidora de “valores estéticos e éticos” a partir de “uma consciência crítica” que faz “reflexões espaciotemporais que perpassam a história circunstancial e a história literária”.

Sérgio da Fonseca Amaral (UFES – Universidade Federal do Espírito Santo), em “Os cânticos do quântico: Roberto Corrêa dos Santos”, analisa a obra de Roberto Corrêa dos Santos na interligação vida-obra, colacionando “livros, textos, poemas, objetos, performances, interpretações”, de modo que vê um amálgama entre o poético e o biográfico. Visada de teor ao mesmo tempo diverso e similar surge em “*Ensaio e anseios crípticos*, de Paulo Leminski: poesia e crítica”, no qual Livia Mendes Pereira e Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (ambos da UNESP) abordam a obra do poeta paranaense a partir do contexto histórico e estético dos anos 1970, com produções metapoéticas em que o eu-lírico traduz as reflexões do poeta.

O último texto que incluímos no bloco dos estudos de poesia tem, sob o ângulo do estudo do alexandrinismo em nossa época, o expressivo título “A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno”. O estudo, assinado por Francisco Diniz Teixeira e Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (ambos vinculados à UNESP), faz uma revisão da fortuna crítica “sobre o resgate da tradição na poesia publicada nos últimos trinta anos”, verifica que o cânone fertiliza a contemporaneidade e analisa uma ode de Alexei Bueno tendo por horizonte, na tradição, odes de Horácio e de Fernando Pessoa.

No grande bloco dos estudos da ficção alexandrinista do século XXI sobressaem um grupo de análises voltados para autores africanos. Evelyn Caroline Melo e Maria Clara Paro

(ambas da UNESP) assinam “O Bildungsroman e as várias faces das mulheres de Moçambique: feminismo e multiculturalismo”; Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins (UNESP) e Sérgio Ricardo Oliveira Martins (UFMS) tratam de “A inquietude de Eduardo Agualusa: Passado, identidade e transculturação na literatura africana”; e da UFBA – Universidade Federal da Bahia, as pesquisadoras Luciana Santos Oliveira, Lígia Guimarães Telles e Lígia Guimarães Telles assinam “O desterro da memória e outras invenções em *O último voo do flamingo*”. Permeiam todos os textos, na evidência do estudo ou subjacente à discussão empreendida, a questão fulcral da identidade africana, da descolonização e da multiplicidade cultural em confronto, convívio e coalescência. Os artigos apresentam diferentes perspectivas teóricas, perpassam as categorias da narrativa, fazem esforço teórico autóctone para criar taxonomia específica para recepção da literatura africana, para representarem a realidade contemporânea, assim chamada de pós-moderna, e as interfaces literatura/ficção/história/sociedade, de tal modo que, como diz um dos artigos, os autores africanos “aponta[m] para a possibilidade de contemplar, através de um esquecimento seletivo, os discursos e as narrativas tendenciosas e devoradoras de identidades, que, disfarçadas de memórias, produzem uma realidade de exclusão e de apagamento cultural e identitário”.

Também se volta para a literatura universal o estudo “Entre o passado e o presente do romance moderno: o humor na escrita de Milan Kundera”, no qual Wilton Barroso Filho (UnB – Universidade de Brasília) e Maria Veralice Barroso (Secretaria de Educação do DF e UnB) argumentam que o conhecimento oriundo de um romance contemporâneo exige conhecer a história do romance; nesse caso, a partir de Rabelais, o estudo tece os fios que mostram Kundera questionando “as estruturas sociais bem como a autonomia da criação estética frente ao mundo dominado pela ditadura do idílio”.

Também com um olhar sobre a tradição, Lucina Moura Colucci Camargo (UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro), em “A literariedade e o espaço em ‘Cantiga de esponsais’, de Machado de Assis: cristalização canônica ou elogio à diferença”, revisita as fronteiras da contemporaneidade com olhar de topoanálise que “[instiga] múltiplos e dicotômicos olhares sobre tradição e ruptura”.

Por seu lado, Márcio Miranda Alves (UCS – Universidade de Caxias do Sul), trata de aspectos localistas em “O espaço regional nas cidades imaginadas de Érico Veríssimo”, para estabelecer o olhar que as personagens lançam sobre a dicotomia “interior” / “centro” a partir

do “conceito de região sócio-cultural, proposto por Berumen, e de espaço, conforme definido por Certeau”.

Outra série de artigos confrontam a tradição canônica da civilização ocidental a obras contemporâneas. Assim procedem os seguintes estudos: “Manoel Antônio de Almeida, Rubem Fonseca e o Rio de Janeiro dos nossos tempos: picardia, malandragem, miséria e extrema violência”, de Francisco Afrânio Câmara-Pereira (UERN - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte); “O desafio da coragem na constituição do herói: Odisseu e Roseno”, de Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS); e “As dez pragas do Egito sob o olhar transgressor de Moacyr Scliar”, de Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU). Já em “O tema da evasão em Luiz Vilela”, Eunice Prudenciano de Souza (UFMS) mostra o modo pelo qual um *topos* romântico é reconfigurado em contos de Luiz Vilela escritos entre os anos 1970 e a primeira década do século XXI; para a análise, a pesquisadora “[adota] a proposta de Ricardo Piglia”, de modo que “a partir do apontamento da primeira e da segunda história”, indica “que em Luiz Vilela o caráter duplo dos contos que tratam do desejo de evasão se estrutura” por oposições temporais, “tanto entre passado-presente quanto entre presente-futuro”.

A questão que se apresenta no texto “A partilha do eu como pragmática da enunciação e performance narrativa contemporânea no romance *Flores artificiais*”, de Valéria Gomes Ignácio e Maria Rosa Duarte de Oliveira (ambas da PUC-SP) é, a partir do romance de Luiz Ruffato, a da desterritorialização, evidenciando o “constante e irreversível deslocamento geográfico que articula as inúmeras vozes e pontos de vista presentes nas micronarrativas que compõem a obra”, o que “mobiliza um narrador também em trânsito, responsável por organizar um imbricado jogo entre as personas do *eu/tu* e do *ele/eles*”

De certo modo também tratando da “relação entre alteridades e rastros” a partir de uma “estratégia narrativa capaz de desvelar a partilha do eu”, conforme no estudo sobre a obra de Ruffato, se apresenta o artigo “Cavalcando no dorso do tempo: a constituição da narrativa e o aspecto contemporâneo no romance de Mariana Lage”, no qual Isabella Banducci Amizo e Maria Adélia Menegazzo (ambas da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) analisam *No dorso do leão* (2013) a partir de referencial teórico que desvela “a busca por uma identidade e um sentido para a existência, a fuga e a procura de si mesmo, o caos interior como reflexo do caótico” e evidencia “a relação da obra com a produção literária contemporânea”.

Também como estudo da ficção contemporânea brasileira se insere o artigo “Marcas líricas em ‘O desempregado’, de Fernando Bonassi”, no qual Danglei Castro Pereira (UnB –

Universidade de Brasília, com apoio da FUNDECT - Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul) analisa “a progressiva aproximação entre a prosa e a lírica em narrativas produzidas nas últimas décadas do século XX e XXI” a partir “do pressuposto” de que “muitas vezes”, as narrativas da contemporaneidade aproximam “diferentes gêneros” e constroem “uma prosa impregnada de elementos da lírica”.

Além do Dossiê “A Literatura do Século XXI: Localismo *versus* Alexandrinismo”, esta edição da *Revista Letras & Letras* traz, de Luiza Maria Nóbrega (UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte), na seção Réplica, o texto “Camões em diálogo franco: comentário a um ensaio no qual fui citada por Luís Maffei”.

No âmbito do número temático, vemos o registro dos impasses da literatura contemporânea, com o estudo das várias vertentes da lírica e da prosa narrativa brasileiras ou internacionais, ou aproximações e recortes de obras produzidas nesse período. Se, do ponto de vista da crítica e dos estudos atuais, os temas propostos e abordados integram uma agenda prioritária de investigação, por outro lado, os trabalhos aqui contemplados refletem o rigor, a profundidade e o respeito com que essas causas da literatura e da palavra têm sido tratadas. A literatura é uma forma de ver o mundo e interrogar as questões sempre irrespondidas. Na tecnicidade robotizada que engessa a *práxis* da vida e do trabalho na atualidade, a plasticidade de pensamento e a diversidade sem fronteiras que erigem o literário, hoje e em todos os tempos, podem ser a última fronteira de defesa do humano contra o desumano conflagrados no tão pouco sábio gênero *sapiens*.

Finalizando, insistimos, de um lado, que essa proposta de edição conjunta para a *Revista Letras & Letras*, com o tema “A literatura do século XXI: localismo *versus* alexandrinismo”, reflete um campo crescente de pesquisas, tanto no Brasil quanto em outros países, trazendo importantes reflexões ao universo da pesquisa literária – reflexões até então ainda não contempladas pela *Letras & Letras*. Agradecemos, fortemente, a todos aqueles que acreditaram nessa edição e nos enviaram suas propostas e reflexões. Recebemos e publicamos artigos de pesquisadores de quase meia centena de instituições, públicas e privadas, ligados a diferentes programas de Pós-Graduação, que conosco aceitaram o desafio de pensar a literatura em suas inúmeras possibilidades de reflexão e crítica. Nosso agradecimento, ainda, reconhecido e caloroso, ao Prof. Dr. Guilherme Fromm, editor da *Revista Letras & Letras* que, com competência, comprometimento, paciência e boa vontade, sempre nos assessorou, inclusive nos

momentos dos desacertos ou ansiedade. A vocês, e a todos que nos leem, compartilhamos o nosso esforço e a certeza de um debate profícuo e duradouro, sempre instigado pela busca e entendimento do homem, de seus olhares e de suas relações que, naturalmente, se manifestam pela literatura e pelas leituras de mundo.

Boa leitura a todos,

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
Rauer Ribeiro Rodrigues

O Bildungsroman e as várias faces das mulheres de Moçambique: feminismo e multiculturalismo

The Bildungsroman and the many faces of women in Mozambique: feminism and multiculturalism

Evelyn Caroline de Mello*
Maria Clara Paro**

RESUMO: O presente artigo pretende avaliar a possibilidade de que a obra *Niketche* de Paulina Chiziane possa se configurar como um Bildungsroman feminino. Aventa-se a hipótese de que a trajetória da personagem principal Rami possa ser um caminho de aprendizagem, a busca por um novo EU, camuflada em sua tentativa alucinada de salvar um casamento perdido. Igualmente considera-se que a convivência das mulheres mais novas, as amantes de seu marido, com Rami, passa a ser uma fonte de aprendizado para elas, sendo que cada uma, de acordo com seus padrões culturais, adquire a possibilidade de reconstruir sua existência feminina com base na experiência de Rami. A despeito de se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, desenvolve-se a hipótese de que a voz de Rami poderia recompor, não somente a sua história, mas a saga de várias mulheres possíveis de se encontrar em Moçambique. Um romance-relato que poderia educar tanto mulheres quanto homens.

PALAVRAS-CHAVE: *Bildungsroman*. *Niketche*. Feminismo.

ABSTRACT: This article aims to evaluate the possibility that the novel *Niketche* of Paulina Chiziane may be configured as a female Bildungsroman. The hypothesis is the trajectory of the main character Rami can be a learning path, the search for a new identity, masked in their frantic attempt to save a lost marriage. Regardless of whether it is a first-person narrative, develops the hypothesis that the voice of Rami could recover not only its history, but the saga of several possible to find women in Mozambique. So this romance may be a bildungsroman that could educate women and men.

KEYWORDS: *Bildungsroman*. *Niketche*. Feminism.

1. Introdução

As noções de *Bildungsroman* que aqui se desenvolvem, bem como a diferenciação entre o Bildungsroman tradicional e o *Bildungsroman* feminino foram fundamentadas na obra *O*

* Doutoranda no programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" Campus de Araraquara.

** Pós-Doutoramento em Tradução Literária - Institut für Anglistik und Americanistik, Dortmund University, Alemanha.

Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros de Cristina Ferreira Pinto. Para início de discussão, é importante frisar que o *Bildungsroman* nasce como um gênero ou subgênero narrativo essencialmente masculino em sua narrativa, uma vez que a centralidade se dá no processo de formação de personagens masculinas, desde a infância ou adolescência, até que atinja a virilidade, momento este em que se completa o ciclo de “se tornar homem”. A tradição do *Bildungsroman* começa com o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Johann Wolfgang von Goethe, publicado na Alemanha entre 1794 e 1796.

Deste modo, a terminologia *Bildungsroman* nasce de um termo alemão *Bildung*, cujo sentido indica formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português, *Bildungsroman* seria traduzido como “romance de aprendizagem”, “de formação”, ou “de desenvolvimento”. A tipologia deste gênero textual estaria enraizada em sua temática uma vez que o centro do enredo é o herói em suas reações e atitudes frente aos eventos e ao mundo exterior. Apresenta-se a consequência de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre.

Há uma ênfase no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior. Contudo, há também de se considerar o caráter pedagógico do *Bildungsroman*, como apontam os estudos de Karl Morgenstern (Pinto, 1990, p.11), que define o *Bildungsroman* não só por seu caráter temático, mas também por sua função didática, pela intenção pedagógica da obra de contribuir para a educação e formação da pessoa que lê. Ter-se-ia, portanto, uma leitura formativa quanto ao processo de construção da masculinidade. Conforme Cristina Ferreira Pinto (1990) pontua, os estudos relativos ao *Bildungsroman* focavam apenas as personagens masculinas, pois as personagens femininas se encontravam enclausuradas em limites domésticos – sua formação se limitava ao processo da preparação ao casamento e à maternidade e, por isso mesmo, não apareciam como destaques de romances de formação, uma vez que o mundo cabia à conquistas masculinas. A autora utiliza como exemplo em sua obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), o romance *The Mill on the Floss*, de George Eliot, em que a protagonista é uma mulher – a menina Maggie e, ainda assim, a análise feita por Jerome Hamilton Buckley sobre a obra em questão, privilegia o olhar do irmão da personagem, no caso, o co-protagonista da narrativa.

O problema da ausência da protagonista feminina na tradição do *Bildungsroman* e outras questões relativas de caráter histórico, cultural e socioliterário têm sido levantadas por diversas críticas feministas, sendo que Ellen Morgan foi a primeira a levantar a questão de que

o *Bildungsroman* feminino do século XIX seria ligado à aprendizagem da preparação para a maternidade e para o casamento, sem descaracterizar o estilo pedagógico e de aprendizagem, uma vez que se repetia um modelo previsto para a mulher em sociedade. Não obstante, o final negativo dos *Bildungsroman* de mulheres, refletiria a incompatibilidade entre a personagem e o mundo à sua volta, ou melhor, uma negação do papel que a sociedade teria reservado à mulher.

Desta feita, a personagem feminina assume uma posição marginal, cuja escrita se inscreve a partir do masculino, mas o descaracteriza em sua essência, propondo linguagens palimpsestícas, que retomam a tradição, mas a reescrevem de um ponto de vista marginal, conforme propõem as autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1979). Em conformidade com esta análise, Cristina Ferreira Pinto salienta que “o romance escrito por mulheres frequentemente traz uma dupla posição frente às normas de comportamento e ao ideal feminino ditados pela sociedade” (Pinto, 1990, p.19).

Outra característica observada neste gênero sob um ponto de vista feminino é o fato de que o desenvolvimento da protagonista frequentemente tem início na vida adulta, como se a vida da mulher começasse no momento em que assume seu papel social de esposa ou mãe. Dessa forma, porque o desenvolvimento da personagem não se daria necessariamente de acordo com os padrões do *Bildungsroman* tradicional, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland sugerem o termo mais amplo de “novels of female development” (Pinto, 1990, p.15), que incluiria tanto o crescimento físico e interior da protagonista a partir da infância, como seu crescimento interior já na idade adulta.

De acordo com a classificação de Annis Pratt (Pinto, 1990, p.15), o *Bildungsroman* retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou adolescência, enquanto a protagonista do “romance de renascimento e transformação” (rebirth and transformation), seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia idade, em busca de auto-realização. A personagem do “romance de renascimento” está disposta a abrir mão de um determinado sentido de “integração social”, para alcançar algo mais valioso e satisfatório – a integração do EU.

No entanto, a aceitação de que exista um *Bildungsroman* que se diferencie uma vez que seja escrito por uma mulher, implicará na afirmação de que há uma possibilidade outra de linguagem, de expressão, de visão de mundo a partir do momento em que a voz feminina assume uma narrativa. Tal postura teórica não sustenta o fato de que todas as mulheres escrevam igualmente, ou que um homem não possa assumir um ponto de vista feminino, mas que a partir

do momento em que o plano ficcional recebe a tensão derivada da disparidade de gêneros em sociedade, a escrita também reagirá de acordo com essas proporções. Para tanto, é necessário que se leve em consideração os diversos “femininos” que se inscrevem em sociedade, todos os modos de se considerar o “ser mulher”, afinal, conforme afirma Elaine Showalter em *Feminist criticism in the wilderness* (1981), o feminino é também uma questão cultural que variará de acordo com as diversas possibilidades de construção que receba decorrentes do meio social, político, econômico e cultural de onde derive.

Partindo deste ponto de vista teórico, retoma-se o fato de que a mulher se encontrou excluída do processo de construção social, liderado homogeneamente por homens, sofrendo, portanto, um processo de silenciamento que se arrastou durante um longo período histórico, o qual começa a ser sutilmente questionado no século XIX e ganha fôlego a partir do século XX. Dado este fato, Cristina Ferreira Pinto observa que

O “Bildungsroman” feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza em gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade. Ao nível do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em “Bildungsroman” masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no grupo social. (1990, p.27)

O *Bildungsroman* feminino, portanto, seria um processo de revisão, não somente da escrita, mas de toda uma visão de mundo, tanto como questionamento dos parâmetros da sociedade patriarcal, como proposição de novos caminhos ideológicos, num processo franco de (re)construção social e cultural, voltado ao leitor para desvendar, denunciar e ensinar sobre o processo de inferiorização da mulher. A pergunta que se pretende responder é: uma vez que se deve considerar a multiplicidade de femininos e não descuidar de aproximações forçadas que fujam ao contexto proposto pela obra, seria cabível ler *Nikette* de Paulina Chiziane como um possível *Bildungsroman* feminino?

Para avaliar tal possibilidade, dividiu-se a trajetória da personagem principal, Rami, em três etapas: considerou-se como ponto de partida de seu *bildungs* o momento em que se dá conta do fracasso de seu casamento e realiza um diálogo com seu espelho, momento este em que se revelam verdades, até então, incompreendidas ou não aceitas pela personagem. Considera-se

como segundo momento de aprendizagem para a personagem, a ocasião em que descobre os outros relacionamentos de seu marido e interage com suas amantes, acrescentando a si mesma características culturais e questionamentos que, anteriormente ao contato com estas mulheres, eram-lhe alheios. O ponto ápice de seu processo de aprendizagem seria a união das cinco mulheres, a realização do rito de iniciação, *Niketche*.

2. Primeiro Round do *Bildung* de Rami: O Encontro com o Espelho

Eu sou aquela que tem um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar. Não sirvo para nada. As pessoas olham para mim como uma mulher falhada. Que futuro espero eu? O marido torna-se turista dentro da própria casa. As mudanças correm rápidas neste lar. As mulheres aumentam. Os filhos nascem. A família monógama torna-se polígama. A unidade quebrou-se em mil, o Tony só multiplicou-se. As amigas perguntam-me pelo Tony só para gozar comigo. As conformistas querem convencer-me de que o amor já fez o seu tempo. (CHIZIANE, 2004, p.65)

O primeiro indício que despertou a atenção para o fato de que a obra poderia se configurar como um *Bildungsroman* foi o provérbio utilizado pela autora para abertura do romance “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz.” (CHIZIANE, 2004, p.07), o qual reflete uma orientação para a leitura: trata-se de uma indicação de como a mulher deve ser tratada; comparada com a terra, esta deve ser semeada e regada para que possa produzir, situação completamente oposta à vivida pela personagem central, Rami, que murcha dia-a-dia por falta de amor.

Tony, arrogante e machista, está bastante distante de ser um exemplo de homem e de marido, o que se confirma na introdução do romance: Rami se encontra sozinha para resolver um problema causado por um de seus muitos filhos. Onde se encontra o marido? Não se sabe, mas ao longo do romance se concretiza a hipótese central: está entretido com outras mulheres, semeando outros ventres, (des)construindo novos lares.

A saga de Rami começa ao tentar descobrir quem seria a nova mulher que lhe estaria roubando o marido, mas não sem antes realizar um acerto com seu próprio espelho. É com a inversão de sua própria imagem, compondo uma espécie de monólogo dialogado, que a mulher começa a se dar conta de que pode estar vivendo um conto de fadas às avessas, uma vez que ninguém poderia lhe roubar o marido sem o consentimento do próprio, como lhe afirma a sua “gêmea” refletida.

No entanto, muito mais do que uma imagem de si mesma, o que o espelho lhe oferece é uma outra versão de mulher, uma outra voz que se imbrica na narrativa em primeira pessoa e dá o tom de crítica à ingenuidade da personagem diante de si mesma e de sua condição subalterna, uma vez que Rami não é rainha sequer de seu próprio lar. O espelho oferece um contraponto à voz da mulher reprimida e humilhada, quebrando a perspectiva única da personagem, oferecendo-lhe uma outra versão de sua história, iniciando, portanto, a primeira fase de aprendizagem da personagem, como se pode comprovar no trecho abaixo:

Paro de chorar e volta ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois, frente e ficamos ao olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, pesada, e ela magra bem cuidada. Mas os olhos dela têm a cor dos meus. A cor da pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que hipnotiza e que me encanta?

- Quem és tu? – pergunto eu.

- Não me reconheces? Olha bem para mim.

- Estás cega, gémea de mim.

- Gémea? Não sou gémea de ninguém. Dos cinco filhos da minha mãe, não há gémeo nenhum. Estou diante do meu espelho. Que fazes tu aí?

- Estás cega, gémea minha. Por que choras tu?

Solto da boca uma enxurrada de lamentos. Conto toda a tristeza e digo que as mulheres deste mundo me roubam o marido.

- Pode-se roubar uma pessoa viva, ainda por cima um comandante de polícia?

- Um marido rouba-se, nesta terra.

- Não sejas criança, gémea minha. Ele cansou-se de ti e partiu.

- Mentas!

(...)

- Por que danças tu, espelho meu?

- Celebro amor e vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças? (CHIZIANE, 2004, p.15,16)

Deste primeiro diálogo com o espelho, pode-se notar que além de lhe revelar a verdade oculta de sua própria vida, a fala desta gémea oferece um novo caminho para que Rami percorra. Propõe-se que dance para celebrar o amor e a vida, dança esta que lhe devolveria o controle de si mesma e, em especial, de seu próprio corpo. Esta, portanto, poderia ser considerada a fase

inicial do *bildung* de Rami: a descoberta de sua outra metade, a construção de uma nova mulher, percepção esta que está consonante com os estudos propostos por Maria Geralda de Miranda e Carmen Lucia Tindó Secco, de que

Em Niketche esse procedimento tem, entre outros, o recurso à reposição irônica do “espelho”, retirado do conto maravilhoso; Rami, a protagonista e matriarca da história de poligamia, convoca um duplo de si (simbolizando a ela e todas as mulheres) que questiona, interpela, convoca e ouve, reiteradamente, no decorrer da narração. A imagem é distorcida, recomposta, refocalizada; do outro lado do espelho, nem tudo o que se ouve como resposta, nesse desdobramento personagem-narrador/autor, é agradável... (MIRANDA; SECCO, 2014, p. 32)

A despeito, portanto, de ser uma narrativa em primeira pessoa, pode-se considerar que a voz de Rami busca outras vozes femininas na tentativa de recompor um cenário multicultural, por isso mesmo, como salienta Adelto Gonçalves (2004), “usar termos como africana e moçambicana é correr o risco das generalizações”, uma vez que estas vozes que orientam a narrativa, na realidade, recompõem culturas diversas. A multiplicidade de vozes atinge seu ápice através do reflexo de Rami no espelho, momento de intrusão da voz aural. Contrapõem-se as diferentes formas de ser mulher dentro de uma mesma cultura, pois a voz do espelho quebra expectativas e revela a real situação da personagem e, ao mesmo tempo, revela algo que une as mulheres a despeito de suas diferenças - a situação de opressão, como no exemplo abaixo:

- Diz-me, espelho meu: onde foi que eu errei? Serei feliz algum dia, com essas mulheres à volta do meu marido?
- Pensa bem, amiga minha: serão as outras mulheres as culpadas desta situação? Serão os homens inocentes? (CHIZIANE, 2004, p. 33)

Pode-se, portanto, considerar como primeiro passo para o processo de aprendizagem-mudança da personagem, o encontro consigo mesma ao ouvir as palavras, por vezes ácidas, de seu próprio espelho; o colocar-se frente a frente com o conflito que lhe causa o sofrimento: o desmoronar de seu castelo. O multiculturalismo, acima de tudo, marca o quanto as mulheres podem aprender entre si, pluralizando as possibilidades de entendimento do que se entende por feminino.

3. Segundo Round do *Bildung* de Rami: A união das mulheres

A Julieta revela-me uma verdade mais cáustica que uma taça de veneno. Ter é uma das muitas ilusões da existência, porque o ser humano nasce e morre de mãos vazias. Tudo o que julgamos ter, é-nos emprestado pela vida durante pouco tempo. Teu é o filho no ventre. Teu é o filho nos braços na hora da mamada. Mesmo o dinheiro que temos no banco, só o tocamos por pouco tempo. O beijo é um simples toque e o abraço dura apenas um minuto. O sol é teu, lá do alto. O mar é teu. A noite. As estrelas. Cada ser nasce só, no seu dia, na sua hora, e vem ao mundo de mãos vazias. Penso naquilo que tenho. Nada, absolutamente nada. Tenho um amor não correspondido. Tenho a dor e a saudade de uma marido sempre ausente. A ansiedade. Ter é efemeridade, eterna ilusão de possuir o inatingível. Teu é o que nasceu contigo. Teu é o marido quando está dentro de ti. (CHIZIANE, 2004, p. 25, 26)

Após o acerto com o espelho, Rami inicia uma busca a fim de descobrir quem seria a mulher que lhe está a roubar o marido. Entretanto, ao encontrar a primeira, Julieta, descobre mais uma amante, e a cada amante conhecida, revela-se outra. Tony era, na verdade, homem de várias mulheres, provenientes de culturas diferentes, todas mais jovens que Rami, mas não menos desgraçadas: foram amadas por curto período de tempo, semeadas e abandonadas, com exceção de Mauá que ainda não tinha um filho.

O segundo round de Rami é fruto das reflexões que realiza diante de seu espelho, em que a personagem ganha coragem para sair de casa e lutar por seu relacionamento. A princípio, Rami encara essas “outras” como rivais, como intrusas, mas ao conhecer Julieta, percebe que, na realidade, são presas de uma mesma armadilha, ambas se encontram em desvantagem, uma vez que tanto Rami como Julieta são desprezadas por Tony e subjugadas pela tradição, a qual não oferece posição confortável às mulheres: seja casada ou seja como amante, ambas tem como função apenas servir a seus homens, seja assumidamente como esposa ou clandestinamente como amante.

Os homens seriam, portanto, seu meio de sobrevivência, seu emprego, a garantia de uma fonte de rendimento, mas não lhes garantiria a dignidade, tampouco o direito à individualidade. Neste sentido, Rami compreende que tudo o que acreditava ser seu, seria uma grande ilusão, pois o Ter seria algo efêmero, já que não tem sequer a si mesma. A única coisa certa e que a aproxima das amantes de seu marido é a condição de subalternidade, como se pode comprovar no primeiro diálogo que estabelece com Julieta:

- Aí é que te enganas. As mulheres são diferentes no nome e na cara. No resto, somos iguais. Vejamos. Ele enganou-te e enganou-me. Quando não está aqui, penso

que está contigo e vice-versa. Disse-te que te amava. Disse-me que me amava. Estamos aqui como duas prisioneiras lutando pelo mesmo homem. Oh, meu Deus, como eram maravilhosas as coisas que ele me dizia. E qual foi o resultado? Encher-me de filhos e partir. (CHIZIANE, 2004, pag. 26)

Partindo da compreensão de que essas jovens se encontravam em situação semelhante a sua, estabelece-se uma relação de cumplicidade entre Rami e suas rivais. Ganha-se a compreensão de que a poligamia de Tony poderia fortalecê-las se a usassem como meio de estabelecer um regime matrilinear – juntas poderiam ensinar a Tony o homem que deveria ser. Portanto, inicia-se um ciclo em que as amantes mais novas aprendem com a primeira esposa mais velha.

A uma só vez se cumpre o processo de *Bildungs* das mulheres mais novas, que começam a ganhar maior independência e descobrem com Rami a importância de ter um meio para se garantir financeiramente, e se concretiza a busca de Rami por seu verdadeiro EU; dialeticamente, tem-se uma constante atualização do mito, uma vez que diferentes gerações permanecem em constante contato – neste ciclo, passado e presente se tocam e se atualizam – as mais novas se atualizam com a mais velha, e a mais velha se constrói com as mais novas.

Há, portanto, a despeito da narração em primeira pessoa, um processo de construção dialético, aprofundado, inclusive, pelo fato de que a narrativa se dá em primeira pessoa, pois se tem acesso ao impacto que a convivência com mulheres de uma diferente cultura oferece à construção individual da personagem focal, de acordo com o que reitera Lourenço do Rosário,

Em Niketche, notamos igualmente uma tendência literária intimista utilizada pelas correntes autobiográficas do tipo diário e as epistolares muito em voga, na segunda metade do século XIX, na Europa, principalmente na literatura feminina. É através deste virar o olhar para dentro que Paulina nos leva às diversas paragens do tempo, da história, não para descrever cenários exteriores, mas sim para pintar estados da alma e definir visões filosóficas sobre o ser. O que é a dor, o que é mulher, para que serve o casamento, porque nasce o Homem. O que é o destino, como se mede o sofrimento são, entre outras buscas, verdadeiros momentos de reflexão, que fazem quase esquecer que estamos lendo um romance, com uma história que está a ser contada. (2007, p. 117).

Ao passo que Rami ouve diferentes vozes, conhece as culturas de suas rivais e as usa como espelho, moldando a si mesma. Sendo assim, o fato de que o romance se encontra em primeira pessoa não tira a força das demais vozes que pululam a narrativa e oferecem o contraponto necessário para a construção da personagem principal. Há uma identidade entre a

figura da mulher e seu espaço, a África, reflexo da abordagem multicultural, o que leva a refletir as diversas possibilidades de ser mulher e de entender o feminino, como se pode conferir em passagens como esta: “Chegamos a um consenso: o sensual é também cultural.” (CHIZIANE, 2004, p. 43). Esta compreensão é que fortalece a união das mulheres contra a sociedade patriarcal, pois atinge-se a compreensão de que a tradição une e iguala os homens.

Entretanto, o processo de lapidação e aprendizagem não se dá apenas para Rami e as demais mulheres. Através de sua “decadência” e consequente perda do status de varão, Tony também passa por um processo de reciclagem que, contrariamente à tradição do *Bildungsroman* tradicional, não tem final feliz: o desfecho com final aberto enfatiza o drama humano, sendo que Tony termina destronado e volta para a casa da mãe, quando descobre que não poderá ter sua vida de volta, pois Rami carrega em seu ventre um filho de seu irmão. Já o final de Rami condiz com um *bildungs* feminino inacabado, pois se inicia uma nova luta – não consegue manter o casamento e agora está grávida do cunhado, fruto este da *kutchinga* que sofreu no ritual de sua viuvez.

A obra se encerra em meio a uma tempestade, ambiente homólogo aos fortes sentimentos que envolvem os dois protagonistas. Resta uma indagação: quem pode contra a tradição?

4. Niketche: um ritual de iniciação

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz alma voar. As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do niketche. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o niketche é sensualidade perfeita, rainha de todas a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom. (CHIZIANE, 2004, p.160-161)

A união das cinco mulheres para destronar o varão é o ponto ápice do processo de *bildungs* das personagens, uma vez que percebem que podem usar a tradição como força a seu favor. Através da dança e do próprio corpo, nesta cena, as personagens tomam as rédeas da situação e mostram a Tony que juntas possuem muito mais poder e subvertem as regras ditadas

pela sociedade até então, reconectando-se consigo mesmas, reencontrando o que as faz sensual. Inverte-se a relação dominante-dominadas através do processo de carnavalização, em que o macho é destronado, acuado e, finalmente, foge ao se reconhecer incapaz de ter o domínio da ocasião. No trecho abaixo, pode-se verificar a força do Niketche:

(...)O mundo acaba de lhe cair nos ombros. Nudez de mulher é mau agouro mesmo que seja de uma só esposa, no acto da zanga. É protesto extremo, protesto de todos os protestos. É pior que cruzar com um leão faminto na savana distante. É pior que o deflagrar de uma bomba atômica. Dá azar. Provoca cegueira. Paraliza. Mata. (CHIZIANE, 2004, p.144)

O que vale ressaltar da força resultante deste episódio é o fato de que, durante a narrativa de toda a obra, há uma dupla voz, já que se forma um cenário binarista, enfatizando a tradição: ao homem caberiam as melhores coisas, a Terra, e tudo o que nela habita, à mulher restariam o lamurio, as sobras, o nada. Mas, a quebra da hierarquia ocasionada pela dança desconstrói a tradição que sustenta a sociedade, devolvendo às mulheres o protagonismo da situação.

O mesmo vale afirmar do recurso à ironia, presente em diversos trechos do romance, consistindo em utilizar a mesma tradição para questionar suas bases, como no episódio da *kutchinga*, a qual Rami aproveita para humilhar Tony; não o poupa do rebaixamento de que sua esposa havia sido *kutchingada* pelo próprio irmão, contando-lhe o ocorrido, tão logo Tony regressa ao lar como “um homem vencido, um desertor arrependido, filho pródigo” (CHIZIANE, 2004, p. 226). Percebe-se que o principal fruto do processo de *buldungs* de Rami, é o fato de que aprende a usar a tradição para criticá-la, demonstrando que tanto homens quanto mulheres não possuem controle sobre as situações por ela criadas e justificadas, como se pode verificar abaixo:

- Vi tua morte e fui ao teu funeral – desabafo. – Usei luto pesado. Os malvados da tua família até o meu cabelo raspam. Até o *kutchinga*, cerimónia de purificação sexual aconteceu.
- O quê?
- É a mais pura verdade.
- Quando?
- Há poucas horas, nesta madrugada. Sou *tchingada* de fresco. Ele olha para o relógio. São dez horas da manhã.
- Quem foi o tal?
- Foi o Levy.
- Não reagiste, não resististe?
- Como? É a nossa tradição, não é? Não me maltratou, descansa. Foi até muito suave, muito gentil. É um grande cavalheiro, aquele teu irmão.

Falo com muito prazer e ele sente a dor de marido traído. No meu peito explodem aplausos. Surpreendo-me. Sinto que endureci nas minhas atitudes. O meu desejo de vingança é superior a qualquer força deste mundo.

- És uma mulher de força, Rami. Uma mulher de princípios. Podias aceitar tudo, tudo, menos o *kutchinga*.

- Ensinaste-me a obediência e a submissão. Sempre te obedeci a ti e a todos os teus. Por que ia desobedecer agora? Não podia trair a tua memória.

(...)

No princípio a voz era forte e tinha fogo como um dragão. Incendiária. Agora perdeu o tom e fala baixinho. Não consegue acreditar naquilo que lhe oferece este terrível mundo.

- Rami tu sabias que não era eu, tu sabias.

- Sabia, sim. Mas quem me iria ouvir? Alguma vez tive voz nesta casa? Alguma vez me deste autoridade para decidir sobre as coisas mais insignificantes da nossa vida? O que querias tu que eu fizesse?

O coração do homem quebra em mil pedaços. Honra, dignidade, orgulho, vaidade, são ondas imensas onde todo ele se afunda. Está num precipício. A sua alma mergulha num oceano fundo. Não sabe nadar. Olha para o céu, talvez à procura de Deus. Desvia os olhos para o horizonte, galgando as nuvens como as gaivotas no final da primavera. O horizonte é uma muralha distante, onde tudo é fim, tudo é princípio. No horizonte encontra o reflexo triste da sua imagem. Ele fica hirto, seco, como um homem morto. Nem um movimento, nem gestos, nem palavras. É curto, o voo de asas quebradas. Para os mortais, o chão é o lugar seguro, tal como o mar é para os peixes. A vida muda num só lance, tal como a morte te leva num instante. Ele fecha os olhos para a vida que o transtorna e aguarda que a energia renasça dentro dele. Ele é vulcão e lava. Explosão. Ele é gelo e morte. Terra seca. Ele é cinza, é palha, é poeira. Ele não é nada. (CHIZIANE, 2004, p. 227,228,229)

Frente aos decréscimos sofridos pela personagem masculina, que também é atingida diretamente pelos costumes que ajuda a sustentar, forma-se, portanto, tanto o homem quanto a mulher. Trata-se de uma aprendizagem para os dois, afirmação esta que se encontra em consonância com a proposta de Miranda e Secco, de que

A narradora, pensamos, mais do que defender os valores tradicionais da poligamia, que estabelecia regras bem precisas, permitindo algum equilíbrio social à mulher, defende um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino, hesitante entre o (des)conhecimento das tradições, incitando-o à adequação e à mudança”. (...) Aqui se prefigura uma nova postura da mulher, que sabe usar e adaptar a tradição, tomando consciência dos valores necessários para sua defesa e autonomização, no mundo moçambicano, fraturado pela diferença e pela ocidentalização. (MIRANDA; SECCO, 2014, pag. 27)

Há, portanto, em *Niketche* um discurso palimpsestíco como o proposto por Sandra Gilbert e Susan Gubar, em que se retoma o discurso patriarcal em primeiro plano, apropriando-

se de suas propriedades em seguida, a fim de desconstruí-lo e criticá-lo em segundo plano. Tal recurso pode ser verificado em toda narrativa, com grande força no episódio em que Rami reconstrói o discurso do *Pai Nosso*, ao mesmo tempo em que reflete sobre Deus e a criação do Mundo:

Até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade. Se podemos ser trocadas, vendidas, torturadas, mortas, escravizadas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. Mas se não fazemos falta nenhuma, por que é que Deus nos colocou no mundo? Esse Deus, se existe, por que nos deixa sofrer assim? O pior de tudo é que Deus parece não ter mulher nenhuma. Se ele fosse casado, a deusa – sua esposa – intercederia por nós. Através dela pediríamos a bênção de uma vida de harmonia. Mas a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial.

Se ela existisse teríamos a quem dirigir as nossas preces e diríamos: Madre nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres, claro –, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos, assim na terra como no céu. A paz nossa de cada dia nos dai hoje e perdoai as nossa ofensas – fofocas, má-língua, bisbilhotices, vaidade, inveja – assim como nós perdoamos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras relações que nem sei nomear. Não nos deixeis cair na tentação de imitar as loucuras deles – beber, maltratar, roubar, expulsar, casar e divorciar, escravizar, comprar, usar, abusar e nem nos deixes morrer nas mãos desses tiranos – mas livrai-nos do mal, Ámen. Uma mãe celestial nos dava muito jeito, sem dúvida alguma. (CHIZIANE, 2004, p. 68-69).

Revela-se, neste sentido, o caráter pedagógico de *Niketche*, cuja essência revela preciosas lições, não somente para que as mulheres se libertem da opressão, ou ao menos para que não contribuam com esta ao dar forças ao opressor, e possam, não obstante, oferecer às filhas um outro tipo de oportunidade, mas também aos homens que, igualmente, encontrar-se-iam cegos diante das regras que sustentam e, outrossim, estariam frágeis diante das diversas mazelas provocadas pelo sistema que ajudaram a construir e manter, conforme o trecho abaixo pode exemplificar:

- A primeira filosofia é: trata a mulher como a tua própria mãe. No momento em que fechares os olhos e mergulhares no seu voo, ela se transforma na tua criadora, a verdadeira mãe, quer seja a esposa, a concubina, até mesmo uma mulher de programa. O homem deve agradecer a Deus toda a cor e luz que a mulher dá, porque sem ela a vida não existiria. Um homem de verdade não bate na sua mãe, na sua deusa, na sua criadora. (...)

De tudo que hoje aprendi gostei, gostei mais desta lição. Porque o casamento deve

ser uma relação sem guerra. Porque levei muita sova nesta vida. Porque um lar de harmonia se constrói sem violência. Porque quem bate na sua mulher destrói o seu próprio amor. Ponho a mão na consciência e um fio de remorso me sacode: por que agredi eu a Julieta? (CHIZIANE, 2004, p. 40)

Logo, a saga de Rami poderia revelar uma atualização da teoria proposta por Simone de Beauvoir de que não se é mulher, mas torna-se mulher, sendo que na visão proposta em *Niketche*, não se nasceria homem ou mulher, mas ambos se tornariam o que são, de acordo com moldes recebidos e concebidos pela força da tradição.

5. Conclusão

De acordo com a análise acima realizada, entende-se que *Niketche* pode ser considerada como um *Bildungsroman* feminino, cujo caráter pedagógico serve para a formação de uma nova geração de homens e mulheres. Como exemplo, pode-se citar a oralidade presente na obra, marcando a tomada de voz por parte de mulheres marginalizadas e, ao mesmo tempo, retomando a tradição dos relatos em torno da fogueira, reproduzindo histórias possíveis de serem verificadas por mulheres moçambicanas em seu dia-a-dia, o que marca o caráter pedagógico da obra, pois

Essa adoção, intencional, de uma forma específica de narrar, ajusta-se a outro tipo de intencionalidade autoral: a crítica e descrição de costumes, a vinculação a um sentido moralizador do ato narrativo, com caráter pedagógico, essencialmente comunitário e social, característico da oratura. (MIRANDA; SECCO, 2014, p. 29).

Nota-se que a própria estrutura do romance se organiza de forma que se possa salientar o processo de aprendizagem de Rami, alternando capítulos que ora se encerram com exposição das dúvidas da personagem, ora se expõe parte de seu aprendizado, apresentando as conclusões a que teria chegado ao final de cada lição. Da mesma forma, descrevem-se suas derrotas e conquistas, sua luta e as vezes em que se acovarda com medo de perder o marido, até que surge seu momento epifânico-trágico, em que o perde e inicia um novo ciclo: está grávida de seu cunhado. O livro se encerra com outra luta que se inicia; um *bildungsroman* interrompido, para que, possivelmente, dê-se início a um outro processo de aprendizagem, talvez próximo ao que sustenta Inocência Mata:

Nota-se, assim, em Paulina Chiziane uma escrita que parece conciliar a visão tradicional de mulher com o reconhecimento do direito ao sentir individual da mulher enquanto tal – e não apenas como mãe, irmã, esposa... E esta proposta de natureza semântico-pragmática e até ideológica é evidente no discurso narrativo em que sujeito e objecto se co-fundem (parecendo rasurar a alteridade, uma das propriedades fundamentais do discurso narrativo) e é o <eu> narrador e narrado que representa as suas próprias virtualidades enunciativas e potencialidades sensoriais, os seus desejos (espirituais, afectivos, culturais, sexuais), as suas frustrações e dores, aspirações e sonhos.... (MATA,2000, p.139)

O final em aberto, portanto, enfatiza o drama humano das personagens principais, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para que Rami possa iniciar uma nova luta, talvez mais próxima, agora, de encontrar sua própria individualidade. Quem sabe Rami tivesse que perder Tony para que pudesse se reencontrar consigo mesma.

Referências Bibliográficas

BEAVOUIR, S. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

CHIZIANE, P. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GILBERT, S; GUBART, S. **Madwoman in the Attic**. Disponível em: <https://archive.org/details/TheMadwomanInTheAttic> . Data de acesso: 20 de junho de 2014

GONÇALVES, A. **O feminismo negro de Paulina Chiziane**. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/index.htm>. Data de acesso: 20 de junho de 2014.

MIRANDA, M. G.; SECCO, C.L.T. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2014.

PINTO, C. F. **O Bildungsroman Feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectivas, 1990.

ROSÁRIO, L. **Singularidades II**. Maputo: Texto Editores, 2007.

SHOWALTER, E. **Feminist Criticism in the Wilderness**. Disponível em: http://l-adam-mekler.com/showalter_fem_crit_wilderness.pdf . Data de acesso: 20 de junho de 2014

Artigo recebido em: 12.11.2014

Artigo aceito em: 20.04.2015

Neruda e Drummond: um olhar sobre Stalingrado

Neruda and Drummond: an overview on Stalingrado

Moacir Lopes de Camargos*

Pablo Ramos Silveira**

RESUMO: Este artigo tem por objetivo promover uma aproximação entre dois expoentes da lírica latino-americana do século XX, a saber: Pablo Neruda e Carlos Drummond de Andrade, a partir da análise dos poemas *Canto a Stalingrado* (1942) e *Carta a Stalingrado* (1943). Apresentaremos a visão histórica desses poetas sobre a Batalha de Stalingrado, considerada um dos principais eventos da Segunda Guerra Mundial. Ademais, será abordada a questão do engajamento político, que envolve a produção poética dos referidos autores.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. História. Stalingrado. Engajamento político. Intelectual.

ABSTRACT: This paper aims to promote a parallel between two exponents of the twentieth century Latin American poetry, namely: Pablo Neruda and Carlos Drummond de Andrade, from the analysis of the poems *Canto a Stalingrado* (1942) and *Carta a Stalingrado* (1943). We will present an historical view of these poets over the Battle of Stalingrad, considered one of the World War II main event. Moreover, the issue of political engagement, which involves the poetic production of these authors, will be addressed.

KEYWORDS: Poetry. History. Stalingrad. Political Engagement. Intellectual.

1. Introdução

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) proporcionou à humanidade um dos mais terríveis espetáculos de todos os tempos, em que milhões de pessoas perderam suas vidas em nome da intolerância e dos horrores do sistema nazifascista, que tinha por referência a figura de Adolf Hitler, na Alemanha, e de Benito Mussolini, na Itália. Com isso, a Europa vivia sob o claustro da escuridão política, visto que a o confronto armado era a única saída para frear o avanço do regime aos demais países do continente, além de evitar sua disseminação pelo resto do mundo. Em 1942, eclode a Batalha de Stalingrado, principal frente de resistência bélica contra as tropas de Hitler, liderada pela União Soviética, a grande opositora do Terceiro Reich, uma vez que o nazismo tinha posições políticas alinhadas à extrema-direita, que entravam em sério confronto com o ideário comunista. Portanto, Stalingrado foi a primeira derrota da

* Professor de Língua e literatura espanhola da Universidade Federal do Pampa, Campus Bagé, RS.

** Mestre em Estudos de literatura pela UFRGS.

Alemanha na Segunda Guerra, sendo decisiva para a vitória dos Países Aliados, no ano de 1945, segundo as palavras de Luiz Dario Teixeira Ribeiro, extraídas do texto *A Guerra na Europa*:

A vitória soviética, em 2 de fevereiro de 1943, possibilitou a reversão da guerra e permitiu uma ofensiva constante e intensa, que culminou na ocupação de Berlim, em 1945. Stalingrado foi a primeira derrota decisiva da Alemanha, no palco central da guerra, acabando com a estratégia da “guerra relâmpago”. (RIBEIRO, 2000, p. 156)

Consequentemente, a Batalha de Stalingrado não passou incólume aos olhares dos artistas do século XX, sobretudo, em termos de poesia, quando o poeta chileno Pablo Neruda, em seu *Canto a Stalingrado*, escrito em 1942, fez-se presente, sendo publicado em cartazes pelas ruas do México. Já o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade publica, em 1943, *Carta a Stalingrado*. A seguir, estabeleceremos um breve diálogo¹ entre esses dois poetas latino-americanos e seus olhares sobre a batalha da cidade russa.

2. O olhar de Neruda

Embora o poema nerudiano seja de cunho panfletário, pois o autor do *Canto general* sempre se deixou fascinar pelas proposições do comunismo, tanto que, em 1945, filia-se ao Partido Comunista do Chile, tornando-se um dos seus mais devotados membros. *Canto a Stalingrado* apresenta um caráter épico, associado a uma percepção lírica da realidade, no instante que o eu poético invade a noite, personalizado na imagem do lavrador, à procura da aurora, que simboliza a esperança e a luta, conforme os versos² a seguir:

EN LA NOCHE el labriego duerme, despierta y hunde
su mano en las tinieblas preguntando a la aurora:
alba, sol de mañana, luz del día que viene,
dime si aún las manos más puras de los hombres
defienden el castillo del honor, dime aurora,
si el acero en tu frente rompe su poderío [...] (NERUDA, 2011, p. 130)

¹ De acordo com Bakhtin/Volochínov em *Marxismo e filosofia da linguagem*: “o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. (1987, p. 123).

² Optamos por não traduzir o poema de Neruda.

No poema, observa-se certa oposição entre *tierra/cielo*, através de uma condição de surdez que acomete a terra, cujo sangue dos heróis parece pouco importar frente aos sacrifícios feitos em favor da guerra. Entretanto, o marinheiro (legítima representação da humanidade) busca no céu “la roja estrella”, que metaforiza a fulguração do comunismo, e (re) encontra em seu coração uma esperança abrasiva, capaz de provocar a vitória da luz sobre as trevas, ainda que o pranto precise ser derramado para a construção da glória de Stalingrado, como se pode verificar nos versos abaixo:

dime, dice el labriego, si no escucha la tierra
cómo cae la sangre de los enrojecidos
héroes, en la grandeza de la noche terrestre,
dime si sobre el árbol todavía está el cielo,
dime si aún la pólvora suena en Stalingrado.

Y el marinero en medio del mar terrible mira
buscando entre las húmedas constelaciones
una, la roja estrella de la ciudad ardiente,
y halla en su corazón esa estrella que quema,
esa estrella de orgullo quieren tocar sus manos,
esa estrella de llanto la construyen sus ojos. (NERUDA, 2011, p. 130)

Na verdade, Neruda parte do particular para o todo, no momento em que suscita a aproximação entre Stalingrado e a Espanha, com o intuito de uni-las pelo cordão umbilical da dor, pois a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um fato marcante para a mudança de tonalidade da poesia nerudiana, fortemente predominada, até então, pelo ensimesmamento, característica esta tão recorrente na obra nerudiana intitulada *Residencia en la tierra* (1925-1935). Além disso, o assassinato do poeta espanhol Federico García Lorca foi a experiência mais lancinante desse período, como lembra o autor chileno, em seu livro de memórias, *Confieso que he vivido*: “La incidencia de aquel crimen fue para mí la más dolorosa de una larga lucha” (NERUDA, 2010, p. 144). Assim, Espanha e Stalingrado estão lado a lado, na resistência contra as mãos daqueles que as oprimem, como se pode ler nas seguintes estrofes:

Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,
resiste, capital de la gloria, resiste:
del suelo se alza toda la sangre derramada
de España, y por España se levanta de nuevo,
y el español pregunta junto al muro
de los fusilamientos, si Stalingrado vive:

y hay en la cárcel una cadena de ojos negros
que horadan las paredes con tu nombre,
y España se sacude con tu sangre y tus muertos,
porque tú le tendiste, Stalingrado, el alma
cuando España para héroes como los tuyos.

Ella conoce la soledad, España,
como hoy, Stalingrado, tu conoces la tuya.
España desgarró la tierra con sus uñas
cuando París estaba más bonita que nunca,
España desangraba su inmenso árbol de sangre
cuando Londres peinaba, como nos cuenta Pedro
Garfias, su césped y sus lagos de cisnes. (NERUDA, 2011, p. 131-132)

Nos versos acima, denota-se a universalização histórica e geográfica de um acontecimento ocorrido em solo espanhol, que, no entanto, alcança uma dimensão cósmica, na qual sentimentos podem ser compartilhados com outros povos (neste caso, o soviético), o que permite uma melhor compreensão acerca de sua realidade. Isso vai ao encontro do pensamento do crítico literário Edward W. Said, em seu livro *Representações do Intelectual*, quando afirma que “a tarefa do intelectual é [...] universalizar, clara e inequivocamente, a crise, dar uma maior abrangência humana ao que uma dada raça ou nação sofreu, associar essa experiência aos sofrimentos de outros” (SAID, 2000, p. 49). Desse modo, pode-se pensar sobre o papel do intelectual no contexto da sociedade, como aquele que é capaz de representar toda uma coletividade, colocando-se a serviço de seu povo, durante os períodos de maior tensão. Neste ponto, Neruda foi uma figura exemplar, mesmo que fosse contestado por seus contemporâneos, já que se pôs na condição de porta-voz dos desvalidos, aderindo, muitas vezes, a um populismo andino que congrega diferentes culturas, a fim de estabelecer a unidade entre os países:

Somos los mexicanos, somos los araucanos,
somos los patagones, somos los guaraníes,
somos los uruguayos, somos los chilenos,
somos millones de hombres. (NERUDA, 2011, p. 134)

Nas últimas duas estrofes do poema, o eu lírico insiste na eterna resistência de Stalingrado, cidade que vive na solidão do confronto sem, ainda, o apoio dos demais povos. Nessa peculiaridade, reside o valor de Stalingrado: corpo que resiste aos ataques do inimigo, o que a torna um corpo mutilado por “el hierro y el fuego”, na sua missão de guardião da liberdade. Com isso, a cidade soviética se revela a encarnação da luta, que está à espera da grande vitória,

e consolida seu legado na disseminação de um projeto socialista de sociedade, atingindo toda a espacialidade terrestre:

Stalingrado, aún no hay Segundo Frente,
pero no caerás aunque el hierro y el fuego
te muerdan día y noche.
Aunque mueras, no mueres!

Porque los hombres ya no tienen muerte
y tienen que seguir luchando desde el sitio en que caen
hasta que la Victoria no este sino en tus manos
aunque estén fatigadas y horadas y muertas,
porque otras manos rojas, cuando las vuestras caigan,
sembrarán por el mundo los huesos de tus héroes
para que tu semilla llene toda la tierra. (NERUDA, 2011, p. 135-136)

Como se pôde observar, Neruda estabelece um vínculo social com sua poesia, no que diz respeito ao comprometimento com realização de uma poética que abarcasse o ser humano em sua totalidade, inclusive, os dramas que afligem as grandes sociedades, para que a lírica seja entendida pelo homem e possa realizar-se junto a ele. Nas palavras de Bella Jozef, em seu compêndio *História da Literatura Hispano-americana*, o poeta chileno: “Confere à arte o destino de vincular-se ao humano. A poesia deve entender o homem e realizar-se com ele. Na casa da poesia ‘no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre’” (JOZEF, 2005, p. 180).

3. O olhar drummondiano

Outro poeta que prestou homenagem à resistência da cidade soviética, foi o brasileiro Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *Carta a Stalingrado*, escrito em 1943 e publicado em 1945, no livro *A rosa do povo*. A leitura do poema demonstra a preocupação social de Drummond com os fatos históricos de sua época, não se furtando ao silêncio e ao recolhimento, como formas alternativas para uma fuga da realidade. Contudo, preferiu aliar-se às vozes que denunciavam o genocídio ocasionado pelo nazifascismo. Dentre elas, destacava-se a de Pablo Neruda, quando o poeta de Itabira o conclama em a *Consideração do poema*: “Que Neruda me dê sua gravata/chamejante”. Nesse caso, Drummond demonstra sua admiração pelo poeta chileno, porém outras sendas o levarão a distanciar-se dele mais tarde, sobretudo, no instante em que vem à tona a questão do engajamento, uma vez que o autor brasileiro se posiciona

diferentemente de Neruda: este manteve uma relação intrínseca com o Partido Comunista, enquanto o poeta mineiro jamais esteve nas fileiras do mesmo, como relatou ao jornalista Edmilson Caminha, em janeiro de 1984: “Nunca fiz parte do Partido Comunista, mas fui um namorado muito próximo dele. Eu cumpri tarefas que os comunistas cumprem.” E ainda explica o motivo do seu não-engajamento partidário: “Apenas não me engajei porque, conhecendo o meu individualismo talvez um pouco exacerbado, achei melhor dar minha adesão aos ideais comunistas na prática, sem me comprometer entrando para os quadros partidários.”³

No entanto, Drummond se deixou seduzir pelo projeto comunista, o que o levou a escrever o poema *Carta a Stalingrado*. Nesse texto, nota-se um aspecto peculiar, isto é, Stalingrado se transforma em um divisor de águas da história, capaz de construir “um mundo novo”, através de uma ordem desconhecida, advinda de “telegramas” ainda não lidos. Essa nova ordem emerge em meio à pólvora e aos escombros das ruas da “cidade destruída”, sem a resignação e a prostração dos vencidos. Aliás, a poesia torna-se viva porque está “nos jornais”, ao invés de estar presa aos livros, sendo que os acontecimentos do cotidiano servem de utensílios para a composição do poeta:

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
na tua fria vontade de resistir. (DRUMMOND, 2008, p.158)

O eu lírico drummondiano mostra a imagem de uma Stalingrado em constante estado de vigília, pois, “enquanto dormimos, comenos e trabalhamos”, sua proteção é um precioso lenitivo perante a morte iminente, que aproxima o homem de sua real condição, ou seja, a finitude. Porém, o sacrifício é visto como algo redentor ou, melhor dizendo, um mal necessário para atingir determinado objetivo, por exemplo, o poema *Mar português*⁴, de Fernando Pessoa, a quem Drummond faz uma referência no final do quarto verso (“mas valeu a pena”), da seguinte estrofe:

³ CAMINHA, E. Edmilson Caminha entrevista o poeta Carlos Drummond de Andrade. In: **Drummond: a lição do poeta**. 1ª ed., Teresina: Corisco, 2002.

⁴ PESSOA, F. **Mensagem**. 1ª ed., São Paulo: Companhia das letras, 1998.

Saber que resistes.
 Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
 Que quando abrirmos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme
 no [alto da página.
 Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.
 Saber que vigias, Stalingrado,
 sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos distantes
 dá um enorme alento à alma desesperada
 e ao coração que duvida. (DRUMMOND, 2008, p. 158-159)

É importante ressaltar que Stalingrado não é apenas uma cidade em chamas, que resiste ao ataque do inimigo, mas uma escola de aprendizagem, na qual as outras cidades devem seguir seus passos para obter a vitória e a admiração. Por isso, estas “pobres e prudentes cidades” prestam reverência a Stalingrado, cuja grandeza se torna incomparável, diminuindo a relevância dos demais centros urbanos, já que preferiram preservar “seu esplendor de mármore salvos e rios profanados” a entregar-se a luta pela defesa da integridade humana:

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!
 As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.
 Débeis em face do teu pavoroso poder,
 mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
 as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,
 aprendem contigo o gesto de fogo. (DRUMMOND, 2008, p. 159.)

Na estrofe abaixo, denota-se um dos raros momentos de posituação de Drummond referente ao conjunto de poemas, que compõe o livro *A rosa do povo*, pois prevalece, no decorrer da obra, uma visão pessimista acerca do mundo. Dessa maneira, Stalingrado é um filete de luz em meio à escuridão, do qual se abstrai a esperança, sentimento que concede ao ser humano o alento necessário para a reconstrução de uma sociedade combalida. Assim, uma flor novamente “rompe o asfalto” e, agora, a vida “pulula como insetos ao sol”, no chão dessa “louca Stalingrado”:

Stalingrado, quantas esperanças!
 Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
 Que felicidade brota de tuas casas!
 De umas apenas resta a escada cheia de corpos;
 de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
 Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas fábricas,

todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
ó minha louca Stalingrado! (DRUMMOND, 2008, p. 159)

O final do poema indica a instauração definitiva dessa nova ordem, baseada no amor e na fraternidade universal. Para isso, há uma necessidade seminal: a de erguer uma sociedade alicerçada nos princípios socialistas, a partir de uma opção radical pela mudança de sistema político: nem o totalitarismo nazifascista nem o famigerado capitalismo. Então, surge a premência de uma terceira via, que se daria com a ascensão do regime comunista pelo mundo. Portanto, Drummond não esconde seu fascínio pelo comunismo, que o integra a uma geração de intelectuais movida por ideais políticos:

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do
Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem. (DRUMMOND, 2008, p.160)

Cabe, aqui, abordar um aspecto essencial relativo ao engajamento literário, algo que engendrou diversas discussões sobre o posicionamento dos intelectuais ao longo do século XX. O filósofo francês Julien Benda publica, por primeira vez, em 1927, o livro *A traição dos intelectuais*, em que trata da relação entre a arte e as paixões políticas. Já, em 1946, Benda realiza uma segunda edição de sua obra e acresce um prefácio que contém aquilo que ele denominaria de “a traição dos intelectuais”. Esse prefácio atualiza o debate acerca do compromisso intelectual, já que abarca o período da Segunda Guerra. Por conseguinte, o autor condena o envolvimento político dos intelectuais com os programas partidários, em especial, com o materialismo dialético, um dos fundamentos basilares da doutrina comunista.

O que Benda, de veras, criticava, era a adesão dos intelectuais a sistemas políticos que aspiravam a objetivos práticos, visto que o verdadeiro intelectual deve manter-se fiel aos próprios ideais, defendendo os valores da liberdade individual, que estão cimentados na justiça e na verdade, desprovidos de qualquer praticidade imediata, segundo o excerto a seguir:

Em suma, a traição dos intelectuais [...] consiste em que, ao adotarem um sistema político voltado a um objetivo prático, eles são obrigados a adotar valores práticos, os quais, por essa razão, não são intelectuais. O único sistema político que o intelectual pode adotar, permanecendo fiel a si mesmo, é a

democracia, porque, com seus valores soberanos de liberdade individual, de justiça e de verdade, ela não é prática (BENDA, 2007, p.89).

Desse modo, será que Neruda traiu a sua condição de intelectual? E Drummond, também, teria, em algum instante, seguido os mesmos passos do chileno? É óbvio que a atuação política de Neruda não é passível de comparação, já que ele foi eleito senador do Chile, na década de 1950, e permaneceu fiel ao Partido Comunista até a sua morte, em setembro de 1973. Enquanto isso, Drummond sofreu com o desencantamento político, levando-o a mudar sua poética, como se pode ver em *Claro enigma*, obra posterior à publicação de *A rosa do povo*.

Wagner Camilo, em seu artigo *Uma poética da indecisão: Brejo das almas*, discute sobre a falta de posicionamento político de Drummond, o que colocou o poeta itabirano numa aparente zona de conforto, pois não se engajar, seria a alternativa mais fácil naquele momento, embora fosse tão condenado por seus coetâneos. Ademais, não exigiria uma mudança tão abrupta de comportamento, conservando sua identidade intelectual ou, então, seu “individualismo alienador”:

[...] Drummond tendia a resvalar para aquela zona tão condenável de apoliticismo, para a qual convergiam os adeptos das incursões psicanalíticas e surrealistas, que aos olhos do poeta, na entrevista de *A Pátria*, não chegava a constituir rumo propriamente dito, justamente porque lhe faltava o empenho participante ou militante, afigurando-se mais como escapismo, individualismo alienador. Dito de outro modo, era a opção de quem permanecia “em cima do muro”. (CAMILO, 2000, p.45)

Vale lembrar que Camilo faz referência ao livro *Brejo das almas*, publicado, ainda, na década de 1930, bem anterior à composição de *A rosa do povo*, quando Drummond realmente esboça certo encantamento com a política socialista, de maneira comedida. Com isso, pode-se afirmar que Drummond se engajou parcialmente, limitando-se à luta com as palavras, ou seja, um engajamento mediado pela forma, ao invés de promover uma campanha propagandística, de ataque e contra-ataque. Mesmo que Drummond estivesse imbuído de um sentimento socializante, jamais tentou interpelar seu leitor, através de um populismo literário (CAMILO, 2001), rebaixando, assim, sua lírica ao terreno das facilidades estéticas.

Quanto a Neruda, pode-se dizer que sua participação política influenciou, diretamente, na produção poética, que, muitas vezes, demonstrava uma agressividade verbal, com o intuito de

combater o detrator. Para o poeta chileno, a poesia era uma arte “sem pureza”⁵, capaz de abarcar todas as instâncias que constituem o universo, desde pequenas trivialidades até alcançar às grandes causas da humanidade, como a guerra, a exploração do homem, o genocídio plantado pela mão do colonizador, etc. Em vista disso, Neruda atingia um público maior de leitores, mesclando seus encargos políticos com a lírica, com o objetivo de popularizar o gênero junto às massas, já que a poesia deveria desenvolver um papel de conscientização da coletividade. Nesse aspecto, parece que o autor de *Residencia en la tierra* optou pelo caminho de uma socialização literária, ou seja, o valor estético do texto precisa ficar subjugado ao plano da acessibilidade comunicativa, permitindo ao leitor uma linguagem, aparentemente, fácil, na qual não há grandes empecilhos para obter sua interpretação.

4. Considerações finais

Pelo exposto anteriormente, pudemos perceber a tensão dialógica entre Pablo Neruda e Carlos Drummond de Andrade, uma vez que os dois poetas trilharam por veredas distintas, embora os poemas, aqui analisados, os coloquem lado a lado, na tentativa de estabelecer uma breve aproximação, calcada na percepção sócio-histórica sobre a Batalha de Stalingrado. Diante disso, Neruda e Drummond cantaram a resistência da cidade soviética, como um símbolo paradigmático da luta e da força humana contra a barbárie proporcionada pelas tropas de Hitler. Se, por um lado, os poetas apresentam um ponto de convergência: a utilização de uma retórica eloquente, que traduz a comoção diante da relevância social do fato; por outro, eles se afastam pela seguinte razão: no final do *Canto a Stalingrado*, Neruda prega a disseminação do ideário socialista pelo orbe terrestre, enquanto Drummond, também, nos derradeiros versos de seu poema, enfatiza o estabelecimento de uma nova ordem, sustentada na comunhão universal do amor e da fraternidade. Assim, o comunismo seria apenas o mediador dessa transformação social.

Vale lembrar, ainda, de um incidente ocorrido entre os poetas, num encontro promovido por Vinicius de Moraes, no Rio de Janeiro, no qual Neruda e Drummond tiveram a oportunidade de estabelecer um diálogo, de fato. No entanto, após a reunião entre os ilustres convidados, houve um rompimento formal, quiçá, motivado pelas diferentes posições ideológicas assumidas por ambos, no que se refere ao engajamento político, já que Drummond permanecia na

⁵ NERUDA, P. Sobre una poesía sin pureza. In: *Para nacer he nacido*. 1ª ed., Barcelona: Seix Barral, 2010.

retaguarda, ao passo que Neruda exigia uma postura combativa do autor brasileiro. Ademais, Neruda foi extremamente injusto com Drummond, comparando-o ao seu maior algoz político, González Videla, sendo este responsável pelo seu exílio, no final dos anos 40. A respeito desse episódio, Drummond recordava com ironia, em entrevista ao mesmo Edmilson Caminha:

— Neruda veio ao Rio, por assim dizer, aos cuidados do Vinicius de Moraes, de quem eu gostava muito. Almoçamos os três juntos, nós rimos, conversamos muito. Por sinal que o Neruda não falava: o Neruda cochilava. Nesse calor do Rio ele ficava assim pesadão, gordo, a gente falava, falava... Até então o jornal me havia poupado, tirara fotografias minhas ao lado do Neruda e do Vinicius. Depois houve o rompimento formal e começaram a me atacar, encheram a cabeça do Neruda de coisas, dizendo que eu era um terrível. Foi então que Neruda deu uma entrevista altamente honrosa para mim, porque ele dizia que a América tinha dois traidores: González Videla e Carlos Drummond de Andrade. González Videla era presidente do Chile! Então fui elevado àquelas alturas, equiparado a ele, era um traidor também... (DRUMMOND, 1984)

Cremos não ser pertinente nos deter na “contenda literária” entre Pablo Neruda e Carlos Drummond de Andrade. O que, realmente, importa é o legado poético que ambos propiciaram às literaturas de seus respectivos países, Chile e Brasil. Entende-se que a visão histórica dos poetas acerca da Batalha de Stalingrado reabre a eterna discussão referente ao papel da lírica na sociedade (ADORNO, 1979), suscitando a reflexão sobre as possíveis relações entre a história e a poesia. Portanto, são através delas que o ser humano encontra espaço para seu autoconhecimento, além de revelarem a memória coletiva de um povo, como acontece nas grandes epopeias da Antiguidade, perpetuando os feitos gloriosos dos antepassados.

Referências

ADORNO, T. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. 41ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2008.

Bakhtin, M. (Volochninov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 3 ed. São Paulo: 1986

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENDA, J. **A traição dos intelectuais**. 1ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

CAMILO, W. **Drummond**: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. 1ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Uma poética da indecisão**: Brejo das Almas. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 57, p. 37-58, jul/2000.

JOZEF, B. **História da literatura hispano-americana**. 4ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

NERUDA, P. **Confieso que he vivido**. 1ª ed., Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____. **Terceira residência**. 1ª ed. Trad. José Eduardo Degrazia. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 1ª ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIBEIRO, L. D. T. A Guerra na Europa. In: PADRÓS, E. S.; _____; GERTZ, R. (Orgs.) **Segunda Guerra Mundial**: da crise dos anos 30 ao Armagedón. 1ª ed., Porto Alegre: Folha da História, 2000. p. 143-161.

SOSA, V. **Neruda, las Vanguardias y el Realismo Socialista**. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

VIZENTINI, P. G. F. **Segunda Guerra Mundial**: história e relações internacionais. 1ª ed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988.

Artigo recebido em: 11.01.2015

Artigo aceito em: 11.05.2015

A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno

Tradition's permanence in contemporary literature: notes on Alexei Bueno

Francisco Diniz Teixeira*
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**

RESUMO: O presente artigo é fruto de reflexões acerca da presença de elementos da tradição na poética de Alexei Bueno, poeta ativo desde os anos 1980. O texto apresentado se organiza em três partes: a inicial, em que se apresenta uma revisão da fortuna crítica acerca das percepções da crítica especializada sobre o resgate da tradição na poesia publicada nos últimos trinta anos; a segunda, em que se apresenta uma reflexão a respeito da fertilidade da tradição, com base na análise de uma ode de Horácio e outra de Ricardo Reis (Fernando Pessoa); a final, em que apresenta uma projeção das reflexões discutidas anteriormente a partir da leitura analítica de uma ode de Alexei Bueno.

PALAVRAS-CHAVE: ode, literatura comparada, literaturas clássicas

ABSTRACT: This paper results from reflections on the presence of elements of tradition in the poetics of Alexei Bueno, a poet in activity since the early 1980s. The text is organized in three parts: at first, it presents a review of critical studies on specialized critics' perceptions and reactions to the rescue of tradition in the poetry published over the last thirty years; the second section, which dwells on the fertility of tradition, is based on analyses of odes by Horace and Ricardo Reis (Fernando Pessoa); such considerations are recollected and presented in the last part, based on the analytical reading of one of Alexei Bueno's odes.

KEYWORDS: ode, comparative literature, classical literature

Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas.

A epígrafe acima, transcrita de um ensaio de Antônio Carlos Secchin (1996, p. 110), permite que se perceba como a crítica literária tem recebido a poesia brasileira publicada nos últimos trinta anos. Essa multiplicidade poética pode ser observada em diversas tendências, a exemplo de poetas como Francisco Alvim ou mesmo Ana Cristina César, que se mantêm mais apegados à tradição canonizada pela poesia modernista do princípio do século passado. Entretanto, poetas como Alexei Bueno e Bruno Tolentino, por outro lado, empreendem um resgate da tradição clássica.

* Doutorando na UNESP de Araraquara.

** Professor Assistente-Doutor do Curso de Letras (UNESP - Araraquara) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Assim, a multiplicidade que será discutida é um dos aspectos que a poesia contemporânea brasileira revela, ao lado de outras tendências, tais como a abolição ou não do verso, a projeção visual meramente acústica ou verbal e, dentre outras possibilidades, a crítica como um campo profuso e fértil de inquietações e investigações.

Neste texto, a princípio será feita uma recapitulação em duas etapas: primeiramente, analisaremos como a crítica percebe os contornos imprecisos e/ou dispersos da poesia contemporânea para que, posteriormente, se possa discutir e pensar o papel da tradição de forma isenta e objetiva. Cumpridas essas duas etapas, será examinado um poema de Alexei Bueno a partir da compilação feita de sua *Poesia Reunida* (2003), *vis-à-vis* ao que escreveram Horácio e Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, intertextos notáveis da poesia do autor carioca.

1. Percepções da crítica acerca da poesia contemporânea

Para que se possa entender a presença tanto do verso de forma fixa quanto do verso livre na(s) poética(s) singular(es) de diversos poetas que publicaram nos últimos trinta anos, torna-se necessário fazer um rastreamento de como a crítica lida com esse fenômeno e como ela o explica. Para que seja possível realizar esse levantamento, os textos críticos de Antônio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Iumna Maria Simon, Fábio Andrade e Ítalo Moriconi são de importante consideração, pois, além de apresentarem um panorama da produção poética atual, servem para indicar também poetas cuja produção pode ser considerada relevante.

Antônio Carlos Secchin (1996), em “Caminhos recentes da poesia brasileira”, indica a década de 1950 como marco inicial para que seja possível rastrear os movimentos norteadores da poesia mais recente feita no Brasil. A razão para a escolha desta época foi o surgimento do concretismo, movimento de vanguarda que pregava o fim da distinção entre conteúdo e forma. A esta vanguarda se seguiram a poesia práxis de Mário Chamie, cujo interesse abandona a pesquisa da linguagem empreendida pelos concretistas e se volta para a participação social, e o poema-processo, movimento liderado por Wladimir Dias Pino, que propôs, em suas versões mais radicais, abolir a palavra do poema, reduzindo-o a um jogo gráfico (SECCHIN, 1996, p. 97).

Secchin continua suas anotações, agregando ao rol destas correntes a poesia engajada da década de 1960 que está registrada nas antologias do *Violão de rua* e a produção dos poetas marginais e dos músicos da MPB surgidos nos festivais da década de 1960, como Caetano Veloso e Chico Buarque. Ele considera que esta produção se posiciona na esteira do

Modernismo e ainda apresenta uma lista de poetas relevantes por sua qualidade estética, como Ivan Junqueira, Cora Coralina, Manoel de Barros e Gilberto Mendonça Teles, dentre outros.

Por outro lado, em “A recente poesia brasileira: expressão e forma” (2009), Benedito Nunes apresenta como ponto de partida do recorte histórico que fez, a presença de uma tradição moderna constituída pelas obras dos escritores que surgiram após 1922, como Drummond e Murilo Mendes. A esta se segue a antitradição da poesia concreta, nas décadas de 1950 e 1960. Nos anos 1970, quando a decepção com a cultura assume ares de reprodução do autoritarismo político, surge a geração transgressora dos poetas marginais (NUNES, 2009, p. 160).

Para Nunes, a partir da década de 1980, o que há em termos de orientação estética não é a busca do novo, mas sim “a propensão à glosa e à paródia, resultante do que podemos chamar de esfolhamento das tradições [...], a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais [...] dialogam os poetas” (2009, p.167-168). Consoante a isso, pode-se entrever que o esfolhamento das tradições constitui a chave para que se apreenda a poética múltipla dos poetas surgidos após 1980.

Dessa forma, como facetas desse esfolhamento, Nunes apresenta a tematização reflexiva da poesia, a técnica do fragmento, o estilo neorretórico, a configuração epigramática e indica os principais cultores de cada faceta. O que se pode perceber a partir da leitura nunesiana é que o novo só se constitui como tal, se for algo proposto pelos poetas em termos de ruptura, tal como prezava o projeto estético de nossos primeiros modernistas. Por isso, na poesia publicada a partir da década de 1980, não há o que se possa detectar como novo/novidade, uma vez que não há ponto de ruptura em relação ao passado. Provavelmente, a impossibilidade de se propor ou de alcançar o novo esteja equiparada à multiplicidade de tendências observadas na produção literária surgida nesse período, ou dentro da obra de um mesmo poeta.

Por sua vez, Iumna Maria Simon¹ (1999), em “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, apresenta um recorte e uma leitura sobre as tendências da produção recente

¹ Em artigo mais recente publicado na revista *Piauí*, “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”, Iumna Maria Simon (2011), analisa dois fragmentos de entrevistas dos poetas Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo. A autora afirma em tom angustiada que a relação desses dois poetas com a tradição seria uma forma de “retradicionalização frívola”, uma vez que esta constitui uma fonte de “arquivo de formas (...) livre de oficialismo – um oficialismo sem burguesia e sem Estado, mas muito ativo e negociável no mercado de bens culturais (...). Um pluralismo facilitador de concessões inumeráveis (...)”. Para Simon, há uma falência do projeto estético dos poetas que mantêm uma relação ambígua com a tradição, particularmente a moderna, pois houve uma abdicção de um projeto de transformar a realidade, ou mesmo de modernizar o país. O abandono deste projeto se torna indício da angústia percebida no texto como um todo, e em particular nesta passagem: “A tradição se tornou um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que ferve dentro dela”.

da poesia brasileira, aproximados aos de Secchin e de Nunes. Contudo, nesse recorte – perpassando o Modernismo, o Concretismo e a poesia marginal –, percebe-se que sua leitura da poesia feita a partir da década de 1980 aponta duas tendências majoritárias. Por um lado, vê-se uma retraditionalização inicial e, por outro, uma pulverização pluralizada de tendências, pois “quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos” (SIMON, 1999). Para a ensaísta, a poesia contemporânea que segue os rastros da retraditionalização não passa de exemplo de beletrismo e de preciosismo verbal.

Essas tendências mostram a carência de um anseio pelo novo. Entretanto, constata-se que o anseio daquele novo integrado pelos radicalismos de teor social (como no caso do Modernismo de início do século anterior, que se propôs a apresentar uma visão crítica do país e da identidade nacional a partir do projeto estético das vanguardas europeias), de teor formal (no caso do Concretismo, que apresentou um projeto estético de superação dos limites da forma artística), ou de teor expressivo (no caso dos poetas marginais, que abandonaram o paradigma concretista e promoveram uma reaproximação do projeto estético do primeiro Modernismo), tornou-se algo inócuo (Cf. SIMON, 1999).

Nesse sentido, a linguagem dos poetas que surgiram após a década de 1980 abdicou do novo e, na visão de Iumna, se conformou aos modelos pré-existentes, assumindo um “oficialismo desprovido de Estado e burguesia – e não é no mínimo estranho que o bandeirismo,

Como réplica ao artigo de Simon, o crítico Luis Dolhnikoff em “O paradigma nacional-popular da USP em literatura” publicado na revista *Sibila*, apresenta uma leitura que aponta sérios equívocos no artigo de Simon. Estes equívocos giram em torno da defesa do argumento central de que a poesia atual se apropria de modo parasitário da “tradição”, e que estaria na base do conceito de “retraditionalização frívola” cunhado por Simon. Dolhnikoff aponta que, nas declarações de Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, há uma incapacidade de lidar com o mundo contemporâneo. Tal incapacidade é dissimulada em uma adesão por (falta de) opção à tradição. Trata-se de um exercício de diálogo, pautado por um tom eclético, desprovido de senso crítico, uma vez que se abandonou o projeto de modernização do país através da arte, tão caro aos nossos primeiros modernistas. Isso já seria indício suficiente para que se entendesse que a condenação aludida no título do artigo de Iumna Simon não passaria de adesão voluntária. Esse quadro já havia sido diagnosticado por Haroldo de Campos em 1984, no ensaio “Poesia e Modernidade”, presente em *O arco-íris branco*. Esta adesão ao passado sem que se resguarde um viés crítico e modernizador é apontada por Simon em seu texto como um erro a ser contabilizado no conjunto do legado de Haroldo de Campos. Dolhnikoff se contrapõe à Simon e desfaz o equívoco, pois o “fracasso, a renúncia ou a resignação dos poetas contemporâneos não é afinal culpa de Haroldo de Campos”.

Em suma, a análise com embasamento sociológico que não adentra os aspectos linguísticos/formais do texto literário, não passa de exercício de péssima retórica, embebida em achismo, o que não contribui para uma visão objetiva e isenta do panorama amplo da poesia publicada nos últimos trinta anos.

o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo, etc., tenham se tornado **griffes**?²” (SIMON, 1999, grifo da autora), isto é, a mera reprodução do passado.

Já Fábio Andrade (2010), em “A poesia brasileira atual” – investiga não só a produção crítica a respeito da poesia brasileira contemporânea, mas também a produção de alguns dos poetas que publicam a partir de 1980. Para Andrade, a palavra de ordem na poesia atual é a pluralidade e ele elenca algumas tentativas de apreensão da realidade poética múltipla, a começar pelos apontamentos de Manuel da Costa Pinto, Eucanaã Ferraz, Cláudio Daniel e Rodrigo Garcia Lopes. Contudo, Andrade aponta algumas falhas da leitura de Costa Pinto, como a parcialidade e a afinção com interesses que assumem matizes diversos de acordo com o projeto estético de cada poeta e cujo esboço se apresentará a seguir.

Andrade apresenta quatro tendências que caracterizariam a poesia contemporânea feita no Brasil, seus principais nomes e uma definição sucinta de cada uma delas:

1. Poesia Marginal, surgida como resposta direta ao clima opressivo do regime militar, buscando a espontaneidade e o retratismo do cotidiano político;
2. Poesia Visual, herdeira e continuadora de determinados procedimentos do concretismo, bem como de outras vanguardas;
3. Poesia de Renovação das formas tradicionais e do cotidiano, indicando obliquamente uma forte presença de poéticas como as de Drummond e Manuel Bandeira, mas em que se pode encontrar certo classicismo.
4. Poesia Hermética, acrescentando ao cânone brasileiro novas referências, poetas difíceis e de dicção singular, apresentando ainda grande parentesco com valores da alta modernidade (ANDRADE, 2010, p. 54).

Desse panorama, que não destoa do que Secchin, Nunes, Simon e Ítalo Moriconi também propõem, como se verá a seguir, pode-se entender que a preocupação principal desses críticos acerca do entendimento da poesia contemporânea é, de fato, a problemática do novo. O que o próprio Fábio Andrade comenta a respeito dos poetas da terceira tendência apresentada pode ser relacionado ao que ele fala de intertexto como “a função de regular a ‘originalidade’ literária. O caráter de novidade dessa poesia [...] se fixa [...] na sua constante renovação, numa atitude despida do fetiche da novidade” (ANDRADE, 2010, p. 68-69).

² No texto de Simon, o conceito de *griffe* estética está associado ao universo da moda, em que o estilo de um poeta antecessor constituiria uma série de elementos *vintage*, que seriam postos em circulação novamente na obra de um poeta mais jovem que o toma por modelo. Por isso, Simon fala em “bandeirismo”, “drummondismo”, “cabralismo”, dentre outros, apropriações de projetos estéticos anteriores que fazem parte do cânone, mas que não se propõem à tarefa de empreender uma transformação social, ao contrário do que se observa em uma determinada etapa da obra de Drummond, João Cabral e Manuel Bandeira. Este tipo de preocupação ainda se encontra presente na obra mais recente de Simon, como se aludiu na nota anterior.

Por fim, Ítalo Moriconi (1998), em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, comenta que o crítico desejoso de elaborar uma crônica do período situado entre 1980 e 1997 “não pode contar com os benefícios da distância irônica ou científica”, por isso ele demonstra “pouco apetite pelo panorama exaustivo” (MORICONI, 1998, p. 12). Isso ocorre porque o crítico elege como parte integrante de seu recorte historiográfico e/ou analítico, vertentes com as quais possui maior afinidade. E não se pode esquecer que a geração de críticos surgida na década de 1970 oscila entre duas tradições canônicas rivais: o paradigma do panteão modernista e o paradigma cabralino-concretista.

Moriconi estabelece seu recorte a partir da geração surgida na década de 70, à qual vincula como marca característica certa tendência dionisíaca, dada a presença do hedonismo, pela via da revalorização do corpo como elemento reafirmador de uma subjetividade anulada na poesia que seguia o esteio da tradição cabralino-concretista. Ele observa que na produção da geração surgida após 1980 há uma espécie de normalização pós-vanguardista, isto é, uma crescente preocupação com a funcionalidade e a natureza didática das manifestações artísticas (MORICONI, 1998, p. 13), algo que revela uma orientação de caráter fortemente pragmático, revelado pelo fato de muitos poetas terem migrado para a indústria do entretenimento, através da criação de letras de música, roteiros de atrações de televisão ou propagandas. E isto constitui uma nova tendência no resgate da fortuna crítica sobre o assunto, que não consta nos textos de Secchin, Nunes, Simon e Andrade.

Observa-se na geração da década de 80 que “sua relação com a linguagem e com a comunicação é de outra natureza”, isto é, “[...] a recuperação do valor propriamente literário da literatura. A poesia literária não se submete ao imaginário pop, embora dialogue o tempo todo com ele” (MORICONI, 1998, p. 18-19). A esta tendência pragmática, Moriconi acrescenta como faceta determinante uma volta ao tom discursivo da poesia, através do trabalho e da revalorização das formas clássicas e modernas do verso. Isso ocorreu sem deixar de lado a ambiguidade pós-moderna que marca a contemporaneidade e que “tem um sentido simultaneamente ‘progressista’ e ‘retrógrado’. Entretanto, esta oscilação, como se verá, representa a vitória da cultura iluminista sobre a contracultura” (MORICONI, 1998, p. 19), ou seja, uma ressublimação da poesia.

Constata-se que a crítica especializada, a partir do que se pôde observar na leitura dos textos de Secchin, Nunes, Simon, Andrade e Moriconi, alterna entre duas posições quanto à leitura e valoração da poesia publicada nos últimos anos. Por um lado, frente ao fenômeno do

esfolhamento de tradições, isto é, da presença simultânea de diversas tendências canônicas, reapropriadas e reatualizadas pelos poetas, como matrizes criativas, há críticos que consideram pobre essa produção recente, justamente pelo fato dela não apresentar uma novidade – constituída com base na ruptura em relação a modelos do passado. Por outro lado, há críticos que valorizam a multiplicidade de tendências, pois a novidade se dá, de fato, pela maneira como os jovens poetas se apropriam da tradição e criam o novo a partir do diálogo com o antigo, distante da imitação servil. A seguir, serão apresentadas algumas considerações sobre o papel da tradição e do anacronismo para que se entenda a permanência de ambos na poesia contemporânea.

Com base na síntese teórica apresentada acima, a par de diversas tendências como a abolição ou não do verso, a manutenção de uma tradição ligada ao modernismo do século XX, ou o trabalho com outros suportes, constata-se também um resgate da tradição que pode ser observado na poesia do carioca Alexei Bueno – ao retrabalhar a forma fixa e o ideário clássico –, que será objeto das considerações apresentadas no decorrer deste artigo.

2. O papel da tradição

Em relação aos estudos e à teorização sobre a tradição, não se recuará aqui até Aristóteles, pois suas ideias são de conhecimento amplo para os interessados nos estudos literários. A reflexão apresentada a seguir partirá do que pensam a respeito da tradição Octavio Paz, Hans Magnus Enzensberger, Célia Pedrosa, Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi (estes dois últimos, – latinistas italianos e professores universitários na Itália e na Inglaterra).

Octavio Paz (1984) afirma que a modernidade literária se constituiu assentada naquilo que ele chama de “tradição de ruptura”. Essa tradição se fundamenta não apenas na busca e valorização da novidade – por extensão, entendido como algo diferente –, mas na ruptura com o passado (imediato), na negação crítica de que o hoje seja fruto do ontem. Em outras palavras, trata-se da negação da unidade entre o passado e o presente, pois aquele pode assumir múltiplas facetas. Logo, o pilar essencial da tradição de ruptura é a consciência histórica da mudança que permeia nossa época. A mudança conduz o espírito da modernidade à procura do futuro, justamente por ser esse o tempo do “que ainda não é e que sempre está a ponto de ser” (PAZ, 1984, p. 34).

A par da tradição da ruptura Paz menciona também em relação à coexistência entre passado, presente e futuro, a função que o passado pode assumir, quando se investe de um

aspecto ritual: “é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que passou uma vez, mas o que está passando sempre [...]” (PAZ, 1984, p. 26). Esse passado, presentificado pelo ritual, defende a sociedade dos efeitos e da possibilidade de mudança, tornando-se a norma e o modelo de perfeição a ser perseguido, porque intemporal³.

Paz denomina a tradição vinculada a esse passado tornado presente de “tradição da analogia”, embora ele nunca a aproxime criticamente da “tradição da ruptura” em **Os Filhos do Barro**, como bem lembra o crítico Silviano Santiago (1989) em suas reflexões acerca da permanência de um discurso firmado na tradição dentro dos escritos dos primeiros modernistas brasileiros. Nos termos de Octavio Paz, estes promoveram a instauração da tradição moderna, rompendo com o passado e negando-o como modelo de perfeição a ser seguido. Na verdade, a tradição da analogia está assentada, na visão de Paz, na “correspondência entre coisa e palavra” (SANTIAGO, 1989, p. 103) e o poeta se torna o fundador do universo e do conhecimento por nomear as coisas, instaurando a tradição da analogia, o que parece retomar a *mimesis* aristotélica.

Faz-se oportuno, para que se entenda melhor essa permanência do passado na contemporaneidade, paralelamente ao que se retomou de Octavio Paz, definir o que seria o anacronismo. Hans Magnus Enzensberger (2003) o define como a conjunção de assincronicidades, pois o que se observa é uma série de violações do curso do tempo que, para o teórico, são inevitáveis. Para explicar a pertinência do anacronismo, Enzensberger usa a metáfora da massa folhada para ilustrar que o tempo, assim como a massa, pode ser dobrado em diversas camadas, surgindo em pontos distantes uns dos outros de forma imprevisível; logo, o contato dessas camadas pode ocorrer de forma inesgotável em diversos momentos. Sobre o resultado desse processo, Enzensberger afirma o seguinte:

[...] Assim, o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema.

Quem julgar esse modelo óbvio considerará o anacronismo não uma fonte de irritação, mas um elemento essencial de um mundo mutável; em vez de negar o anacronismo, achará mais compensador contar com ele e torná-lo produtivo sempre que possível. (ENZENSBERGER, 2003, p. 20)

³ Como adota João Alexandre Barbosa (2009, p. 36)

Portanto, não se pode negar que o anacronismo esteja presente e que seja fonte de ideias brilhantes, num mundo marcado pela mutabilidade, como já bem observara Octavio Paz (1984). Este traço é perceptível nas obras de alguns poetas que publicaram nos últimos trinta anos no Brasil e parece ser o elemento constitutivo não só de suas obras, mas de suas poéticas, como é o caso de Alexei Bueno, de quem se tratará mais adiante no texto deste artigo. Por isso, não se pode concordar com a crítica de Simon, para quem a recorrência anacrônica em poetas recentes é traço de uma “condenação à tradição” ou de uma escrita poética beletrista, descompromissada.

Célia Pedrosa (2001), em um ensaio que examina os efeitos do anacronismo na poesia de Antonio Cicero e Rodrigo Garcia Lopes, faz um balanço de leituras críticas da poesia contemporânea a partir da dissolução da subjetividade lírica em diversas subjetividades e da presença de elementos anacrônicos, dos quais os poetas se apropriam como manancial da criação poética. Esse manancial rico permitiria ao poeta fundir o passado ao presente, mas sem obliterar as diferenças entre ambos na contemporaneidade (cf. PEDROSA, 2001, p. 13).

Para elucidar a importância dessa memória assentada no saber erudito, Célia Pedrosa (2001) recorre a Mário de Andrade, que já teorizara no começo do século passado a respeito da importância da erudição para o artista, pois através dela ele poderia adquirir “uma consciência técnica e ética por meio da qual [...] desbastaria seu tempo de fugazes aparências e definiria um rumo em meio à elasticidade desordenada de valores” (PEDROSA, 2001, p. 12). Nessa perspectiva, a subjetividade se constituiria em um mecanismo de resistência ao tempo do qual ela própria faz parte e no qual está inserida.

Sabendo-se que o anacronismo é um elemento inevitável, inescapável para que se pense criticamente a criação poética que ganha forma no que é publicado no país nos últimos 30 anos, e que se constitui como ferramenta interessante para a crítica dessa seara, seria interessante que se empreendesse uma aproximação ao que pensam Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi, dois estudiosos ligados à cultura clássica. O arcabouço teorizado por ambos tem como ponto de partida a imitação e a alusão nos textos greco-romanos. Tais recursos muito produtivos naquele sistema literário podem ser relacionados ao que os poetas contemporâneos têm feito. Barchiesi e Conte afirmam o seguinte:

[...] convém de pronto admitir que a alusão literária – o escritor que cita um predecessor – é um fato de paixão e sentimento. Os poetas tendem a se apresentar como amantes da poesia que leram e de que se recordam. Recordar-se de um modelo, no sentido de citá-lo, serve para reproduzir na escrita a

paixão, o apelo, produzidos pela leitura. O escritor, graças à arte alusiva, apresenta-se como leitor que ama certos textos (ou que por eles prova uma paixão qualquer, ainda que fosse ambivalente ou hostil). Não nos ocultemos, porém, que nessa paixão pode haver uma conveniência: e não somente porque assim fazendo o poeta se apresenta sob o sinal reassegurador de uma tradição e se auto-legitima (CONTE, G. B; BARCHIESI, A., 2010, p. 87).

Pode-se perceber que a tônica da intertextualidade como chave de leitura para a poesia latina em relação à precedente feita em Grécia não pode ser esquecida. Não se lê Virgílio ou Horácio apenas buscando em seus textos uma originalidade – desvinculada de um diálogo permanente com a tradição – de temática ou de forma, como se buscaria na leitura de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e José de Alencar. A ilusão de originalidade, surgida no século XIX, de acordo com o rastreamento que Antonio Candido fez a respeito da produção romântica em *O romantismo no Brasil*, servia como instrumento de afirmação de uma identidade nacional por meio da literatura.

Na verdade, lê-se Virgílio ou Horácio para apreender a maneira como eles tomam de empréstimo aquilo que fosse mais interessante aos seus predecessores e como eles retrabalhavam esses elementos, fazendo com que eles ganhassem novos sentidos em seus textos. Essa observação frutífera para os estudos filológicos pode ser comprovada na leitura comparada de duas odes ligadas à lírica simpótica, respaldado no que diz Achcar a respeito do *topos* do *carpe diem*, ponto de intertexto entre os poemas selecionados:

[...] O modelo de um gênero parece estabelecido, e não é fenômeno desconhecido a transformação de *topos* em *genos*. Podemos dar-lhe o nome de *carpe diem* porque o teor deliberativo [...] deslocou-se para a exortação, não épica, a aderir ao “dia”. [...]

O que Cairns chama os “elementos primários” de um gênero são, aqui, todos congeniais à lírica simpótica: o sujeito dialogante (I. o enunciador), seu interlocutor (II. O enunciatário), a exortação (III. o enunciado de orientação conativa). (ACHCAR, 1994, p. 70-71)

Tendo em vista o que se retomou a respeito do processo de intertextualidade estabelecido na releitura por poetas de épocas diferentes de um mesmo *topos*, a partir deste momento passaremos à análise de três odes que desenvolvem a tópica do *carpe diem*. Para tanto, foram selecionados textos de Horácio, poeta romano do século I a.C., Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, e do poeta carioca Alexei Bueno.

A primeira ode que será apresentada se encontra no fecho do Livro I, exatamente o poema 38 das *Odes* de Horácio (2004, p. 94), seguida de uma tradução nossa:

Pērsīcōs dīsplicēnt mīttē sērā mōrētūr.	ōdī, nēxāe sēctārī,	rōsā	pūēr, phīlyrā quō	āppārātūs, cōrōnāe, lōcōrūm
Sīmplīcī sēdūlūs dēdēcēt uītē bībēntēm.	mūrto cūrō: mūrto	nēquē nēquē	nīhīl tē mē	ālābōrēs mīnīstrūm ārtā

Garoto, odeio parâmetros pérsicos,
Coroas cheias de atavios me irritam,
Manda buscar uma rosa de um lugar
Em que morra tardia.

De que nada à singela murta ajuntes
Atento cuidado: a murta a ti não presta
escanção, nem a mim que estou bebendo
Sob uma estreita vide.

Como bem anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 421), essa ode horaciana endereçada a um escravo, uma espécie de copeiro, era um artifício comum e natural na lírica de simpósio grega e no epigrama⁴. Ambos citam como predecessores de Horácio, por terem tratado do mesmo assunto, Anacreonte, Pseudo-Aristóteles, o poeta cômico Efipo, Antífanos, um dístico de Filodemos e um epigrama de Niceneto, dentre os poetas gregos, sem esquecer que Catulo e Marcial também trabalharam essa temática em solo romano.

Para os leitores acostumados à busca incessante pelo novo, entendido como inédito, a leitura da ode horaciana deve ser frustrante, tendo-se em vista o rol de antecessores que trabalharam o mesmo tema. A tradução apresentada tentou reproduzir o tom despojado do original em latim do eu rejeitando os adornos ofertados para si e para o escravo no ambiente do simpósio. A escolha das palavras, assim como a sua disposição na estrofe sáfica, formada por três hendecassílabos sáficos, seguidos de um verso adônico, mais curto, são indício de um ideal de simplicidade que alia forma e conteúdo.

O poema se inicia com a imagem destacada do sintagma *persicos apparatus* (“os parâmetros pérsicos”) – que cercam o *puer*, destinatário das ordens apresentadas nesta estrofe –, objetos que o eu lírico rejeita, pois ele não se sente à vontade com o luxo oriental, que

⁴ No original: “was a common and natural device in Greek sympotic lyric and epigram”. (NISBET; HUBARD, 2001, p. 421).

metonimicamente se refere à Pérsia, reino de opulência, censurado desde os gregos. Esta imagem, assim como aquela que aparece no verso dois, *nexae philyra coronae* (“coroas atadas com um tipo de fibra da Tília”), reforçam a objeção que o eu lírico tem de objetos suntuosos, pois essas coroas o irritam e são o que ele não deseja, como especificam os verbos disfóricos *odi* e *displacent*.

A estrofe termina com a última ordem apresentada ao jovem, o escravo responsável pela adega da casa, de que ele mande buscar uma *rosa sera moretur* (“uma rosa de um lugar que morra tardia”) e se deve ao fato de que na Itália as rosas florescem da primavera até o início do verão. Aqui, vê-se configurado um dos símbolos do *carpe diem*, tópica que prega que o tempo presente deve ser aproveitado ao máximo e que foi retomada em diversos momentos na história da lírica ocidental e também na de língua portuguesa, como já pontuou Francisco Achcar (1994, p. 87 ss.) em *Lírica e lugar comum*.

A segunda estrofe se abre com a imagem centrada em *simplici myrto* (“singela murta”), que o eu lírico pede ao jovem que não manuseie, pois, como ele afirma no sexto verso, *sedulus curo* (“atento cuidado”). A murta é uma planta comum, rasteira, que aparece nos simpósios, entrelaçada a outras na forma de uma grinalda usada pelos simposiastas. Nisbet e Hubbard (2001, p. 425) anotam que, de acordo com Filonides, dizia-se que a coroa de murta dissipava os vapores do vinho que subiam à cabeça do conviva. A opção pela murta, que também é um elemento associado ao culto de Vênus, assim como a *philyra* e as *rosas* que são rejeitadas pelo eu, marcaria uma escolha pela simplicidade, pelo gênero baixo (*humilis*, “chão”).

O segundo hemistíquio do verso seis e seu prolongamento sintático nos versos sete e oito marcam o fecho da estrofe e do poema. Neste sintagma, a figura do jovem escravo é retomada na palavra *ministrum* (“escanção”), um predicativo do pronome *te* no par em paralelismo métrico e sintático *neque te* (“nem a ti”) do verso 6 e *neque me* (“nem a mim”) do verso sete. O que liga esses dois sintagmas em paralelismo é o sujeito desse período, detectado no sintagma *dedecet myrtus* (“a murta presta ou convém”), que assume um sentido negativo por conta da negação *neque* que aparece duas vezes nessa estrofe, colocando em um mesmo nível baixo o “garoto” e o eu lírico.

O sintagma que fecha o poema *sub arta uite bibentem* (“que estou bebendo/sob uma estreita vide”), em paralelo com o que fecha a primeira estrofe *rosa sera moretur* (“uma rosa de um lugar que morra tardia”) reforça novamente a tópica do *carpe diem*. Não convém ao eu (e nem ao escravo) o cuidado da murta, pois o que ele deseja é apenas aproveitar o tempo

bebendo. O poema trabalha com duas tópicas associadas: de um lado, a da simplicidade presente nos versos um, dois, cinco, seis e parte do sete, representada pela *aurea mediocritas*, construída num estilo humilde observável na modulação do discurso e pela escolha da murta e, de outro, a tópica associada ao *carpe diem* verificável na presença das rosas serôdias e no desejo de beber.

Pode-se agora comparar à ode horaciana esta de Fernando Pessoa, que consta nas Odes de Ricardo Reis, a ode XVII do Livro I:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
Que figuras futuro, ou prometer-te
Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando.
Tu mesma és tua vida.

Não te destines, que não és futura.
Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
E ela de novo enchida, não te a sorte
Interpõe o abismo?
(Pessoa, 2007, p. 20)

Aparentemente, a ode de Ricardo Reis, que não deveria ter nada similar à ode de Horácio, apresenta, numa leitura mais atenta, inúmeras semelhanças. Este se dirigia a um escravo para rejeitar o luxo oriental, não condizente com seu ideal de vida simples. Aqui, vê-se o eu dirigindo-se a Lídia, sua amada na mesma situação degustadora do eu lírico da ode I, 38, e lhe recomendando que não confie no amanhã, tal qual Horácio (2004, p. 44) já advertia no poema 11 do mesmo Livro I: “*cārpě dĭēm, quām mĭnĭmūm crēdŭlă pōstĕrō*”, “colhe o dia, confiante minimamente no dia de amanhã”.

A ode de Pessoa é vazada também na estrofe sáfica, cultivada em língua portuguesa com três versos decassílabos seguidos de um hexassílabo. Mas a similaridade entre as duas odes não reside apenas na estrutura formal empregada em ambas. A primeira estrofe se abre com uma imagem desenvolvida ao longo dos versos e se articula em torno de uma admoestação do eu lírico endereçada à amada, contida no sintagma “Não queiras”. O período desenvolvido até o fim do terceiro verso traz um reforço da admoestação do primeiro verso: “edificar no espaço/Que figuras futuro ou prometer-te/Amanhã. Cumpre-te hoje não sperando.”.

A imagem centrada nesse período se refere a não projetar nada que se afaste da concretude da realidade e do tempo presente, pois na visão do eu lírico, a preocupação com o amanhã só traria sofrimentos e estaria condenada no sintagma “não sperando”. Lembramos que

esse verbo etimologicamente provém do substantivo *spes*, que em latim significa justamente “esperança”.

Temos um diálogo projetado entre os dois poetas em torno da tópica do *carpe diem*, que em Horácio se articula na primeira estrofe em torno da imagem da rosa, símbolo da brevidade da vida e, em Ricardo Reis, em torno da imagem que se apresenta no último verso: “Tu mesma és tua vida.”. A vida humana pode ser representada metaforicamente na figura da rosa, pois ambas são breves, logo, a vida de Lídia é equivalente à rosa.

Há um paralelo na segunda estrofe da ode de Pessoa com a segunda do poema de Horácio. A ode pessoana apresenta a repetição do advérbio negativo “não” (equivalente a *neque* no poema latino), duas vezes no quinto verso e que já havia aparecido na primeira estrofe. Nesse verso, a conjunção está ligada ao verbo “destines” e à locução verbal “és futura”, esta última uma oração explicativa ligada ao verbo da primeira oração.

As imagens que se apresentam entre o sexto e o oitavo versos referentes à taça de vinho que oscila entre vazia e cheia, graças à diligência de Lídia (uma retomada da imagem presente em Horácio do ambiente de simpósio) e da morte – presente na ideia da sorte que interpõe o abismo, isto é, o desaparecimento da vida – reforçam em Reis o sentimento de aproveitar o momento presente e fruir o instante com o vinho, pois o tempo segue sua marcha inexorável, o que confirma a filiação dessa ode à tópica do *carpe diem*.

Além da similaridade temática, pode-se notar também a filiação de Reis a Horácio no nível sintático e fônico: o primeiro verso nas duas odes tem no hemistíquio o destinatário de cada eu lírico marcado pelo vocativo, o que faz *puer* no poema de Horácio equivaler a “Lídia” no de Ricardo Reis, numa relação de paralelismo.

Outro exemplo de paralelismo sintático poderia ser observado na posição das palavras *rosa* em Horácio e “hoje” em Reis, que sintetizam a ideia da brevidade da vida no terceiro verso de cada poema, assim como os sintagmas *neque me sub arta* (nem a mim sob estreita) e “não te a sorte” dos sétimos versos, que se constroem a partir de semelhante colocação pronominal.

O paralelismo fônico pode ser notado a partir da presença da aliteração dos fonemas “p”, “r” “t” e “c” (com a variante “q” na ode de Ricardo Reis), em ambos os textos, assim como as assonâncias (a exceção do “u” em Ricardo Reis), o que reforça a similaridade formal observada e a filiação do texto de Fernando Pessoa à poética que provém de Horácio.

Destacadas estas similaridades, não se pode negar que Fernando Pessoa tenha imitado Horácio, mas a imitação – um processo de transmetrização, isto é, uma transposição métrica, e

de transestilização⁵, ou seja, uma reescritura estilística, como pensa Genette (1982, p.254-257) em *Palimpsests* – que ele empreende não se resumiu a mera cópia, pois, na verdade, o que os apontamentos feitos a partir das duas odes permitem que se vislumbre, é a apropriação por meio da alusão, chave de leitura que Conte e Barchiesi (2010, p. 87) defendem para a leitura de textos clássicos. A aplicação desta chave de leitura permite que se constate a presença de uma novidade no diálogo que Pessoa empreende ao se apropriar de Horácio, combinando as odes I, 11 e I, 38.

Essa leitura reforça a discussão que Célia Pedrosa faz a partir do resgate de Mário de Andrade, segundo a qual a erudição pode ser fonte de uma consciência ética e estética para o artista. Tal constatação comprova o pensamento de Paz em relação à permanência da tradição da analogia e o de Enzensberger em relação à presença do anacronismo como manancial a que os poetas podem recorrer. Nesse sentido, a erudição constitui matriz rica de material para a criação poética, como se mostrou acima nas notas sobre Fernando Pessoa em relação a Horácio.

3. Um estudo de caso: Alexei Bueno e a tradição

O poeta carioca Alexei Bueno, que produz desde o início da década de 1980, ilustra o segmento do “resgate do sublime”, que tanto Célia Pedrosa, quanto Ítalo Moriconi e Fábio Andrade apontam em nossa poesia contemporânea. Bueno trabalha com as formas fixas de forma magistral, mas não somente com elas, pois nas Odes de *A via estreita*, de 1995, pode-se constatar a presença do longo verso livre, conquista de nosso primeiro Modernismo.

A princípio, se poderia ler esse resgate das formas tradicionais como pretexto para um beletrismo e um preciosismo verbais descompromissados com a época presente, tal qual pensa Iumna Maria Simon, mas não parece ser esse o caso. Examine-se como exemplo uma ode que se encontra nos *Poemas gregos*⁶, de 1984 (BUENO, 2003, p. 184):

Por que, Dionisos, te enches do teu vinho
Se nada pode a morte contra ti,
E o tempo não te arranha mais do que uma
Formiga a uma montanha?

Por que bêbado vives, se és eterno,
E conheces que o vinho é mais precioso

⁵ Traduções nossas.

⁶ Aqui se farão referências aos livros de Alexei que estão na edição da *Poesia Reunida*, publicada em 2003.

Para os que sabem quão secos um dia,
Só pó, serão na estrada?

Não te compreendo, pois, senhor da vinha,
A ebriedade! Ou será que há um tédio
Enorme em não morrer? Ou sóbrio sentes
Que tombarás também?

No poema acima, constata-se – dada a sua configuração em estrofes com três versos decassílabos heróicos (Por | que, | Dio | ni | sos, | **te en** | ches | do | teu | **vi** | nho / Se | na | da | po | de | a | **mor** | te | con | tra | **ti** / E o | tem | po | não | te ar | **ra** | nha | mais | do | **que u** | ma), seguidos de um hexassílabo (For | **mi** | ga a u | ma | mon | **ta** | nha?) –, que se trata de uma ode de tom classicizante, embora o poeta não a tenha nomeado (e classificado) como exemplar desse gênero.

A primeira estrofe é aberta com a imagem de Dioniso (relembrado na forma de nominativo grega, transliterada em caracteres latinos “Dionisos”), deus do vinho, questionado pelo eu lírico por se faltar do próprio vinho. Não se pode esquecer que na Antiguidade o vinho associado ao culto de Dioniso possuía uma potência libertadora de estados da mente humana e dos limites físicos, algo marcado no mito dionisíaco pelo cortejo das Bacantes, que viviam em transe báquico. Logo, ao se embriagar, tal como questiona o eu lírico, Dioniso assume um comportamento tipicamente humano.

A isso, segue-se no segundo verso a imagem centrada na ideia da morte, que é impotente contra um imortal, somada no verso seguinte à ideia do tempo que não é capaz de promover nele transformações, como faria num mortal. O terceiro e o quarto versos emparelham uma comparação entre a formiga e o tempo. Este é incapaz de ferir um deus e aquela, uma montanha. Assim, a questão apresentada no primeiro verso, tal como as imagens subsequentes em tom prosaico⁷, se justificam.

O texto construído com interrogativas diretas demonstra certa descrença (que, provavelmente, de acordo com a resposta do deus, se confirmaria ou não) do eu na divindade, tratada por “tu”, pronome que sinaliza uma maior proximidade, ao contrário do esperado “vós”, que mostraria certa reverência do eu para com o divino. A proximidade entre Dioniso e o eu,

⁷ Cf. MORICONI, 1998, p. 23: “Em Alexei, o sublime é tema, mas a linguagem poética mantém-se dessublimada [...]”.

construída num tom prosaico, marca a fuga – por parte do poeta – de uma linguagem que se esperaria sublime, especialmente na sintaxe.

Na segunda estrofe, a imagem apresentada no primeiro verso é retomada agora no quinto num tom questionador que se estende até o oitavo verso. Qual a necessidade de Dioniso viver bêbado, uma vez que ele é eterno e a sua dádiva é mais útil para os mortais que “serão pó na estrada”? A ideia apresentada na primeira estrofe é retomada e intensificada, pois Dioniso não poderia ser angustiado pela morte como qualquer ser humano e, da mesma forma, o vinho não o libertaria (ele próprio que em latim era denominado *Líber*, ou seja, “livre”). Esse quadro apresentado pelo questionamento do eu permitiria inferir que Dioniso, ao assumir-se entediado pela eternidade, talvez buscasse adquirir uma “humanidade” que não condiz com sua condição divina. Por meio de tal conduta, Dioniso seria capaz de escapar ao tédio eterno.

Na última estrofe, o eu lírico reforça a indagação apresentada a Dioniso por conta de sua ebriedade, com duas novas questões. Na primeira, o eu lírico relaciona a eternidade vivenciada por Dioniso ao tédio, pois aquela seria a causa deste. Na segunda, questiona se Dioniso sentiria que poderia morrer se ficasse sóbrio, finalizando a ode. Nota-se que o eu lírico, num tom descrente, mas também baixo como o de Horácio e o de Pessoa, ironiza cinicamente Dioniso, trazendo-o para o mesmo nível de um ser humano, enquanto passível de sofrer as vicissitudes do tempo que, a propósito, é o assunto da ode.

Estas questões lembram aquelas que Horácio faz na ode 25 do livro III: *Quo me, Bacche, rapis tui/plenum? Quae nemora aut quos agor in specus/uelox mente noua?* Uma possibilidade de tradução livre em vernáculo poderia ser: “Baco, para onde me levas de ti/cheio? Sou impelido a quais bosques ou a quais cavernas/, rápido, em gênio novo?”

Para Horácio, questionar Baco, que o possuía, significa questionar que experiências o transe báquico despertaria no poeta, assumindo a inspiração dionisíaca como fonte do gênio poético, um gênio poético livre, assim como as mênades, seguidoras do cortejo do deus nas montanhas.

Porém, observa-se na ode de Alexei uma postura desencantada do eu lírico, típica de nosso próprio tempo, apesar do equilíbrio formal. Poder-se-ia dizer que essa postura, calcada numa linguagem dessublimada, isto é, baixa, nega, por descrença, a natureza divina e transcendente de Dioniso, materializada no vinho consagrado à sua potência, marcando um afastamento em relação a Horácio.

Notam-se algumas similaridades entre essa ode de Alexei e as odes de Horácio e Fernando Pessoa analisadas anteriormente. Tal como preconiza Achcar (1994, p. 70-102.), um traço que une os três poemas é o de se tratar de uma ode de simpósio, algo bem evidente pelo jogo de alusão que Fernando Pessoa estabelece com Horácio, uma vez que essa foi a forma escolhida pelo poeta luso para reler a tradição. Entretanto, a ode de Alexei está centrada numa *recusatio*, como se pode inferir a partir dos questionamentos que o eu lírico dirige ao deus.

As três odes se articulam em torno do diálogo de um eu e seu interlocutor em torno da situação simpótica. No caso de Horácio, o diálogo se estabelece entre o eu e o *puer*, escravo responsável por servir o vinho, uma vez que se reservava aos escravos a execução de tarefas manuais. No caso de Fernando Pessoa, o diálogo se deu entre o eu e Lídia, sua amante que tinha a mesma função que o escravo horaciano em relação ao vinho. E, finalmente, no caso de Alexei, esta relação é observável na interlocução entre o eu e Dioniso, que é questionado pelo eu em relação ao uso próprio que faz do vinho (que perpassa os três poemas), sem necessidade, na opinião do eu.

O vinho que perpassa as três odes é um dos elementos associados ao *carpe diem* em Horácio, em função de sua fruição despreocupada, assim como a rosa, símbolo da fugacidade do tempo e da vida e a coroa de murta, por sua vez, simboliza a simplicidade pretendida pelo eu. Em Ricardo Reis, o vinho aparece como elemento do *carpe diem*, devido ao jogo de alusão estabelecido com Horácio, simbolizando a vida que deve ser fruída em cada momento, sem uma preocupação angustiante com o futuro, fonte de tédio para o eu.

Em Alexei, pelo contrário, o vinho é negado como elemento marcador da fruição do instante, uma vez que se encontra em questão a negação do *carpe diem*. Nesse último caso, tal negação só se torna possível, pois o eu lírico questiona em Dioniso, com um tom desencantado, o uso que o deus faz do vinho. Tal questionamento tem origem no fato de Dioniso ser imortal e não ter necessidade de alterar seu estado de consciência para fugir de angústias geradas pela passagem do tempo, ao contrário dos mortais. A ideia de tédio que há em Ricardo Reis ligada à angústia relacionada ao futuro aqui se encontra associada à angústia gerada no deus, pois este se percebe preso a um presente contínuo em função de sua imortalidade.

Logo, nesse poema de Alexei, há a retomada da tradição clássica, mas quando o eu questiona a ebriedade eterna do deus, pode-se antever uma subjetividade desencantada, típica dos poetas que publicaram nos últimos 30 anos, em especial naqueles que não adotaram a retraditionalização como esteio de sua criação poética. Essa subjetividade está na base do

diálogo empreendido com a tradição, que se constitui na negação da tópica *carpe diem*, dada a ironia que se percebe subjacente ao tom empregado pelo eu lírico. Por isso, discorda-se do que pensa Alexandre de Melo Andrade (2010) para quem:

A ironia presente no texto desvela uma ruptura entre o finito e o infinito, entre a brevidade e a eternidade. Fundamentada no Romantismo, a ironia moderna arranha os princípios estabelecidos pelos princípios clássicos, destruindo a ordem estabelecida no macrocosmo para fazer sangrar o caos instituído pelo microcosmo. A poética de Alexei representa (...) a ironia romântica, que nele se realiza por meio da reabsorção das mitologias clássicas, suplantando-as ao tempo histórico.

Na verdade, essa ironia que reabsorve o mito, suplantando-o no tempo histórico, não é invenção do Romantismo, pois ela já existia na Antiguidade, como bem demonstra Luciano de Samósata nos *Diálogos dos mortos*, através do olhar cínico do espectro do filósofo Menipo, que atormenta os mortos no Hades como nesta passagem:

18. Menipo e Hermes

Menipo

E aí, Hermes? Onde estão os belos ou as belas? Sirva-me de guia, pois sou recém-chegado!

Hermes

Não tenho tempo, Menipo. Em todo caso, dê uma olhada naquela direção, à direita, lá onde está o Jacinto, o Narciso, Nireu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, em suma, todas as beldades de antigamente.

Menipo

Só estou vendo ossos e crânios desnudos das carnes, praticamente iguais.

Hermes

Mas esses ossos que você parece desprezar são exatamente o que todos os poetas admiram!

Menipo

Ainda assim, aponte-me Helena. Por mim mesmo eu não poderia identificá-la!

Hermes

A Helena é esse crânio aí!

Menipo

Então, foi por essa coisa que se equiparam mil navios, vindos de todas as regiões da Hélade? Foi por ela que sucumbiram tantos gregos e bárbaros, e que tantas

idades foram devastadas?

Hermes

Mas você não viu essa mulher quando era viva, Menipo! Até você teria dito que era irrepreensível

“por uma tal mulher suportar dores tanto tempo”.

(...) (1996, p.135-137.)

Logo, não é de estranhar que a ironia que Alexei emprega para humanizar Dioniso, questionando sua divindade, não se aproxime da ironia romântica, mas sim da ironia cínica, que a Antiguidade legou à posteridade. E pode-se comprovar essa mesma ironia em funcionamento quando Menipo questiona Hermes sobre o valor dos esforços dos gregos que tomaram em Troia por Helena, que agora, no Hades, não passa de um crânio desnudo, assim como todos os outros mortos.

Após a leitura da ode de Alexei Bueno e das observações feitas, seria interessante ressaltar, a propósito da ode do poeta carioca, o que Fábio Andrade (2010, p. 77) afirma: “[...] O espectro classicista [...] não esgota a dicção de uma produção que além de um profundo rigor formal [...] encontra lugar para o *epos*, para o verso livre e para a inquietação metafísica...”. Esta pode ser uma chave de leitura para que se compreenda a poética particular de Alexei Bueno, pois ele une a expressão formal tradicional ao verso livre.

Antonio Carlos Secchin, ao observar um sentido trágico na poesia de Alexei crê que “a visada de Alexei é trágica, oriunda de um mundo esquecido pelos deuses e assolado em demasia pelo sub-humano: a poesia mora e vigora nesse intervalo” (*in* ANDRADE, 2010, p. 77), e nos oferece uma possibilidade para explicar o desencanto constatado no poema transcrito acima, devido à consciência do poeta de que ele escreve num entrelugar e o resgate da tradição seja, talvez, a única forma que tenha de se opor ao caos contemporâneo.

Frente ao que se expôs até o presente momento, não se pode aceitar como uma possibilidade para entender a multiplicidade da poesia publicada atualmente – aludida na epígrafe inicial – a de que ela seja o reflexo de um supercânone. Este conceito foi proposto por Henrique Cairus (2011, p. 135) nos seguintes termos: “[...] O supercânone [...] paira sobre o cânone, dando-lhe consistência em forma e conteúdo, por anuência ou negação. É [...] o cânone do cânone, e também esse é um – mas não o único – aspecto do clássico que o faz clássico”.

Pelo contrário, na verdade, o resgate de formas e/ou temas tradicionais parece ser fruto daquilo que João Alexandre Barbosa (2009) chama de as duas ilusões da modernidade: ubiquidade e intemporalidade. Para Barbosa (2009, p. 36): “o poeta moderno, por força do

movimento básico tradição/tradução, sabe que a sua linguagem não é senão um instante individual dos tempos da linguagem”. Logo, para o poeta moderno, o poema em si se constitui como o espaço de materialização do seu trabalho com a linguagem, a materialização de um instante dentre todos os instantes possíveis em que ele se pode inserir, pois no processo se discute a viabilidade tanto do seu ofício quanto dos objetos que cria.

Referências bibliográficas

ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ANDRADE, A. M. Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno. **Texto Poético**, Vol. 8, 2010, 1º semestre. Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=30>. Acesso em: 06 Jul. 2013

ANDRADE, F. A poesia brasileira atual. In: _____. **A transparência impossível**: hermetismo e poesia brasileira. Recife: Bagaço, 2010.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUENO, A. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CAIRUS, H. F. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, B. V. G; THAMOS, M. N (Orgs). **Permanência clássica**: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011, p. 125-143.

CONTE, G. B; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da Intertextualidade. In: CAVALLO, G. et al. **O espaço literário da Roma Antiga**. Trad. Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121. (Vol. I: A produção do texto)

DOLHNIKOFF, L. O paradigma nacional-popular da USP em literatura. **Sibila**, 2011. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>>. Acesso em 20 Jun. 2014.

ENZENSBERGER, H. M. A massa folhada do tempo: meditações sobre o anacronismo. In: _____. **Ziguezague**: Ensaios. Trad. Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 9-23.

GENETTE, G. **Palimpsests**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

HORACE. **Odes and epodes**. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Trad. M. C. C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

MORICONI, Í. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, E. **Poesia hoje**. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, p. 11-26.

NISBET, R. G. M; HUBBARD, M. **A commentary on Horace Odes, Book I**. Oxford: Clarendon Press, 2001.

NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 158-173.

PAZ, O. A tradição do futuro. In: _____. **Os filhos do barro**. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L. B; PEDROSA, C. (Orgs.) **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001, p. 7-23.

PESSOA, F. **Poesia completa de Ricardo Reis**. (Org.) SILVA, Manuela Parreira da. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra: Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 94-121.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SECCHIN, A. C. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. **Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

SIMON, I. M. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 55. São Paulo, Nov. 1999.

_____. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. **Revista Piauí**, nº 61, São Paulo, Out. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>>. Acesso em 18 Jun. 2014.

Artigo recebido em: 12.01.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015

O espaço regional nas cidades imaginadas de Erico Verissimo

Regional space in Erico Verissimo's imaginary towns

Márcio Miranda Alves*

RESUMO: Analisamos neste artigo a representação literária do espaço regional em Jacarecanga, Santa Fé e Antares, cidades imaginadas dos romances *Música ao longe*, *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo. Procuramos interpretar como as cidades do “interior” são percebidas pelas personagens e como estas se posicionam em relação ao “centro”. Se por um lado existe desconforto e sentimento de exclusão do sujeito que reside nesse ambiente, por outro há também apego à terra e reafirmação da tradição. Como aporte teórico, trabalhamos com o conceito de região sócio-cultural, proposto por Berumen (2005), e de espaço, por Certeau (1994).

ABSTRACT: We analyze in this paper the literary representation of regional space in Jacarecanga, Santa Fé and Antares. They are imagined towns present in the novels *Música ao longe*, *O tempo e o vento* and *Incidente em Antares*, written by Erico Verissimo. We try to understand how the countryside towns are perceived by the characters and how they place themselves in relation to the "center". If on one hand there is unease and feeling of exclusion from the man who lives in that ambience, on the other hand there are also attachment for the land and reaffirmation of the tradition. As a theoretical contribution we work with the concept of socio-cultural region, proposed by Berumen (2005), and space, suggested by Certeau (1994).

PALAVRAS-CHAVE: Região. Campo. Terra natal. Erico Verissimo. Literatura brasileira.

KEYWORDS: Region. Countryside. Homeland. Erico Verissimo. Brazilian Literature.

1. Introdução

A cidade e a ocupação de seus espaços são a base para o enredo na maior parte dos escritos ficcionais de Erico Verissimo. Pode-se facilmente constatar isso nos seus primeiros romances, cujas histórias transcorrem em Porto Alegre, bem como na produção mais tardia, de *O tempo e o vento* a *Incidente em Antares*, passando por *Noite* e *O senhor embaixador*. O costume do escritor de desenhar um mapa por onde as personagens devem transitar já sinaliza a importância da cidade na composição narrativa, não apenas como arquitetura urbanística onde encontram-se a praça, a igreja, o clube e os casarões das famílias tradicionais, mas, muito além disso, como centro convergente dos dramas humanos. Transitando nesse espaço, as

* Doutor em Letras pela USP. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

personagens vivenciam a cidade em suas ações e a partir dessa vivência revela-se o “espírito” do meio, como já apontou Bordini (2007, p. 4).

Embora muitas das personagens criadas por Erico Verissimo sejam habitantes do campo, é no ambiente urbano que elas se reúnem para expressar suas percepções do mundo. O urbano, nessa acepção, não significa somente a cidade grande e motorizada, mas também toda e qualquer cidadezinha onde exista a aglomeração de um determinado número de pessoas e de coisas. Equilibrando-se no limite entre esses dois mundos antagônicos, em que a novidade representa uma ameaça ao tradicional, as personagens experimentam um sentimento constante de repulsa e atração em relação à sua região e a outras regiões que se descortinam. Por conta da evolução dos meios de comunicação, dos sistemas de transporte, da modernização dos objetos domésticos e da migração, entre outros, essas regiões estão cada vez mais próximas umas das outras – num sentido figurado – e a sensação de isolamento diminui.

Partindo do pressuposto de que Erico Verissimo tem como projeto romanesco apresentar um panorama da sociedade gaúcha, desde sua formação inicial até meados da segunda metade do século XX, somos tentados a observar as estratégias narrativas do escritor no que concerne ao espaço regional representado. Se por um lado o Rio Grande do Sul constitui-se numa região sociocultural com características próprias,¹ que muitas vezes transbordam os limites geográficos, por outro essa mesma região abrange diversas microrregiões – Campanha, Planalto, Serra, Missões, Litoral, etc... – que não podem ser ignoradas como constituintes de uma “cultura gaúcha”. Foi a falta de atenção a essa diversidade regional, ou o próprio combate a essas diversidades, entre outros motivos, que levou boa parte da literatura produzida no Sul a enaltecer o homem do pampa em detrimento de outros habitantes que nada tinham a ver com cavalo, guerras, bombachas e invernações, mais marcadamente na fase do regionalismo literário das primeiras décadas do século XX.²

Juntamente com outros escritores, como Dyonélio Machado e Cyro Martins, Erico Verissimo produz a partir dos anos 30 uma literatura regional – publicada no Rio Grande do

¹ Trabalhamos com o conceito de região sociocultural de Berumen (2005, p. 56), quando este afirma: “Reconhece-se a região sócio-cultural a partir do conjunto de valores compartilhados pelos habitantes de um mesmo território; pelas formas de vida cotidiana que identificam uma comunidade e a distinguem das demais; pela existência de um passado comum; e, enfim, por tudo aquilo que dá conta da existência de uma identidade cultural e que se traduz em atitudes, tradições, costumes, símbolos e crenças que são comuns a um grupo humano. Porque, insistimos, o importante não são as características físicas ou geográficas do território, mas a dimensão espacial dos fenômenos culturais”.

² Sobre o fenômeno do regionalismo literário no Rio Grande do Sul, ver: LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo: o “caso gaúcho”*. São Paulo: Ática, 1978.

Sul, por uma editora local (Globo) e para um público gaúcho – que passa a considerar como matéria para a ficção não apenas o homem da Campanha, mas os diferentes grupos que compunham à época a sociedade sulina.³ Nesse tecido social aparecem a burguesia urbana e campesina, o imigrante italiano e alemão, o negro, os migrantes paulistas e baianos e, ainda, os coronéis e peões da zona rural, agora numa situação de enfraquecimento enquanto figuras que centralizavam as ações de mando e poder até pelo menos o final da Primeira República. Esses tipos apropriados como personagens circulam por diferentes espaços dentro da fronteira geográfica que delimita o Rio Grande do Sul, revelando a pluralidade cultural da região sob uma perspectiva que transborda a própria região.

Segundo aponta Certeau (1994, p. 202, grifo do original), “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*”. É dessa forma que as cidades imaginadas de Erico Verissimo, tomadas como o microcosmo de uma extensão maior, podem e devem ser percebidas. Elas estão situadas em um determinado espaço regional, ocupam a posição de centro naquele contexto ficcional, mas essa representação somente torna-se possível porque foram de fato vividas e praticadas. Seus nomes são fruto da imaginação do escritor, mas os programas conflituais são retirados de uma realidade histórica reconhecida.

Nesse sentido, nosso foco de interesse volta-se para as cidades de Jacarecanga, Santa Fé e Antares, dos romances *Música ao longe*, *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, respectivamente. No plano da narrativa as três cidades estão localizadas em regiões diferentes do Rio Grande do Sul, que são a Campanha, o Planalto e as Missões. Interessa-nos sobretudo analisar a relação que as personagens estabelecem com sua terra natal, entendida esta como “um tipo específico de relação que pessoas cultivam com lugares, espaços, regiões, justapondo-se frequentemente as dimensões espacial e social” (MECKLENBURG, 2013, p. 174). Além disso, atentamos ao modo como percebem o seu lugar de origem em comparação com outras localidades, particularmente as capitais.

³ Importante diferenciar a literatura regional da literatura regionalista, duas categorias que não raro são confundidas pela crítica. De acordo com Stüben (2013, p. 49-50, grifo do original), a “literatura regional é, por um lado, o conceito geral para a literatura de uma região relativamente fechada e, por outro, o termo técnico de gênero que descreve obras individuais com relação especial a peculiaridades regionais. Mesmo quando, com forte marca de sua referência regional, o efeito de textos ligados à região permanece limitado a uma esfera mais estreita, isso ainda não diz nada sobre o seu valor artístico. Obras que propagam a cultura da região, como programa e paradigma, que a diferenciam de outros locais ou que a defendem contra uma perspectiva voltada para um centro, podem ser definidas como *literatura regionalista*”.

Dessas três obras do *corpus*, em duas os protagonistas vivem a experiência de morar no Rio de Janeiro – Rodrigo Cambará em *O tempo e o vento* e Tibério Vacariano em *Incidente em Antares*. Em *Música ao longe*, os protagonistas Clarissa e Vasco movimentam-se apenas dentro dos limites de Jacarecanga. Em certo sentido, a análise do comportamento de Tibério, Rodrigo, Clarissa e Vasco trilha o mesmo caminho já percorrido por Arend (2012), o qual direciona algumas luzes sobre a problemática do “mal-estar na região”, situação em que as personagens literárias “tanto podem se sentir perfeitamente integradas ao mundo regional, como também entrar em conflito com os valores culturais vigentes [...]” (2012, p. 88).

Esse “mal-estar”, ao que nos parece, é o combustível que alimenta o drama existencial de muitos protagonistas da literatura brasileira. No caso das personagens em questão, essa reflexão vai um pouco além, no sentido de pensar como os artifícios da modernidade são capazes de abalar os costumes tradicionais, e como a representação de uma crise de ordem pessoal ou familiar – não necessariamente econômica, mas também de questionamento do ambiente tal qual ele se apresenta – pode significar uma crise social mais ampla, que não se restringe ao local. O “mal-estar” na região, portanto, seria um reflexo direto de um “mal-estar” na modernidade, a expressão regional de fenômenos que se impõem a partir de um contexto suprarregional.

2. Jacarecanga (Região da Campanha)

É curioso que em meio a uma produção ficcional voltada para o universo urbano da capital Porto Alegre, conhecida da crítica como “ciclo de Porto Alegre”, Erico Verissimo tenha situado a narrativa de *Música ao longe* na pequena Jacarecanga. Este é o único entre os sete primeiros romances cuja temática não gira em torno de personagens da pequena burguesia citadina, envolvidos com problemas comuns que surgem do rápido processo de urbanização, da industrialização e da crise da oligarquia. Em *Música ao longe* ocorre uma espécie de retorno à base dos eventos que mudam radicalmente o perfil econômico, social e cultural gaúcho. Ao invés da luta pela adaptação na cidade motorizada, o foco volta-se para o declínio do patriarcado rural e a ascensão de um novo elemento social – o imigrante.

Em *Música ao longe*, a história da família Albuquerque se confunde com a do próprio Rio Grande do Sul. O patriarca morre e os negócios pioram por causa das crises econômicas e da incapacidade de gerenciamento dos herdeiros. Sem o hábito do trabalho, já que são acostumados apenas a mandar, os herdeiros preferem hipotecar as propriedades, que aos poucos

passam para as mãos dos imigrantes italianos (família Gamba). O imigrante prospera rapidamente com o comércio e passa a ser visto como o culpado pela falência do gaúcho. Se a família perde todos os bens materiais, não abre mão das memórias de um passado glorioso. A personagem João de Deus, líder do clã, gosta de recordar as histórias das revoluções, os combates, os nomes dos coronéis e dos generais.

Os protagonistas da narrativa são os jovens Clarissa e Vasco. São eles, cada um a sua maneira, que observam o lento declínio do sistema patriarcal a partir da desagregação familiar. Ela, ainda ingênua em relação ao que ocorre ao seu redor, não consegue perceber a crise dos Albuquerque como reflexo de um novo ordenamento social e econômico. Ele, chamado por todos de “gato do mato”, rebela-se contra a família, questiona o apego às tradições e a manutenção de certos códigos de conduta. Seu maior gesto de afronta aos “antigos” é trabalhar como empregado do imigrante italiano.

– Eles não de se convencer de que a tradição, o nome, os fumos de valentia não valem nada. Ainda não de ficar sem teto pra morar. Os gringos ficarão donos do quarteirão inteiro, da cidade, do município. Que me importa!

– Vasco!

Gato do Mato se entusiasma. Recomeça os rabiscos no chão, com fúria.

– No dia em que eles sentirem mesmo a miséria de verdade é que vão compreender. E então vai ser tarde, tarde demais. Tudo culpa dessa maldita educação antiga. Tradição de família, generais, guerras, atos de bravura, sangue azul... Pipocas! Sangue azul... esses descendentes de bugres e negros!

(VERISSIMO, 1987, p. 231-232)

Personagem de personalidade mais forte do romance, Vasco tem a percepção clara dos problemas que se apresentam e a sua voz de denúncia provoca conflitos com os demais. A consciência dos motivos da crise – econômica, moral – também causa sofrimento e Vasco lida com isso do jeito mais fácil, fechando-se em seu casulo, ausentando-se por dias, fugindo do problema. Ele percebe a crise como resultado do apego ao passado, mas não relaciona essas tensões a uma experiência da modernidade que lentamente chega às pequenas cidades. A referência que a personagem faz aos “gringos” e aos “descendentes de bugres e negros” vai ao encontro da observação de Berman (2008, p. 24) sobre a anulação das fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade causada pela modernidade. Em Jacarecanga os homens se consideram bravos e nobres, superiores ao imigrante, mas, como lembra Vasco, não passam de descendentes de negros e bugres. Vasco é só mais um que foi lançado no turbilhão de

“permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2008, p. 24), situação ainda imperceptível para os outros membros da família.

Vasco e Clarissa também divergem na forma com que encaram a vida em Jacarecanga. Clarissa está acomodada ao espaço limitado da pequena cidade, mas Vasco deseja partir para um lugar diferente, bem longe do “atraso”. Apesar de ter estudado em Porto Alegre, onde se formou professora, Clarissa não se deixa tomar pelos encantos da urbanização. Em Jacarecanga, a jovem sente-se de fato em casa e não se abate com as brigas e a falta de recursos.

Se o campo fosse um mar (as coxilhas verdes até parecem ondas...) Jacarecanga seria uma ilha. Ilhazinha cheia de gentes e coisas engraçadas. Ilha perdida. Seu Leocádio, seu Podalírio, a Banda Municipal, o Clube Recreio Jacarecanguense, o cinema de seu Mirandolino, o quiosque da praça... (VERISSIMO, 1987, p. 4)

A percepção que Clarissa tem do espaço em que habita surge como um contraponto à exaltação dos aparatos e do homem moderno. O olhar de Clarissa para Jacarecanga é a consciência de um isolamento às avessas. Ou seja, é preciso enxergar o pitoresco e o engraçado mesmo num cenário de poucas novidades, marcado por uma rotina implacável. Pensando como Clarissa, suporta-se com mais facilidade a carência de riqueza cultural e o provinciano fica menos provinciano. Mesmo quando ela admite sentir-se desconfortável na cidade, isso não significa haver o desejo de uma fuga na prática. A leitura de um livro, como ela diz, já serviria para esse propósito. “Quando leio, gosto de imaginar que sou a mocinha da história. Ler é muito bom. Se não fosse a leitura eu era muito infeliz. Lendo, parece que fujo de Jacarecanga”. (VERISSIMO, 1987, p. 155)

Na verdade, são os problemas familiares (a falta de dinheiro, as hipotecas, as brigas) que levam a personagem a buscar na leitura uma forma de fuga à realidade. Estar ausente de Jacarecanga não quer dizer abandonar a terra natal, nem mesmo por ânsia de aventuras, mas, sim, deixar os conflitos para trás. A crise familiar, espelho da crise social, é difícil de suportar até mesmo para uma jovem de 16 anos.

Vasco, por outro lado, tem uma visão bem distinta.

- Tenho vontade de ir embora. Isto aqui não é terra, não é vida. O mundo é largo, há muita coisa bonita pra gente ver e fazer...
- Mas, Vasco, tu não tens amor à tua terra? Nós brincamos aqui...
- Vasco solta uma risada.
- Pois aí é que está o mal. Tenho raízes em Jacarecanga. Vejo que a cidade é morta,

que o povo é atrasado, que a vida que a gente leva aqui não é vida... Mas me sinto preso. Tu nem imaginas como eu quero bem a tudo isto. O pátio, a figueira, a paineira... (VERISSIMO, 1987, p. 182)

Essa declaração de Vasco, até certo ponto surpreendente na narrativa, revela a medida de forças entre a rejeição e o apego ao espaço regional representado. Se Clarissa ama sua terra e sua gente e gosta de ler para fugir de Jacarecanga, levada pelas personagens romanescas, Vasco, por sua vez, quer partir de fato, mas reconhece que raízes o prendem a Jacarecanga. Ele quer ganhar o mundo, sente-se sufocado na pequena cidade, mas sente que algo (a tradição?) atua no sentido contrário de suas pretensões.

A confissão de Vasco mostra-se como um forte indício de relativização por parte do escritor na representação do Rio Grande do Sul enquanto uma região cultural que caminha, ainda que lentamente, para a urbanização. O vacilo de Vasco quanto a partir ou ficar traduz um questionamento em relação à possibilidade de o homem abandonar suas tradições, dar as costas para a região que o moldou. Nessa acepção, o homem nunca deve abandonar totalmente suas raízes, independentemente das crises que vier a ter que enfrentar. Mesmo que ele parta, seus valores e seu passado histórico nunca serão apagados. Além disso, os problemas advindos da experiência da modernidade não são diferentes no campo e na cidade. Ninguém pode escapar nem se esconder de suas consequências.

Ao final da narrativa prevalece o ponto de vista de Vasco sobre o de Clarissa, uma vez que ele é quem mais se aproxima de uma interpretação coerente do fenômeno social em curso. Mesmo que ele não receba a mesma atenção por parte do narrador, e Clarissa tem como vantagem um diário cujos trechos são transcritos na narrativa, Vasco possui a voz capaz de descortinar posturas conservadoras e regionalistas. No projeto romanesco de Erico Verissimo essa personagem marca uma oposição à visão demasiadamente otimista da vida, como constatamos em *Clarissa*, publicado dois anos antes.

3. Santa Fé (Região do Planalto)

Modelo mais completo das cidades imaginadas de Erico Verissimo, Santa Fé assume o papel de verdadeiro personagem na trilogia *O tempo e o vento*. A fundação da vila está diretamente ligada à história da família Cambará e, conseqüentemente, à representação da formação da sociedade gaúcha desde o século XVIII até meados do XX. Embora o Sobrado seja o palco principal dos acontecimentos, outros espaços da cidade servem para abrigar

pessoas, objetos e práticas culturais que são dispostos de maneira a reproduzir num pequeno ambiente os principais eventos do mundo contemporâneo em cada época representada – invenções técnicas, guerras, revoluções, ideologias, imigração, crises políticas, movimentos artísticos, fenômenos da natureza, etc.

Através das ações e do caráter das personagens, sempre influenciadas e “afetadas” pela história, Santa Fé transforma-se aos poucos, absorvendo as novidades proporcionadas pela experiência urbana. Na representação literária das primeiras décadas do século XX, período que mais nos interessa, Santa Fé já se mostra aberta para o moderno, graças ao empenho de personagens atentos aos apelos da *belle époque*.⁴ Isso não significa, necessariamente, a modernização do espaço rural, visto que a estrutura social oligárquica baseada no latifúndio ainda prevalece, bem como a mentalidade conservadora de homens ainda presos a velhos costumes.

Como seria a sociedade santafezense em 1910, segundo o narrador:

Se algum forasteiro pedisse a um santafezense para apontar-lhe os elementos formados dessa elite, sem hesitar o filho da terra responderia que o creme daquele leite social era constituído pelas famílias dos fazendeiros mais abastados do município, como os Macedos, os Cambarás, os Prates, os Quadros, os Fagundes, os Amarais, os Teixeiras... Diria mais que, em pé de igualdade com esse patriciado rural estavam os comerciantes mais fortes da cidade, como o Marcelino Veiga, proprietário da conceituada Casa Sol, etc, etc... Eram esses estancieros chefes de famílias numerosas (o Cel. Macedo tinha doze filhos, seis mulheres e seis varões), moravam em vastas e sólidas casas situadas numa das duas praças principais da cidade ou na rua do Comércio. Faziam parte das comissões executivas dos partidos políticos e, no dizer do Chiru Mena, eram “ouvidos e cheirados” a respeito de quase tudo quanto interessasse à vida política, econômica ou social da comunidade. O prestígio de que gozavam repousava não apenas no fato de serem gente de dinheiro, senhores de terras, casas e gado, mas também no seu patrimônio moral e na tradição, pois em sua maioria descendiam de antigos moradores do município, os quais lhes haviam transmitido uma herança de integridade e amor ao trabalho e raro era aquele que não tivesse um antepassado herói de alguma campanha militar. (VERISSIMO, 1956a, p. 203).

Nesse ambiente, acentuadamente marcado pelos valores ainda intocáveis de uma tradição baseada na crença de um passado glorioso, não há lugar para “forasteiros”. Os imigrantes italianos e alemães, com sua indústria e comércio incipientes, ainda não

⁴ Entenda-se o moderno por “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2008, p. 24).

conseguiram entrar para o seletivo grupo dos abastados, portanto não podem morar nos arredores da praça ou na Rua do Comércio. No plano da narrativa, eles serão aceitos como sócios do Clube do Comércio bem mais tarde, somente após acumularem bens patrimoniais condizentes com as regras locais.

Nesse contexto social, Rodrigo Cambará surge como o caudilho letrado, filho de fazendeiro que vai estudar em Porto Alegre e perde o interesse pela lida campeira. Seu interesse volta-se para os perfumes, comidas e bebidas importadas. Como médico, atende de graça pois não precisa do dinheiro do consultório. A renda da família está garantida com os ganhos da pecuária, graças ao trabalho do pai e do irmão e do momento econômico favorável. Disposto a transformar Santa Fé, dotá-la de recursos modernos, Rodrigo encontra resistência dos poderosos locais, preocupados apenas com a criação do gado. Ele chega a tentar, sem sucesso, instalar o serviço de luz elétrica na vila, o que permitiria a instalação de um cinematógrafo.

A despeito disso, a personagem não se mostra completamente confiante em seus planos e desejos. Rodrigo equilibra-se entre duas vontades, como mostra o trecho a seguir:

Cada homem tem, sim, seu porto. O dele, Rodrigo Terra Cambará, era Santa Fé, onde lançara profundamente sua âncora. [...] Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina. Jamais seria um maldizente municipal como o Cuca Lopes, um indolente inútil como o Chiru Mena e muito menos um capacho como o Amintas. Não perderia de vista Paris, e não esqueceria nunca que o mundo não terminava nos limites do município de Santa Fé. (VERISSIMO, 1956a, p. 200-201).

As contradições no pensamento de Rodrigo Cambará traduzem as próprias contradições do período representado. Torna-se difícil manter-se preso à terra, às tradições do meio rural, quando existe um universo de possibilidades longe dali, na cidade grande – lazer, cultura, conforto, exuberância, vida pulsante, etc. Ele acha possível trabalhar pelo desenvolvimento de sua terra e sua gente, mas sem perder de vista Paris. Ou seja, o mundo para a personagem deve se estender muito além dos limites da cidade. Rodrigo quer sentir-se mais próximo da metrópole francesa e assina a revista *L'Illustration* com essa finalidade.

– Um dia hei de visitar Paris – prosseguiu, depois de breve silêncio. – Mas enquanto esse dia não chegar, hei de fazer o possível para trazer um pouco de Paris pra Santa Fé. Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L'Illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a

França? Voltaire, Diderot, Descartes, Montaigne, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Anatole France... – À medida que enumerava esses nomes, ia fazendo os gestos de quem despetala um malmequer. – A flor da raça humana! Ah! Paris... Lá é que está a verdadeira civilização. (VERISSIMO, 1956a, p. 269-270)

A atração que Rodrigo Cambará sente por Paris explica-se pelo contexto histórico da época representada. Em uma época marcada pela modernização do Rio de Janeiro, baseada no modelo arquitetônico e urbanístico da capital francesa, torna-se natural o apreço pela aparência e pelo bom gosto. Como acentua Sevcenko (2003, p. 51), o Rio de Janeiro torna-se cosmopolita com o advento da República e o mais importante era estar em dia com os menores detalhes da vida social do Velho Mundo.

Completa Sevcenko:

E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.

No período que grosso modo vai de 1900 até o início do movimento modernista, a língua, a literatura e a cultura francesa são presenças hegemônicas no sistema cultural e social brasileiro. Como aponta Carelli (1994, p. 185), “no confronto entre a 'barbárie' e a 'civilização' que conhecia a jovem nação brasileira, Paris foi o modelo incontestado, assim como a referência mítica dos artistas”. Nos jornais e revistas, os escritores franceses eram os mais traduzidos. Os autores ingleses e alemães, quando lidos, chegavam ao público a partir de traduções francesas, geralmente de romances do tipo popular. Needell (1993, p. 215) afirma que “os leitores adulados pelos autores brasileiros haviam adquirido gostos que, devido às viagens e à educação, tinham Paris como a principal referência. Neste caso, os modelos ditados pela moda eram os autores franceses [...]”.

No caso de Rodrigo, que estava aberto a esse modelo social, a revista francesa funciona como uma ponte entre Santa Fé e o resto do mundo, encurtando as distâncias e fazendo com que ele se sinta um protagonista da história mundial. Ao mesmo tempo a publicação ajuda a lançar a personagem num beco sem saída, pois o leva a tomar consciência do abismo existente entre a rotina de Santa Fé e a vida pulsante da Europa. Rodrigo sente-se enraizado em sua terra natal, mas ao mesmo tempo percebe que coisas grandes e importantes acontecem bem longe

dali e lamenta não poder desfrutar disso tudo. A realidade de Santa Fé são o boi, o cavalo, o campo, o isolamento.

Somente uma viagem a Paris poderia abrandar a sensação de solidão e abandono vivida por ele.

Ao fechar a revista, sentiu de súbito, pesada e angustiante como nunca, a solidão do Sobrado. Caminhou até a janela, como que sufocado, numa busca de ar. Era uma noite de lua nova, pobre de estrelas, e só a luz tibia dos lampiões alumia as ruas. Um ventinho em que já se sentia um precoce calafrio de inverno remexia as folhas secas no chão da praça. Não se via viva alma naquelas redondezas.

[...] Teve ímpetos de gritar. A vida que levava era a mais estúpida que se podia imaginar. Para onde quer que se voltasse, só via homens: na farmácia, no Sobrado, no clube. Só machos, machos, machos! Precisava casar, ter mulher em casa, carinho, filhos, calor humano, aconchego... Detestava aquela solidão. *L'Illustration* lhe havia trazido imagens de Paris, ecos da vida da Cidade Luz. Damas em vestidos de noite, envoltas em peles, faiscantes de jóias, perfumadas e belas, dentro de automóveis à saída de teatros; homens de casaca, chapéu alto, sobretudo de astracã... Cancãs no *Moulin Rouge*. Museus, livrarias, cafés. A boemia intelectual da *Rive Gauche*. Canções alegres, ditos espirituosos, gente civilizada e interessante. Vida, enfim! Que tinha ele ali em Santa Fé? A civilização da vaca, do sebo, do charque. A boçalidade, a banalidade, a rotina, a pobreza de espírito, o atraso dum século! Ou vou para Paris o ano que vem ou me caso. Ou faço as duas coisas. Ou meto uma bala nos miolos. (VERISSIMO, 1956b, p. 40-41)

Como o trecho bem ilustra, a consciência de Rodrigo quanto a sua solidão vem justamente da leitura da revista. Toda a percepção de seu entorno colabora para isso, da lua ao céu sem estrelas, da luz fraca dos lampiões ao vento frio que sopra as folhas das árvores. O cenário bucólico, em contraste com as imagens que vêm de Paris, provoca sentimentos de desespero. Neste momento, o médico confunde o desejo de conhecer Paris com a necessidade de desposar alguém, o que poderia funcionar como um remédio contra a solidão.⁵ Nesta mesma noite, Rodrigo sonha que passeia de gôndola pelas ruas inundadas de Paris, reconhece a Torre Eiffel e acha estranho ver o Sobrado em plena Place de l'Étoile.

Como a realidade nem sempre é tão agradável quanto o sonho, Rodrigo nunca consegue realizar a viagem a Paris ou a qualquer outra cidade da Europa. O mais longe que vai é ao Rio de Janeiro, convidado por Getúlio Vargas para integrar o alto escalão do governo após

⁵ É curioso que a paixão de Rodrigo pela austríaca Toni Weber também se caracteriza por um desejo inconsciente de se sentir mais próximo da Europa. Segundo ele, "Toni era a Europa. Não tinha apenas vinte anos, mas dois mil, ao passo que ali no Rio Grande, em matéria de arte e cultura, estava-se ainda numa espécie de idade da pedra lascada." (VERISSIMO, 1956b, p. 307-8)

a Revolução de 1930. O motivo da mudança, numa análise posterior de seu filho Eduardo, é a crise econômica que atinge a pecuária nessa época. Entrar na campanha política e mais tarde na revolução torna-se uma saída para as dificuldades financeiras, o que não significa abandonar a região que o formou.

Apesar de o romance não narrar a vida de Rodrigo no Rio de Janeiro, sabe-se que todo ano ele passa o verão com a família em Santa Fé. Não por acaso, logo após a deposição de Getúlio Vargas, que coincide com os problemas cardíacos da personagem, a família Cambará refugia-se no Sobrado. A cidadezinha, como uma mãe, está de braços abertos à espera do filho pródigo. O protagonista não será cobrado por ter trocado o Rio Grande do Sul pelo Rio de Janeiro, mas, sim, por ter traído os ideais liberais, apoiando a ditadura do Estado Novo.⁶

Na vasta galeria de personagens de *O tempo e o vento* existem personagens que atuam como contraponto ao modelo de desenvolvimento urbano e à ascensão da burguesia rural. Um deles é o pintor espanhol Pepe García, para o qual a culpa de todos os males da humanidade está com o capitalismo. Anarquista assumido, García defende a destruição total do modelo social e econômico vigente, com a finalidade de se começar tudo de novo.

Outra figura emblemática é o comunista Arão Stein, que surge na narrativa nos episódios que transcorrem a partir dos anos 20. Stein é um sujeito inconformado com a opressão do capitalismo, a exploração do proletariado, o acúmulo de riquezas e a consequente desigualdade social. Ao contrário de Rodrigo Cambará, que vê nos miseráveis de Santa Fé uma oportunidade para promover a caridade e, com isso, aumentar o seu prestígio e consideração, Arão Stein observa o resultado perverso da desigualdade social e luta com as suas armas – geralmente ideias que ninguém leva a sério – para promover uma revolução comunista. O redator do jornal *A Voz da Serra*, Amintas Camacho, também reconhece apenas as vantagens da modernização que chega a passos largos em Santa Fé.

“Santa Fé civiliza-se” – escreveu Amintas Camacho num de seus editoriais. Falou nas modas, nas danças “deste nosso século dinâmico e trepidante”, nos automóveis de modelo novo que chegavam à cidade. “Ninguém pode deter o carro do progresso” – concluiu.

– Fresco progresso – resmungou Stein. – Enquanto essas meninas ricas botam dinheiro fora em vestidos, pinturas e automóveis, os pobres do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria continuam na miséria crônica. A mortalidade infantil

⁶ Isso se explica porque os meandros da política estão no centro das ações do protagonista e de muitos diálogos nos episódios de *O arquipélago*, última parte da trilogia. Sobre a importância da política para a configuração ficcional de *O tempo e o vento*, ver Fresnot (1977).

- aumenta. A tuberculose se alastra.
– É a vida – filosofou Tio Bicho.
– Não – replicou Stein. – É a morte. (VERISSIMO, 1963, p. 497)

Embora seja uma cidade pequena, Santa Fé apresenta alguns dos problemas da cidade grande. Se o progresso chegou ao interior, atenuando em parte o isolamento e a carência de elementos modernos, também trouxe a desigualdade e a pobreza. Nem mesmo os que ficaram no interior conseguiram escapar do lado perverso do desenvolvimento. Para contrapor a postura um tanto entusiasmada do jornalista em relação aos avanços materiais visíveis no cotidiano da pequena cidade, a voz de Stein levanta-se como uma lembrança de outra realidade. A sentença “é a morte” relativiza, para não dizer anula, as vantagens do progresso material. Coloca em pé de igualdade uma cidade do interior e uma capital, onde os problemas nascidos das contradições da época representada podem ser os mesmos. Na constituição de uma região cultural mais ampla, de um Rio Grande do Sul sem barreiras geográficas regionais, seus habitantes partilham os mesmos benefícios da modernidade, mas também herdam os mesmos dramas sociais.

4. Antares (Região das Missões)

O romance *Incidente em Antares* está dividido em duas partes. Na primeira, o narrador conta a história da formação e desenvolvimento da cidade missioneira, desde seu surgimento até 1963, apontando as transformações de cada época e a maneira como os habitantes são afetados pelos eventos históricos. Essa “apresentação” de Antares funciona como uma espécie de pano de fundo para a narrativa do “incidente”, reservada para a segunda parte, que trata do acerto de contas dos mortos-vivos com a população local.

A cidade imaginada por Erico Verissimo neste romance está localizada na fronteira com a Argentina. Um mapa representando a região central de Antares, desenhado pelo escritor, é apontado como o primeiro material elaborado especificamente para a escrita do romance, segundo aponta Silva (2000, p. 65). O mapa apresenta alguns caminhos pontilhados que sugerem os indícios da trama, por onde os personagens devem se movimentar. O desenho da cidade destaca a praça e o coreto, as principais ruas e as construções – delegacia, prefeitura, mansões, restaurante, bar, igreja, cemitério. “O mapa é o referencial concreto das coordenadas espaciais do local onde se passa o episódio mais importante do romance e é dele que Erico parte para a organização da história”, destaca Silva (2000, p. 65).

Neste cenário, as famílias Vacariano e Campolargo são as mandatárias, símbolos natos do coronelismo, cujas histórias se confundem com a da própria cidade. Inimigas desde o primeiro encontro, essas famílias cultivam uma rivalidade sangrenta que dura aproximadamente 70 anos, entre 1860 e 1930, sempre envolvidas em desajustes de ordem pessoal, política ou econômica. A união de ambas ocorre às vésperas da Revolução de 1930 por conta de um “tratado de paz” promovido pelo então deputado Getúlio Vargas, que trabalhava na comunhão de forças políticas prevendo as eleições.

Além das lideranças, Antares também abriga representantes de outros grupos e extratos sociais. No entanto, estes não serão protagonistas da narrativa. No trecho a seguir, o narrador critica a história oficial, repetida pelos livros escolares, e desculpa-se por ter que seguir o modelo convencional de narrativa histórica que, pelo menos até as primeiras décadas do século XX, era baseado nos feitos da nobreza e de seus líderes. O objetivo principal do narrador é chegar aos eventos macabros ocorridos em 1963, e eles estão diretamente relacionados às oligarquias regionais – o que justificaria a ausência na narrativa daqueles que “sofrem” a história.

Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. [...] Por motivos puramente de economia de espaço [...] estas páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares, focando de preferência as duas grandes oligarquias que em Antares, durante cerca de setenta anos, disputaram o predomínio político, social e econômico. Ficaram assim na penumbra do segundo, do terceiro e do último plano todos aqueles que – para usar uma expressão de Spengler – não “fazem” mas “sofrem” a História, a saber: estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos e por fim essa massamorda humana composta de párias – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, “gentinha” molambenta e descalça, que vivia num plano mais vegetal ou animal do que humano, e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável. (VERISSIMO, 2000, p. 24-25)

O principal representante dessa oligarquia na narrativa é o coronel Tibério Vacariano. Com a vitória da revolução, Tibério torna-se um homem de confiança de Getúlio Vargas (assim como ocorre com Rodrigo Cambará) e sua influência cresce em Antares. Além de rico e poderoso, a política aumenta o seu prestígio pessoal. Alguns anos após a ascensão de Vargas,

no final do governo provisório, Tibério Vacariano faz a sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, experiência que o leva a realizar comparações com Antares e a reconhecer pela primeira vez as carências da cidade pequena.

Tibério Vacariano voltou para casa com a cabeça cheia de planos efervescentes. Concluía que havia chegado a sua hora de “tirar o pé do lodo”, isto é, livrar-se por uns tempos da vidinha pacata, segura mas medíocre e monótona que levava em Antares. [...] O Rio de Janeiro fervia permanentemente de fêmeas jovens e apetitosas, algumas delas fáceis. Pela primeira vez Tibério havia atentado na beleza do cenário da grande metrópole. “Ota cidade linda!” - costumava dizer aos amigos. [...]

Algumas vezes, porém, quando estava em cima dum cavalo, na estância, parando rodeio ou simplesmente cruzando uma invernada, passavam-lhe pelo campo da memória imagens fugidias como essas que a gente mal vê pela janela dum trem em movimento. O Corcovado... a pedra da Gávea... ondas batendo na pedra do Arpoador... as areias de Copacabana... caras, coxas, seios, pernas, nádegas de mulheres, sob pára-sóis coloridos... peles reluzentes de óleo de coco ... e o sol e o mar e as montanhas... “Pota que me pariu! Que é que eu estou fazendo aqui neste fim de mundo, fedendo a creolina e levando esta vida de bagual?” (VERISSIMO, 2000, p. 44-45)

Tibério sente-se maravilhado pelos encantos da capital do Brasil. A primeira visita ao centro do poder desperta nele a consciência do atraso de Antares, cidade que fornece segurança financeira e familiar, mas, por outro lado, é monótona e medíocre. No Rio de Janeiro, as belezas naturais são infinitas e estão diretamente relacionadas às tentações sexuais. O campo, as coxilhas, as lagoas e a fauna das missões remetem a um universo rural desprovido de qualquer atrativo, ao contrário do que ele presencia na capital. A natureza exuberante da estância não basta para Tibério, pois no campo não há óleo de coco, nem corpos femininos para se admirar.

Anos mais tarde, mais precisamente em 1938, Tibério Vacariano compra um apartamento na Avenida Atlântica, com auxílio de um empréstimo conseguido no Banco do Brasil por intermédio de Getúlio Vargas. A partir de então vive uma parte do ano em Antares, a outra no Rio de Janeiro.

Ano após ano, mal entrava o mês de novembro, Tibério punha-se a caminho do Rio Grande do Sul, de Antares e das suas terras, onde tornava a ser o estancieiro, o patrão, o homem que manda, desmanda e grita. Aliviava assim o peito e a cabeça de todos os impropérios e ímpetos agressivos reprimidos durante seus meses de “atividade civilizada” no Rio de Janeiro, no convívio com gente do asfalto e da areia da praia.

[...]

Quando, em fins de abril ou princípios de maio de cada ano, embarcava de volta à capital federal, Tibério Vacariano, ao vestir a sua roupa de linho tropical, envergava também a sua “personalidade carioca”. Já se habituara a esse tipo de vida, e achava até um sabor esquisito nessa duplicidade. (VERISSIMO, 2000, p. 44-45)

A vida dupla de Tibério Vacariano sintetiza o perfil do homem que se muda para a cidade grande, mas não consegue sepultar o seu passado campesino. Apesar de viver parte do ano na capital urbanizada, por conseguinte civilizada, ele próprio não consegue civilizar-se. De volta a sua região, torna a ser o coronel que grita e desmanda seus subalternos, a gente “molambenta e descalça”. Tibério tem um caráter duplo, duas faces bem demarcadas pela vestimenta: a bombacha para o trabalho campeiro e a roupa de linho tropical para as atividades políticas no litoral.

Em outras palavras, a personagem movimenta-se livremente por regiões completamente antagônicas: a atrasada e a desenvolvida. Antares moderniza-se com fábricas, telégrafo, cinema, estrada de ferro, rádio e automóveis, mas Tibério não consegue absorver essa modernidade. Na percepção do coronel, esses objetos não livram a pequena cidade da condição de atraso social e intelectual. Para ele, Antares continua sendo terra de bagual, o que não significa que deva ser abandonada ou traída por essa condição. No fundo, não percebe que ao mudar de comportamento quando está na fazenda, tornando-se bruto e agressivo, ele demonstra estar modernizado apenas em parte, agindo de acordo com o seu meio.

A exemplo de Rodrigo Cambará em *O tempo e o vento*, Tibério Vacariano também se corrompe no Rio de Janeiro. Ambos retornam a suas cidades de origem quando Getúlio Vargas renuncia ao mandato, em 1945. A cidade natal é o porto seguro de personagens que percebem o atraso cultural no seu ambiente, em comparação à paisagem urbana. No entanto, não são capazes de apreender as lições de civilidade que acreditam estar apenas na cidade grande. Essa dificuldade em se transformar num sujeito moderno de fato, no caso dessas personagens, indica que o processo de aculturação não funciona de forma automática. E as oposições entre campo e cidade, interior e capital não são tão estáticas quanto podem parecer, já que comportamentos semelhantes podem se repetir tanto num lugar quanto noutra e variar conforme o momento.

Mais tarde, por ocasião da eleição de Jânio Quadros, Tibério faz nova incursão para além das fronteiras de Antares, desta vez a Brasília.

- Que tal Brasília?
- Uma bosta. Não sei por que escolheram aquele lugar pra essa tal de Novacap.

Decerto muita gente andou ganhando dinheiro por baixo do poncho na transação. Não vi nada que justificasse a escolha. Naquelas paragens só existem arbustos minguados, nenhuma árvore de mérito. Terra porosa. É como se Brasília tivesse sido construída em cima dum cupim. E sabem duma coisa? Naquele deserto nem passarinho tem! (VERISSIMO, 2000, p. 113)

As viagens de Tibério Vacariano, podemos concluir, estão associadas mais a interesses políticos do que a uma vontade de adquirir conhecimento. No Rio de Janeiro ele segue os passos de Getúlio Vargas e a adaptação na Capital passa a ser uma necessidade. O fazendeiro quer reconhecer as vantagens de se morar no litoral, em meio às belezas cariocas, e as comparações o levam a rechaçar o estilo de vida não urbano de Antares. Mesmo assim, sua verdadeira morada continua sendo a terra natal. A viagem a Brasília tem a mesma finalidade, ou seja, uma “inspeção” ao centro do poder. Tibério precisa ter um parecer sobre a nova sede da capital do Brasil e a tendência natural é de rejeição. A comparação, no entanto, não é entre Brasília e o Rio de Janeiro, mas entre Brasília e Antares (leia-se Rio Grande do Sul). Uma terra onde não nascem árvores frondosas, o solo é pobre e os passarinhos escasseiam não pode ser digna de uma capital federal. Afinal, as condições perfeitas para uma vida plena, próxima da natureza abundante, somente podem existir na terra natal.

5. Considerações finais

As novas experiências de vida que surgem a partir de diferentes transformações ocorridas na primeira metade do século XX provocam mudanças no espaço regional do Rio Grande do Sul. O desenvolvimento econômico e social, com consequentes melhorias nos sistemas de transporte e de comunicações, construção de fábricas e deslocamento entre as cidades, entre outros fenômenos que conduzem à urbanização da região, representa desafios para homens e mulheres. As fronteiras são abertas e o que era exclusividade de um grupo passa a ser compartilhado por muitos. Todos são lançados no “turbilhão” e dessa situação surgem os dramas pessoais de (re)adaptação.

A ideia de um centro geográfico fica cada vez mais difícil de ser determinada. O conceito de urbano, embora persista sua associação às metrópoles – ou a cidades em vias de chegar a essa condição – deixa de estar restrito à capital. O urbano não está vinculado apenas ao desenvolvimento acelerado e às multidões, mas também à cidadezinha, pois ela deixou de ser sinônimo de campo e também vive as experiências modernas. Por isso, não se estranha quando Erico Verissimo (1987) apresenta o romance *Música ao longe* como “uma das primeiras

tentativas de regionalismo urbano feitas no Rio Grande do Sul no campo do romance”, no prefácio para a obra, escrito em 1961. O termo “regionalismo urbano” empregado pelo romancista pode ser interpretado por “regionalidade”. Na acepção de Haesbaert (2010, p. 8), a regionalidade “estaria ligada, de forma genérica, à propriedade ou qualidade de 'ser' regional” e, ainda, “envolveria a criação concomitante da 'realidade' e das representações regionais, sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra [...]”.

Quando a literatura rio-grandense divide-se, grosso modo, entre o regionalismo que se volta ao “monarca das coxilhas” e o romance social preocupado com a pequena burguesia e o proletariado da cidade, Erico Verissimo opta por ampliar os horizontes da problemática. Em seu projeto ficcional, as crises e dramas de uma época estendem-se por diferentes (micro)regiões, afetando os habitantes de todas as origens. Há um deslocamento de ordem espacial e temática, que procura apresentar as mudanças da sociedade de diferentes ângulos e perspectivas, revelando não apenas as consequências, mas também as causas.

Nessa perspectiva, as personagens não estão necessariamente acomodadas numa determinada região. Afinal, os encantos e os atrativos da “cidade civilizada” estão sempre impondo-se, como uma constante tentação. Ao mesmo tempo em que recursos e objetos modernos aproximam a pequena vila do resto do mundo, despertam em seus habitantes a consciência do atraso. Por isso, o ufanismo regionalista presente no discurso das personagens – como programa e paradigma – contradiz a vontade de romper os limites municipais, estabelecendo um jogo de forças nas reações provocadas pelo “mal-estar na modernidade” e pelo “mal-estar na região”.

Essas contradições, que observamos em Clarissa, Vasco, Rodrigo Cambará e Tibério Vacariano, não são apenas lutas pessoais de personagens que “sofrem” a história. São também as contradições da própria época representada nas respectivas narrativas. As características de cada uma dessas cidades imaginadas, reveladas a partir do temperamento dos personagens-protagonistas, têm semelhanças que atuam no sentido de representar uma região maior, o Rio Grande do Sul, e o homem do sul, habitante de uma região sócio-cultural que preserva códigos morais e hábitos específicos.

Nesse sentido, a história do Rio Grande que transcorre em Jacarecanga, Santa Fé e Antares poderia ser a mesma de qualquer cidade da Campanha, do Planalto e das Missões. Os dramas poderiam se repetir, com outras motivações e pontos de vista, também em Porto Alegre, na luta do gaúcho pela adaptação ao novo modelo de desenvolvimento burguês e progressista

(tema abordado nos romances do “Ciclo de Porto Alegre”), ou na Serra, onde os descendentes de imigrantes italianos e alemães buscam reconhecimento e legitimação de nacionalidade.

Posto isso, a representação literária desse momento de transição do modelo de uma sociedade patriarcal para o processo de urbanização ressalta de certo modo uma relativização dos sentidos da antítese campo/cidade, interior/centro ou atraso/modernidade. O novo e o moderno também chegam ao meio rural, ao mesmo tempo em que a cidade recebe os representantes do atraso. A luta ocorre justamente na percepção e aceitação da condição nativa por parte das personagens, bem como na adaptação a uma nova realidade imposta pela época.

Por fim, se há desconforto e “mal-estar” do sujeito que habita o espaço sulino representado nos romances analisados, há também apego à terra e reafirmação da tradição. Prova disso é que as personagens saem em busca de aventuras na metrópole, mas voltam para o seu ambiente nativo, mais cedo ou mais tarde.

Referências

ARENDDT, J. C. O mal-estar na região: Belmiro, Ester, Blau. **Nonada Letras em Revista**, Porto Alegre, n. 19, p. 85-95, 2012.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERUMEN, H. F. **La frontera en el centro**. Ensayos sobre literatura. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.

BORDINI, M. da G.; TREVISAN, A. **As cidades imaginadas de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Gráfica Comunicação Impressa, 2007.

CARELLI, M. **Culturas cruzadas**: intercâmbios culturais entre França e Brasil. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1994.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

FRESNOT, D. **O pensamento político de Erico Verissimo**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

HAESBERT, R. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares** (Letras e Humanidades), Caxias do Sul, n° 3, p. 2-24, jan./jun. 2010.

MECKLENBURG, N. Regionalismo literário em tempos de globalização. Tradução Ana Helena Krause. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (orgs.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: EDUCS, 2013. p. 173-195.

NEEDELL, J. D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, M. I. de L. e. **A gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

STÜBEN, J. Literatura regional e literatura na região. Tradução Thiago Benites dos Santos. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (orgs.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: EDUCS, 2013. p. 37-73.

VERISSIMO, E. **Incidente em Antares**. 52. ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **Música ao longe**. 38. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. **O tempo e o vento. O retrato**. Porto Alegre: Globo, 1956a. vol. 1.

_____. **O tempo e o vento. O retrato**. Porto Alegre: Globo, 1956b. vol. 2.

Artigo recebido em: 21.01.2015

Artigo aceito em: 05.04.2015

O corte na voz lírica de Carlos Felipe Moisés

The cut in the poetry of Carlos Felipe Moisés

João Carlos Biella*

RESUMO: No contraste de dois poemas praticamente iguais de Carlos Felipe Moisés, tentar-se-á mostrar o corte como uma das possibilidades de compreensão de uma alguma poesia do presente.

PALAVRAS-CHAVE: poesia de Carlos Felipe Moisés. Corte. Enjambement. Poesia do presente.

ABSTRACT: In the contrast of two nearly identical poems written by Carlos Felipe Moisés, one will try to show the cut as one of the possibilities for the comprehension of some contemporary poetry.

KEYWORDS: Poetry of Carlos Felipe Moisés. Cut. Enjambement. Contemporary poetry.

Giorgio Agamben, em “O que é contemporâneo”, define contemporaneidade como uma relação singular com o próprio tempo. Para ele, “essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p.59). Ser contemporâneo, segundo o pensador italiano, é perceber no escuro do presente uma luz que procura nos alcançar e não poder realizar tal procura. Na parte final de sua reflexão, Agamben escreveu

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (*idem*, p.72).

Carlos Felipe Moisés publicou seu primeiro livro, *Poliflauta*, em 1960. Pertence à denominada geração paulista de 60, juntamente com os poetas Roberto Piva, Cláudio Willer, Jorge Mautner, entre outros. Recentemente publicou *Dissecta membra* (2014).

Em 2008, veio a lume a sua anterior publicação: *Noite nula*. Nela reaparecem temas e figuras musicais recorrentes na poética do autor. O poema “Monk & Mulligan” é um exemplo dessa reaparição e será o objeto de leitura desse artigo. Ele será aproximado do poema “Toda

* Professor Adjunto do ILEEL/UFU.

lição é de casa”, originalmente publicado como epígrafe do livro *Lição de casa & poemas anteriores* (1998). No contraste de dois textos praticamente iguais, tentar-se-á mostrar a produtividade da cesura, do *enjambement* e da *versura*, como procedimentos produtivos para a compreensão dos efeitos de sentido de alguma poesia escrita na contemporaneidade, como também sugerido por Agamben como o que discerne a prosa do poema, o corte e seus institutos.

Numa leitura geral, Carlos Felipe Moisés apresenta-se como poeta do presente ao criar uma poética reflexiva, em trânsito e em busca de uma subjetividade perdida entre as ruínas de um presente prosaico, extremamente mediatizado e saturado de memória. A poesia em questão, sempre envolta em sombras, virtualidade e potência, deseja à categoria do artístico, possui dúvidas quanto ao ato formal, alegrias íntimas com as possibilidades de um ainda imaginado, sonhado, ainda não vivido, experienciado. Trânsito no qual vários tempos apresentam-se; anacronismo e heterotopias, sem finalidades, sem pedagogias próprias aos períodos anteriores ao pós-vanguardismo.

A assunção desse devir está marcada textualmente pela queda, abismo, do constante emprego do *enjambement* e pela urgência de compreender o presente a partir da convivência de tempos plurais. É o caso, por exemplo, dos versos “[...] Mas minha vez/de dizer mal-/dito e recomeçar/ [...] / Que estou aqui/ estourando o limite/ de um frágil motor/de trinta cavalos/ (dez mil/novecentas e cinquenta/rotações por segundo) / e que não tenho asas” (MOISÉS, 1998).

Um solo de Carlos Felipe Moisés Monk & Mulligan

Toda lição é de casa. Uma ensina a aprender
outra aprende a ensinar. Não sei para quando
será a viagem. Não sei se parti, se já estou
de regresso nem se a lição é de fato minha,
dos pombos que giram no telhado ou do silêncio
entre o sussurro de Monk & o sopro de Mulligan
no meio da sala: ‘Round midnight.

Lá fora(
sol alto) lição interrompida. O sal da lição?
Não saber. Sabida, lição já não é.

Naquele
tempo eu viajava para longe, toda semana.
Um dia estranharam minha alegria ao partir.
“É tão bom assim?” “Não, é que aprendi

a antegozar o prazer da volta.” Nada se iguala ao alívio antecipado do dever cumprido. A casa acumula todas as lições: ontem, hoje – o mesmo tempo a escoar entre o já-não-mais e o ainda-não – centro de tudo o que sou ou tenho. Mas não tenho: a casa o contém. E não há lição que o detenha.

O que tenho é um retrato na parede
: um menino me fita apaziguado, seu olhar
se dissolve na brisa. Escancaro as janelas
e o calor da tarde me lembra: outono se foi,
inverno se foi, primavera aí vem (o rendilhado
de Monk prossegue & o sopro agudo de Mulligan).
Outra primavera: midday midnight. O menino
salta do retrato, se aninha no sofá e me lembra
a sorrir: é hora de voltar a lição interrompida.
Sorrio que sim, à sombra do jasmineiro
em flor.

É tarde. Não sei a lição (há pouco
estava no jardim). Como enfrentar classe
tão avançada? A sombra se adensa, é noitinha.
O olhar do menino me fita, não sei se do retrato
ou do canto do sofá onde se aninha,
não sei
se do olho iluminado da noite, e sorri. Sorrio
que sim. É a hora. (Monk & Mulligan insistem
agora sim: ‘Round midnight. Lição de casa.)

(MOISÉS, 2008, pp. 44-45)

No final do livro *Noite nula* (2008), Carlos Felipe Moisés escreve breves notas sobre todos os poemas publicados. Sobre “Monk & Mulligan”, dois célebres músicos de jazz, lemos:

Os dois de fato se trancaram num estúdio, em Nova Iorque, 1957, por quase 24 horas, obcecados em executar à perfeição não sei que compasso. Disciplinar a improvisação? Improvisar disciplina? O resultado é um álbum duplo, com três das (ao que se sabe) sete versões de “*Round Midnight*”, todas praticamente iguais. (*idem*, p.78)

No poema, a lição de casa é o momento de reflexão sobre o jogo do aprendizado e do ensino. Poderia ser dito também uma reflexão sobre a disciplina e o improvisado na criação artística, segundo nota do poeta. Para confirmar tais possibilidades temáticas, é oportuno lembrar que o poema reproduzido anteriormente já figurava como introdução à obra *Lição de*

casa, enfeixada no livro *Lição de casa & poemas anteriores* (MOISÉS, 1998). O título do poema é “Toda lição é de casa”. Lá ele está registrado da seguinte forma:

Toda lição é de casa. Uma ensina a aprender,
outra aprende a ensinar. Não sei para quando
será a viagem; não sei se parti, se já estou
de regresso, nem se a lição é de fato minha,
dos pombos, que giram no telhado ou do silêncio
entre o sussurro de Monk e o sopro de Mulligan,
no meio da sala: ‘ Round midnight. Lá fora,
sol alto, lição interrompida. O sal da lição:
não saber. Sabida, lição já não é. Naquele

tempo eu viajava para longe, toda semana.
Um dia estranharam minha alegria ao partir.
“É tão bom assim?” “Não, é que aprendi
a antegozar o prazer da volta.” Nada se iguala
ao alívio antecipado de dever cumprido. A casa
acumula todas as lições: ontem, hoje, o mesmo
tempo a escoar entre o já-não-mais e o ainda-
não, centro de tudo o que sou ou tenho. Mas não
tenho: a casa o contém. E não há lição que o

detenha. O que tenho é um retrato na parede.
Um menino me fita, apaziguado, o olhar
se dissolve na brisa. Escancaro as janelas
e o calor da tarde me lembra: outono se foi,
inverno se foi, primavera aí vem. (O rendilhado
de Monk prossegue, e o sopro agudo de Mulligan.
Outra primavera, midday midnight.) O menino
salta do retrato, se aninha no sofá, e me lembra,
sorrindo: é hora de retomar a lição interrompida.

Sorrio que sim, à sombra do jasmineiro
florido. É tarde. Não sei a lição. Há pouco
estava no jardim. Como enfrentar classe
tão avançada? A sombra se adensa: é noitinha
O olhar do menino me fita, não sei se do retrato
ou do canto do sofá onde se aninha, não sei
se do olho iluminado da noite, e sorri. Sorrio
que sim: é hora (Monk & Mulligan insistem,
agora sim: ‘ round midnight. Lição de casa.)

(MOISÉS, 1998, pp. 11-12)

Da publicação original para a mais recente, há mudanças: 1- título; 2- diferenças entre o início e o término de algumas estrofes; 3- ritmo e versificação distintos; 4- troca de alguns termos; 5- *enjambements* refeitos.

Quanto ao título, desloca-se o foco da tarefa avaliativa do ensino-aprendizagem, cujo objetivo não somente é a apresentação do resultado do conhecimento interiorizado, feito por meio de pequenos poemas intitulados como disciplinas escolares, na obra particular e mais recente até então, *Lição de casa*, mas também como epígrafe de um livro que reúne toda a obra poética de Carlos Felipe Moisés, para o exemplo vindo de um encontro de dois músicos de jazz, o pianista Thelonious Monk e o saxofonista barítono Gerry Mulligan. Lido como exemplo de busca de uma perfeição de um compasso, no período de um dia, “Monk & Mulligan” torna-se exemplo de um texto que, ao citar a disciplina dos músicos na execução de uma obra musical, traz também este tema incorporado à prática poética. Poema metalinguístico a incorporar novos elementos, se compararmos as duas versões do poema.

Sobre as estrofes, mantém-se o mesmo número. A mudança se dá no desmembramento do final e do início delas. No final da primeira, o termo “Naquele” foi transferido para o início da segunda estrofe, configurando-se, nesta, como o primeiro verso. Na segunda para a terceira, o termo “detenha”, que, na primeira versão figurava no início da terceira, aparece como o último verso da segunda estrofe. Por fim, na passagem da terceira para a quarta estrofe, o primeiro verso (ou a frase sintática): “Sorrio que sim, à sombra do jasmineiro/ florido. [...]” passa a compor os dois últimos versos da terceira estrofe. As mudanças instauram, além do aspecto visual, uma pausa maior na passagem das estrofes.

A troca da pontuação dá maior fluidez ao ritmo do poema. Mas a mudança mais impactante, quanto ao ritmo e à versificação, ocorre nos desdobramentos já observados anteriormente e, sobretudo, no oitavo verso da primeira estrofe: “Lá fora (”); e no sexto verso da estrofe final: “não sei”.

De lado dessas duas quebras rítmicas, está a troca de termos: “- retomar” para “voltar”, na segunda versão. As outras foram “seu” olhar no lugar de “o” olhar, no segundo verso da terceira estrofe; “-em flor” em lugar de “florido” do último verso da terceira estrofe; e, não uma troca, mas a inclusão do artigo “a” na expressão “-É a hora”, no penúltimo verso do poema.

A troca de “retomar” para “voltar” nos introduz ao último item das mudanças ocorridas entre a publicação de “Toda lição é de casa” (1998) e “Monk & Mulligan” (2008): os *enjambements* refeitos. Sobre a poesia de Carlos Felipe Moisés, José Paulo Paes diz que em

“*Subsolo* [o poeta] assume o oximoro ou o paradoxo da vida sob o signo do sempre recomeço, que é, de resto, o próprio signo da poesia.” (PAES, 1997, p. 83); registra também:

Não obstante as mudanças, o poeta permaneceu substancialmente o mesmo, à semelhança do Proteu mítico, cuja identidade reside na própria capacidade de mudar: alguém a além de todos os eus possíveis, está sempre um proto-eu, Proteu. (PAES, 1997, p.78).

“Signo do sempre recomeço” - seja tematicamente seja por uma musicalidade que a poesia de Carlos Felipe sempre persegue - e o estar de um sempre “proto-eu, Proteu” abarcam justamente a preocupação do corte-salto do *enjambement*. O risco contido no salto que já foi associado a Ícaro e agora a força protéica de potencializar um novo lirismo, passa por um forte movimento de volta, no poema em questão.

Enjambement ou cavalgamento é sempre definido por sua negatividade: disjunção, oposição, desacordo e contraste. É tido por Agamben como o fundamental instituto poético a mostrar o poema em sua diferença com a prosa, juntamente com a *versura*, o fim do poema, a cesura e a rima. No caso do poema “Monk & Mulligan”, temos a negatividade desse instituto poético nas relações entre ritmo e sentido e entre verso e sintaxe. Agamben talvez acrescentasse, tendo como base os estudos de Benveniste, no contraste entre a série semiótica e a semântica, na lembrança da leitura produtiva de Pucheu (2010) da potência criativa do pensamento de Agamben.

Para continuarmos na análise das mudanças entre as versões, é importante atermo-nos aos conceitos de *versura* e cesura.

Para Agamben, *versura* está originariamente ligada à suspensão do arado entre os sulcos da plantação; pode ser interpretada como a suspensão do fim do verso, vinda do corte-salto do *enjambement*, para a meia-volta, retorno que caracteriza a poesia.

Cesura também se caracteriza por um desacordo entre o som e o sentido. É o momento do corte, da criação de uma pausa, uma região intervalar. No transporte da linguagem poética, da “viagem”, nos termos do poema “Monk & Mulligan”, tem-se a sugestão do primeiro silêncio.

Na história do jazz, Thelonius Monk é, ao lado de Charlie Parker e Dizzy Gillespie, um dos criadores do bebop. Seu dedilhado era muitas vezes percussivo, não respeitando as ortodoxas regras pianísticas. O improviso de Monk não era rápido e muito menos respeitoso a quase regra das longas sequências ligeiras de notas do estilo bebop. Ele usava poucas notas, quebradas e muitas pausas.

O silêncio recorrente das inúmeras pausas pode ser ouvido na música *Round midnight*, na gravação de Monk & Mulligan. No poema, lê-se: “[...] Não sei se parti, se já estou/ de regresso nem se a lição é de fato minha, / dos pombos que giram no telhado ou do silêncio/ entre o sussuro de Monk & o sopro de Mulligan/ no meio da sala: ‘Round midnight.’”, e “[...] (o rendilhado/ de Monk prossegue & o sopro agudo de Mulligan).” O silêncio ouvido na música é uma das possíveis lições do poema em questão. O *enjambement*, a versura (refeitos na segunda versão) e a cesura, como institutos poéticos, podem ser associados às pausas, aos intervalos da música. O sussuro e o sopro estão no limiar, numa gradação muito próxima ao silêncio.

O exemplo da disciplina de dois músicos para atingir a perfeita improvisação é apreendido pelo movimento de mudança da primeira para a segunda versão do poema. O esforço dos jazzistas na execução de obras-primas em torno de toda meia-noite apresenta-se na fatura do poeta que aprende e ensina. Aos ouvidos gerais, segundo o depoimento de Carlos Felipe sobre a gravação de Monk e Mulligan, as várias gravações da música eram praticamente iguais. No poema de *Noite nula* (2008), as novas voltas das quebra-corte-salto do *enjambement* refeitas conquistam um intervalo maior entre as pausas métricas, sintáticas e semânticas. Uma diferença que permite chamar a lírica de Carlos Felipe Moisés de reflexiva, metalinguística e crítica. Capaz de ser tocada pela música e dela ter uma passagem para a criação de um efeito de afeto artístico, no caso, de um poema.

No poema “Monk & Mulligan”, lemos a música como tema a dizer a criação de um conhecimento apreendido; na verdade, tem-se no poema um tema somente possível pela compreensão de que ele se realiza, ou torna-se uma potência criadora, por meio do conhecimento do saber que o afazer doméstico e a economia dos afetos de uma vivência inexperienciável podem suscitar, levando o leitor contemporâneo a ser afetado pela audição interiorizada de uma singular e plural voz lírica na escuridão do presente, sob cortes refeitos.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. O fim do poema. **Revista Cacto**, nº1, ago. 2002.

_____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

MOISÉS, C. F. **Disjecta membra**. São Paulo: Lumme Editor, 2014.

_____. **Lição de casa** & poemas anteriores. São Paulo: Nankin, 1998.

_____. **Noite nula**. São Paulo: Nankin, 2008.

PAES, J. P. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PUCHEU, A. **Giorgio Agamben**: poesia, filosofia, crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

Artigo recebido em: 02.02.2015

Artigo aceito em: 26.05.2015

Literatura e Direitos Humanos: Questões sobre Alteridade e Identidade

Literature and Human Rights: Questions about Identity and Otherness

Ana Paula Cabrera *
Vera Lúcia Lenz Vianna **

RESUMO: Este artigo propõe um estudo sobre a presença do outro, sua adaptação ou segregação dentro do contexto que o recebe, bem como as relações de poder que se estabelecem a partir deste encontro. Do mesmo modo, desenvolvem-se reflexões relacionadas ao assédio moral e sexual nas relações de trabalho de imigrantes. No contexto da alteridade, a análise focaliza a cotidianidade da protagonista de Susanna Tamaro, e os embates que ela enfrenta, apontando como a construção de sentido, principalmente em um ambiente hostil é marcada pela instabilidade: ora aflorando, ora se dissolvendo.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade. Sentido. Assédio Moral e Sexual

ABSTRACT: This article proposes a study of the 'Otherness'; the way adaptation or segregation may occur in the context where the outsider is received, as well as the relations of power that emerge as the 'one' and the 'other' come in contact and share the same social space. Some considerations about sexual and moral harassment at work are also of interest here. By focusing on the struggles Susanna Tamaro's protagonist faces in a hostile environment, the analysis displays the unstable nature of meaning and its movement of construction and dissolution.

KEYWORDS: Otherness. Meaning. Moral and sexual harassment

A felicidade criativa na amizade, na ação profissional, na atividade docente, enfim, a felicidade como resultado natural do encontro, possui traços incompatíveis com o orgulho, a vingança, a mágoa, a indiferença... A criatividade, impregnada de humildade saudável de quem recusa a dominar, a manipular, não pode ser usada, e por isso nunca envelhece. Recria-se (GABRIEL PERISSÉ, p. 196, 2004).

* Mestranda em Letras. UFSM- Universidade Federal de Santa Maria- Departamento de Pós Graduação em Letras- PPGL. Santa Maria-RS-Brasil. 97105-900. E-mail: paulacabreraes@gmail.com.

** Doutora em Letras UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul -Departamento de Letras Estrangeiras Modernas-DLEM e Pós-Graduação em Letras. UFSM- Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria-RS-Brasil. 97105-900. E-mail: lenzvl@gmail.com.

1. Introdução

A proposta deste artigo é estabelecer uma análise sobre algumas questões que se desenvolvem no campo da identidade e da alteridade, e as relações de poder que invariavelmente afloram em tais circunstâncias. O conto da escritora italiana Susanna Tamaro – *Salvación* – problematiza a influência que o ‘centro’ exerce na vida cotidiana de uma imigrante. Esta narrativa expõe a importância de reconhecer o limite do nosso entendimento sobre o outro, bem como as consequências deste exercício no âmbito jurídico. Estes são alguns dos aspectos que nos interessam refletir ao longo do conto, uma vez que eles são responsáveis por engendrar e fixar a posição de subalternidade da protagonista. *Salvación* faz parte de uma coletânea de contos intitulado *Fuori*, publicado na Itália em 2002 e traduzido para o espanhol em 2008. Para a análise, utilizamos a tradução em língua espanhola.

A origem epistemológica da palavra Alteridade vem do latim, do prefixo “alter”, significando “outro”. No dicionário, a palavra Alteridade é classificada como: “substantivo feminino que expressa a qualidade ou estado do que é do outro ou do que é diferente”¹.

Um dos princípios fundamentais da alteridade é que o homem na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro. Por esse motivo, o “eu” na sua forma individual, só pode existir através de um contato com o “outro”. Assim, a alteridade implica na capacidade de um indivíduo colocar-se no lugar do “outro”, em uma relação baseada no diálogo e na valorização das diferenças existentes.

2. *Salvación*, presença que perturba

O conto nos apresenta a história de uma imigrante pobre das Filipinas, que chega à Europa e passa a trabalhar na casa de professores de uma universidade em Roma. As configurações de alteridade e identidade da personagem são vistas ao longo da narrativa, sendo moldadas a partir não apenas de suas atitudes e de seu posicionamento, como também através do olhar que o centro lança sobre ela.

Salvación, mulher, estrangeira e humilde, mostra-se despreparada para enfrentar um contexto distinto do seu e pautado por códigos linguísticos e culturais que lhes são inapreensíveis. Sua identidade é confrontada com a sociedade que a acolhe. A tentativa de integrar-se sem perder seus valores e costumes constitui o obstáculo inicial que coloca à prova,

¹ Disponível em: <<http://www.significados.com.br/alteridade/>>. Acesso e 20 de março de 2015.

de um lado, sua habilidade de aproximar-se do centro; de outro, a presença ou a ausência de solidariedade dos indivíduos que a recebem em seu meio.

Através da voz de um narrador onisciente, apenas dois personagens são nomeados ao longo da história: Salvación e o padre Andrea. A história de Salvación é a mesma de muitos imigrantes ilegais que empreendem a difícil travessia em direção a outro país para escapar de sua condição de miséria. O desamparo a que são submetidos, o desprezo que recebem, a ausência de leis que garantam um mínimo de segurança aos seus rostos anônimos, dificultam sua localização e sua familiarização no universo estrangeiro.

Salvación cumpre o destino reservado a tantos estrangeiros. Aprende o trabalho doméstico, as normas de etiqueta, a colocar a mesa, a servir os convidados. Conduzida pela mão atenciosa da “Patroa”, ela serve aos caprichos e às necessidades do casal. Passado o tempo, o patrão começa a investir contra a jovem e a insinuar-se fisicamente. De natureza tímida, a imigrante se sente acuada. Sozinha, sem encontrar solidariedade em seu entorno, longe de casa, torna-se uma presa nas mãos de um homem que, investido de sua posição masculina privilegiada, transforma a vida da imigrante.

Podemos comparar a situação da protagonista do conto com as considerações de Landowski (2002) acerca da tensão que aflora nas relações entre sujeitos pertencentes a ordens diferenciadas. Como explica o sociólogo, um dos fatores que nos coloca em determinados grupos são consequências de construções identitárias, formuladas não apenas pelo modo como nos enxergamos, mas, principalmente, pela forma como o “Outro” nos percebe. Ainda como observa o autor, isto ocorre porque a assimilação de nossa identidade é um dos fatores mais importantes: é a diferença evidenciada no instante em que nos relacionamos com os demais; é na alteridade e por ela que nossa identidade é desenvolvida de forma eletiva. Só o “Outro” é capaz de nos fornecer um “arsenal” de singularidades que formularão nosso sentimento de individualidade. Landowski (2002, p.7), afirma que: “o outro se encontra de imediato desqualificado enquanto sujeito: sua singularidade aparentemente não remete a nenhuma identidade estruturada”.

Esta questão encontra-se representada em vários momentos do conto. Quando Salvación volta de seu primeiro passeio para casa de seus patrões, por exemplo, e o alarme dispara. A síndica do prédio a acusa de ladra. A mulher grita com a personagem, empurra-a bruscamente e declara ser impossível distinguir os imigrantes uns dos outros: uma vez são rostos amarelos, outras, são rostos semelhantes a macacos e, portanto, não tem como conhecer

os bons dos maus. Neste segmento narrativo, observamos o discurso da exclusão e a representação do que poderia ser chamado de mixofobia: sentimento que irrompe no palco urbano e é resultado da presença de indivíduos oriundos de variadas partes do mundo. Para Landowski (2002), este tratamento ofensivo parte de uma atitude passional, motivada pelo desejo de negar o “Outro” enquanto sujeito, para que assim se institua uma sociedade pura e idealizada.

O anseio por uma padronização através da eliminação do outro, corresponde a uma tentativa de homogeneização que caracteriza as sociedades de modo geral. Quando validamos uma única identidade, esta passa a ser tida como referência. Nesse sentido, a identidade destoante de Salvación, representa uma ameaça ao centro. A denegação nem sempre é expressa abertamente: seu efeito, porém, é sempre negativo. Neste caso, observamos que a narrativa revela gradativamente as sensações de desconforto, intimidação e dor imprimidos ao corpo e à mente da imigrante.

Invariavelmente interpretada pela ordem dominante como uma maneira de desestabilizar o que está posto, a heterogeneidade entre as identidades perturba a pretensa uniformidade da instância social e política do centro. A fim de impedir o crescimento e a fixação da pluralidade sempre emergente, a cultura predominante desenvolve uma dinâmica onde a aceitação de novos ‘arrivistas’ só é possível desde que eles alterem seus hábitos, suas ideias e tornem-se semelhantes ao centro. Para Landowski (2002, p.13), o Outro enquanto dessemelhante é uma “não-presença” que nos mantém em suspenso. Ao colocar-nos cara a cara com a nossa identidade, descobrimos que, “no andamento do outro, substituímos a certeza adquirida, estática e solpista, de ser si mesmo”. O sujeito de referência passa a ser o corpo social, um corpo neutro, que designa comumente o lugar de poder: “Eles decidiram... Eles nos tomam por”. Assim, temos uma sensação de incompletude, nos mantemos inacabados, a espera de nós mesmos.

A narrativa de Susanna Tamaro também nos leva a questionar a esperança alimentada por muitos seres humanos de encontrar estabilidade na comunidade europeia, pois na maioria das vezes, isto não passa de uma utopia como a história ilustra. Destituída de liberdade e legitimação para escolher um itinerário de vida, Salvación torna-se um ser expletivo: ameaçado de se transformar em ‘lixo descartável’, como coloca Bauman (2007, p.60), pois seu rosto se liquefaz na multidão. Landowski (2002) ensina que o “Outro” se encontra colocado, quer se trate do significado de seu estatuto, ou até de suas chances de sobrevivência no meio

considerado. O movimento ao qual é submetido pode oscilar perigosamente: no momento simplesmente “segregado” ele corre o risco a todo instante de exclusão.

Fica evidente que não há alternativa humanizadora para a condição de estrangeira que caracteriza a personagem de Tamaro: excluída pela sociedade romana, ela causa uma perturbação. Num mundo onde as relações inter-humanas são transitórias e os sujeitos expostos à desintegração, à tendência ao rótulo e ao abandono, a reconciliação entre presenças diferentes nem sempre é algo viável. Vence o mais forte: aquele que está melhor equipado para medir força com as adversidades de uma sociedade de consumo.

3. A exclusão: de onde vem?

O conto escolhido para a análise abre um leque de questionamentos ao leitor: de onde vem a exclusão? De onde vem a ameaça? Somos induzidos a refletir sobre a prática social que está sendo narrada e os conflitos por ela gerados. A ameaça vem do centro, que se mantém indiferente à criação de laços afetivos entre os de fora e os de dentro, ou ela surge daqueles que pedem acolhida?

A literatura tem se mostrado hábil na tematização destas questões, e através de representações variadas sobre a noção de outridade, somos chamados a repensar nossa posição e percepção frente a estes embates cada vez mais recorrentes no mundo contemporâneo. O anonimato de Salvación vai crescendo ao longo da narrativa, mobilizando nossos sentidos e conduzindo-nos a refletir sobre a figuração do “Outro”. Cada vez mais perto de nós, ‘eles’ solicitam nosso entendimento e uma postura flexível diante da multiplicidade de suas culturas e manifestações de vivências.

O poder de opressão exercido pelo casal de professores que abriga em sua casa a jovem filipina vai se configurando gradativamente. O salário prometido à imigrante não é pago de forma integral, o trabalho doméstico é extenuante, estendendo-se além do limite imposto pela lei e reduzindo os momentos de folga. Salvación sente a animosidade do ambiente, mas não tem capacidade para questionar uma hierarquia, para tentar mapear o mundo, a realidade. Destituída de voz, é um ser sem agenciamento e, como resultado, acaba como um ‘lixo descartável’, sem utilidade para o contexto estrangeiro.

Salvación encontra apenas na memória de sua infância, uma forma de aproximar-se de suas raízes. As lembranças do convento onde havia estudado, o carinho e os conselhos das religiosas e o amor entre os membros de sua família são os fatores que sustentam sua fé num

primeiro momento. Acredita que Deus tem um plano desenhado para ela, mas a insegurança de realizar seu sonho na Europa aumenta no momento em que é agredida em sua integridade física e moral. Estes e outros conflitos que vão surgindo sinalizam a impossibilidade de vencer na Europa, e apontam para o desfecho dramático da história.

A personagem fica à deriva em quase todos os momentos em que entra em contato com o segmento dominante. Mesmo quando está na praia, num ambiente cercado pela natureza, pelas gaivotas e a água do mar, o lixo que vê ao seu redor traduz algo negativo que mantém o leitor em alerta. Da mesma forma, a boneca sem perna que encontra abandonada na praia aumenta a sensação de desarmonia que é a tônica da narrativa.

É interessante chamar a atenção sobre o movimento de conjunção e disjunção em relação ao centro que, segundo Landowski (2002), os diferentes indivíduos percorrem ao longo da vida. O estudioso de Semiótica nos acena com subsídio teórico no sentido de ver a trajetória da personagem como um mergulho vertical e descendente na sociedade em que ela deseja conviver. Não resta à *Salvación* outra alternativa senão resignar-se à posição de subalternidade em que é lançada. Sua história ‘conta’ a história de muitos outros seres como ela: indivíduos que não se encaixam na ‘harmonia’ local e passam a pertencer ao que se denomina ‘classes perigosas’.

4. O abuso do poder - assédio moral

A História documenta os diversos tipos de abuso aos quais os imigrantes estão invariavelmente submetidos; desde o trabalho escravo até o abuso sexual. A questão dos direitos à cidadania perante a justiça, e a consolidação dos mesmos como cidadãos são parcialmente inexistentes, tornando-os escravos de uma cultura de exclusão. Em *Salvación*, observamos várias formas de abuso de poder, de exclusão e submissão às leis paralelas.

É sabido que em 2002, líderes dos países da União Europeia discutiram a imigração ilegal, priorizando um regime mais justo. A imigração ilegal, considerada *tráfico de pessoas*, é uma afronta aos direitos humanos. No conto, *Salvación* obedece um horário para levantar-se, mas só deve se recolher após as tarefas serem cumpridas. Observa-se o grau de intolerância com que é tratada no dia que os patrões recebem visitas. Ao deixar cair uma gota de vinho em um dos convidados, a reação dos amigos e dos patrões é ríspida, rebaixando-a desnecessariamente.

Constatamos um exemplo de denegação em relação ao ‘outro’ que mostra, claramente, a impossibilidade de Salvación manter laços positivos com o segmento dominante que lhe concede entrada, mas que não a acolhe com simpatia. Em todo o texto há sugestões de que Salvación não será tratada “como todo mundo”. A exclusão por vezes sutil, por outras ostensiva, não permite flexibilidade ou solidariedade. Em *Presenças do Outro*, Landowski (2002) lembra que, embora acuado, o “Outro” deve se manter resistente, pois esta característica é fundamental para o desenvolvimento das culturas. Neste caso, porém, dificilmente uma jovem imigrante, pobre, incapaz de administrar os códigos linguísticos e sociais do país, sem empoderamento algum, poderia promover algum tipo de resistência. Os enfrentamentos que surgem deixam-na vulnerável. Mesmo a igreja que costuma frequentar não lhe traz mais conforto. Salvación passa a duvidar dos planos do “Senhor” e do destino que se traça à sua frente.

A natureza das relações de poder é de ordem variada: econômica, política, religiosa, ou qualquer outra que leva um indivíduo a exercer influência direta sobre o outro. No conto, a dona da casa utiliza o poder que lhe é outorgado pelo centro e passa a usar artifícios abusivos em relação ao trabalho de Salvación.

Se formos consultar a legislação brasileira, por exemplo, a ação da professora é um recurso denominado “assédio moral”. O assédio moral no trabalho ocorre quando o trabalhador é exposto a uma situação humilhante e constrangedora, repetitiva e prolongada durante a jornada de trabalho e no exercício de suas funções. Segundo Barreto (2007, p.16), é um dos problemas mais sérios enfrentados pela sociedade atual “ele é fruto de um conjunto de fatores, como a globalização econômica predatória, que vislumbra somente o lucro, e a atual organização de trabalho marcada pela competição agressiva e pela opressão dos trabalhadores através do medo e da ameaça”. Para Dolores e Ferreira (2004, p.41), esta situação corresponde a um fenômeno típico da sociedade atual, constituindo um problema de amplitude global.

Assim, observamos que é necessária a violação da dignidade do profissional para a identificação do assédio moral nas relações de trabalho, ou ainda que exista um clima psicológico que cerca o trabalhador: outro fator determinante para a sua constatação. Para exemplificar, abaixo acórdão do Tribunal Superior do Trabalho relata que:

“A moral, portanto, é um atributo da personalidade. O dano moral, em consequência, é aquele que afeta a própria personalidade humana”. (DECISÃO: 05.11.2003 PROC. RR NUM: 577297 ANO:1999 REGIÃO 18 ORGÃO JULGADOR- PRIMEIRA TURMA FONTE DJ DATA 21.112003 REL.JUIZ CONVOCADO ALOYSIO CORREIA DA VEIGA).

Neste sentido, podemos dizer que Salvación sofre um dano moral decorrente da ofensa do direito ‘personalíssimo da vítima’. Este tipo de abuso torna seu deslocamento geográfico e social mais doloroso e menos viável. A melancolia pela terra natal aumenta, e seu desejo de retornar para casa é inevitável.

5. O abuso de poder - assédio sexual\ estupro

Salvación sofre não apenas abuso de natureza econômica, étnica, mas uma ofensa ainda mais grave e cruel: o assédio sexual do homem culto, daquele que representa a democracia e os bons costumes de um país de primeiro mundo. A palavra ‘estupro’, deriva do latim *stuprum*, e era, primitivamente, tomado em sentido genérico para distinguir toda espécie de *trato carnal criminoso ou comércio carnal ilegítimo, com mulher honesta*. Considerado como crime contra os costumes e contra a ordem social, não diferia entre o *voluntário* ou *violento*, embora diversa fosse a sanção penal para os dois casos.

No sentido atual, o *estupro* importa sempre na conjunção carnal ilícita, entre homem e mulher, pela força e contra a vontade desta. “(...) A *violência* pode ser *física* ou *moral*. Tanto basta que se mostre eficiente para criar um *constrangimento irresistível*, em face do qual a mulher cede aos desejos lúbricos do *violentador*, não por sua livre vontade, mas *constrangida*” (PLÁCIDO E SILVA, 1989, p.222).

A definição da OIT- Organização Internacional do Trabalho declara:

assédio sexual como atos, insinuações, contatos físicos forçados, convites impertinentes, desde que apresentem uma das características a seguir: Ser uma condição clara para manter o emprego, influir nas promoções da carreira do assediado; prejudicar o rendimento profissional, humilhar, insultar a vítima; ameaçar e fazer com que as vítimas cedam por medo de denunciar o abuso; e oferta de crescimento de vários tipos..²

No assédio sexual, o ofensor acredita que suas atitudes e condutas não são condenáveis uma vez que ele as considera normais. Para entendermos a situação da protagonista do conto em relação à agressão sofrida, podemos lançar mão da doutrina jurídica onde Damian e Oliveira relatam suas principais características: “abordagem com propostas de conotação sexual;

² Disponível em: < <http://trt-10.jusbrasil.com.br/noticias/100607355/conceito-de-assedio-sexual-e-mais-amplona-justica-trabalhista>>. Acesso em: 21março de 2015.

confidência de assuntos íntimos e embaraçosos sem que haja incentivo; (...)” explica que, o assédio sexual tem como causa a existência de uma intenção pura e simples de alcançar um relacionamento carnal, dominando o assediado que, por diferença circunstancial, é o mais fraco. (DAMIAN e OLIVEIRA, 1999, p.11). O “Patrão” ao exercitar sua prerrogativa de homem viril e dominante, interrogando a imigrante sobre assuntos íntimos causadores de constrangimento, assedia a protagonista até cometer o ato mais vil e cruel: o estupro. A legislação evolui e reescreve suas leis para proteger não só as mulheres que ainda são as maiores vítimas desse crime, mas também os homens. Hoje, ainda se discute muito este tópico, mas em geral, a forma de pensar dos indivíduos continua marcada por um grau de preconceito.

A libidus dominandi masculina continua causando dor, violência e medo. A agressão contra Salvación conduz tanto a uma afirmação, como a um questionamento. Primeiro, parece-nos razoável afirmar que, em sentido geral, a mulher continua com sua liberdade sexual vigiada; por extensão, refletir até que ponto o corpo feminino realmente pertence à mulher continua sendo uma indagação pertinente em nosso século.

6. Que corpo é esse?

Na concepção do corpo através do imaginário feminino, Salvación é um tipo específico de corpo, marcado pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, dotado de certas particularidades. Elizabeth Grosz em seu estudo “Corpos Reconfigurados” (apud XAVIER, 2007, p.22-23), oferece reflexões pertinentes para se pensar o corpo:

Se a mente está necessariamente vinculada ao corpo, talvez até sendo parte dele, e se os corpos eles próprios são sempre sexualmente (e racialmente) distintos, incapazes de serem incorporados num modelo universal singular, então as próprias formas assumidas pela subjetividade não são generalizáveis. Os corpos irredutivelmente sexualmente específicos, necessariamente entrelaçados a particularidades raciais, culturais e de classe. (2007, p. 23, 24).

Em discussões de cunho sociológico, antropológico, feminista, entre outras, vemos na configuração do corpo da imigrante, o “corpo subalterno”: denominação de Elódia Xavier (2007). Carente de empoderamento, a protagonista da narrativa estudada acaba trabalhando em troca de comida e um lugar para dormir. Ela trabalha na busca inútil de ascensão material para a sua família. Ao ser abusada sexualmente, ela sente seu corpo sujo, uma sujeira que se impregna e a degrada e que, em última análise, representa a ‘sujeira’ da própria sociedade. O

retrato construído da jovem estrangeira, a miséria, a falta de instrução, a degradação do espaço em que vive configuram-se como outras formas de violência. Salvación incorpora o *silêncio subalterno*, encontrando-se duplamente oprimida e solitária.

Na descrição que Elódia Xavier apresenta sobre as várias configurações que o corpo da mulher pode assumir, as marcas da subalternidade são objeto de análise e representam uma escala social hierárquica, onde o subalterno ocupa ínfimo espaço. Nota-se que o “Patrão” e a “Patroa”, sempre grafados com letras maiúsculas, podem significar uma abstração da visão real sobre a situação da protagonista, que apenas desaparece mediante sua morte. Em oposição ao descaso do casal, Salvación procura guardar valores cristãos que lhes haviam ensinado em sua terra natal, participar de missa, orar e falar com Deus; no entanto, o sistema não lhe permite preservar sua dignidade e sua tradição. A dicotomia – imigrante versus casal de italianos - constitui uma tensão permanente e sinaliza presenças em completa disjunção. As negociações entre *nós* e *eles* dependem da boa vontade dos dois lados em resolverem a situação de forma harmoniosa.

Aqui, este movimento dialético não acontece e a emergência de sentido e diálogo entre as partes fracassa. O direito humano de ser diferente esbarra na condição de dominância de uma cultura que, na narrativa, poderia ser qualquer uma, pois a História tem revelado a complexa dinâmica das travessias geográficas e sociais entre os indivíduos que pedem acolhida em outro país, e os indivíduos que se sentem ‘donos’ de seus espaços e soberanos para decidir o tipo de recepção que darão aos arrivistas.

7. Conclusão

Passando por diversas situações humilhantes, preconceituosas, que interferem em seu curto aprendizado num espaço desconhecido, a protagonista perde qualquer capacidade de autonomia, de colocar-se de forma mais impositiva no espaço provisório que ocupa. Seu direito de existir e sua liberdade de reivindicar de forma respeitosa um vínculo com o circuito dominante são antagonizados pelo grupo que a recebe. A ausência de reconhecimento do contexto em relação a sua pessoa traz consequências irreparáveis à vida de Salvación. Não há interesse e nem compromisso em promover uma dinâmica social e ética capaz de criar mecanismos menos hostis que possam aceitar a presença da diversidade. No olhar dos outros, Salvación é uma presença que incomoda, uma vez que ela não exerce as mesmas práticas sociais e discursivas do contexto europeu. A comunicação recíproca que é um vetor essencial para a

mediação do conhecimento e da compreensão entre presenças diferenciadas não é desenvolvida, e a jovem perde o direito básico de ser diferente, de ser reconhecida e aceita diante de sua alteridade.

A dominância de uma cultura sobre a outra é uma prática que sempre esteve presente no desenvolvimento civilizatório. A atualidade tem revelado o lado desumano deste conflito que continua a espera de uma solução. Discorrendo sobre esta questão, Bauman nos faz perceber a fragilidade da liberdade, da segurança e do medo. Para ele, este embate apresenta um caráter irrevogável, e é “consequência direta, embora imprevista, da decomposição do Estado Social” (2007, p.70). Ao observar que a exclusão “tende hoje a ser uma rua de mão única”, o sociólogo polonês traça a seguinte consideração:

Se os direitos sociais não forem garantidos, os pobres e indolentes não poderão exercer os direitos políticos que formalmente possuem. Assim, eles terão apenas as garantias que o governo julgue conceder-lhes, e que sejam aceitáveis para aqueles dotados da verdadeira musculatura política para ganhar e se manter no poder (BAUMAN, 2007, p.74-75).

Nos dias em que tem permissão para sair, a protagonista procura encontrar-se com outras pessoas que compartilham da mesma situação. Nestas ocasiões, observamos que sua sensação de solidão e deslocamento são minimizados ao lado de outros estrangeiros. O estranhamento que usualmente ela provoca não ocorre, e ela consegue sentir-se parte de um grupo, mas as arbitrariedades a que está sujeita, e a ausência da sensação de pertença, reforçam os laços com seu país e aumentam seu desejo de voltar as suas origens. A igreja é um dos poucos lugares que lhe proporciona a sensação de bem estar, passando a ser um ponto de identificação, de referência mesmo que transitório.

Os diferentes modos de segregação podem ocorrer tanto de forma sutil, como desumana, onde as delimitações aos diferentes são estabelecidas pelas leis ou costumes de um povo. Para Landowski (2002, p.17-18), esses modos se “manifestam em profundidade, aquela mesma ambivalência que tentamos caracterizar como impossibilidade de assimilar e, portanto de tratar o “Outro” realmente ‘como todo mundo”. O teórico argumenta que mesmo excluído, o Outro deve se manter resistente, pois é fundamental para o desenvolvimento e preservação das diversas culturas. No intercâmbio cultural, os que pertencem à classe dominante também não devem realizar uma assimilação passiva das diferenças do outro. Grupos diferentes ao aceitarem-se sem nenhuma resistência tendem a homogeneizarem-se. A consequência dessa

relação de opostos seria a assimilação cultural que nem sempre é a melhor resposta. A prática da ética, do reconhecimento da potencialidade criativa de todos os seres, seria uma alternativa para conflitos onde a coexistência de diferentes presenças emerge.

Isto não significa dizer que ao pedirem acesso a outros espaços, os indivíduos podem negligenciar a autoridade e os padrões de conduta incorporados pelas diferentes comunidades para as quais se dirigem. Qualquer reivindicação deve ser realizada com respeito e obediência às leis do lugar em que nos encontramos.

A leitura do conto nos permite observar o entrelaçamento entre estética e ética. É a literatura funcionando como uma ‘âncora em tempos onde os valores estão confusos’, como coloca Antonio Candido em uma entrevista ao jornal Estado de São Paulo (22/08/1998, D 4). O escritor reafirma o papel ético da literatura ao dizer:

Por que ensinar literatura? Graças à visão integrativa dos dois aspectos, código mais mensagem, tem-se a maior consciência do papel formativo da literatura. Os valores seriam passados aos leitores não apenas pela mensagem, mas também pelo código, por meio do qual a mensagem se expressa. A literatura atuaria como organizadora da mente e do espírito e como refinadora da sensibilidade, sobretudo em nível subconsciente [...] a literatura pode funcionar como uma âncora³.

O dia “de horror” que Landowski (2008) visualiza, seria o dia em que o indivíduo que tem o poder nas mãos, já cansado de ter que se reconhecer na imagem odiada do indivíduo destituído de voz, irremediavelmente será levado “a desencadear sobre ele sua fúria destrutiva”. De certa forma, a natureza dos conflitos expostos na narrativa de Tamaro estão relacionados ao pensamento landowskiano.

Em sua função social, o cenário literário nos conduz à reflexão de que para assegurar ao homem sua humanidade, celebrar sua vida e preservar sua dignidade, é necessário aproximar o sentido e a letra do outro, ao nosso sentido e a nossa letra. A visão que Perissé (2004, p.250) abraça em relação a esta problemática, também aponta a pertinência de uma ação política ética, que contribuiria para repensar nosso comportamento, e “atuar criativamente, generosamente, fundando novos espaços de intervenção na vida social”. No conto analisado, o sistema permanece indiferente ao fato de que Salvación faz parte do *gênero humano*, e não há tempo para que ela estabeleça um entendimento mesmo que parcial e limitado com o centro. A morte

³ CANDIDO, Antonio. Entrevista ao Estado de São Paulo (22/08/1998, D 4).

vai ao seu encontro de maneira dramática, sem aviso. Vestígios no mar aparecem na forma de um círculo de sangue que a água traga rapidamente. Sem testemunha, sem registro ou alarde, Salvación desaparece num relance. O encontro entre margem e centro, problematizado no conto de Tamaro, apresenta resultados negativos - violência, insegurança e uma vida desperdiçada.

Referências Bibliográficas

BARRETO, M. A. A. **Assédio Moral no Trabalho**. São Paulo: LTR, 2007.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANDIDO, A. entrevista ao Estado de São Paulo (22/08/1998, D 4). In: **Parâmetros Curriculares e Literatura** – as personagens de que os alunos gostam. São Paulo: Contexto, 1999.

DAMIAN, S A.S & OLIVEIRA. **Assédio Sexual, Doutrina Jurisprudência e Prática**. São Paulo: Edijur, 1999.

DOLORES, H.; FERREIRA, B. **Assédio Moral nas relações de Trabalho**. Campinas: Russell, 2004.

GROZ, E. **Corpos Reconfigurados**. In: Cadernos Pagu (14). Campinas: UNICAMP, 2000.

LANDOWSKI, E. **Presenças do Outro**. São Paulo: Perspectiva, Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros, 2002.

PERISSÉ, G. **Filosofia, Literatura e Ética: Uma proposta pedagógica**. Barueri: Manole, 2004.

PUCCINELLI, E. O. **As formas do Silêncio- no Movimento dos Sentidos**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PLÁCIDO E SILVA. **Vocabulário Jurídico- Volumes I e II**- Rio de Janeiro: Forense, 1989.

TAMARO, S. **Fuera**. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, 2008. Tradução:Guadalupe Ramírez.

VIANNA, V. L. L.; MACIEL, A. Questões de Alteridade e Formas de Silenciamento. In: **Mediações do fazer Literário: texto, cultura e sociedade**. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2009.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Publicação On-line- INTERNET:

Artigo 216.Código Penal. Decreto Lei-284840. **Jus Brasil**, 2014.

Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10611615/artigo-216-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em: 22.03.2014.

OIT. Organização Internacional do Trabalho. **Definição Abuso de Poder**. Jus Brasil, 2015.

Disponível em: <http://trt-10.jusbrasil.com.br/noticias/100607355/conceito-de-assedio-sexual-e-mais-amplo-na-justica-trabalhista>. Acesso em: 21 março de 2015.

SIGNIFICADOS, Conceitos e Definições. **Significado de Alteridade**.

Disponível em: <http://www.significados.com.br/alteridade/>. Acesso em: 20 de março de 2015.

WADY, Ariane F. **Diferença do Abuso de Poder e Abuso de Autoridade**. Jus Brasil, 2014.

Disponível em: <http://www.lfg.jusbrasil.com.br/noticias/20923>. Acesso em 22.03.2014.

Artigo recebido em: 04.02.2015

Artigo aceito em: 14.06.2015

Discursos sobre o território de Itueta frente à realocação compulsória: análise discursiva da produção literária de um ituetense

Discourses on the territory of Itueta in relation to its compulsory realocation: discourse analysis on the literary work of an ituetense

Thiago Martins Santos*

Nádia Dolores Fernandes Biavati**

RESUMO: Baseados no referencial da Análise de Discurso Crítica, analisamos as representações de Itueta presentes numa coletânea de três produções poéticas elaboradas por um ituetense, procurando compreender o modo como os discursos nos textos em questão contribuem para constituir Itueta como território antes, durante e depois da sua total destruição decorrente da construção da Usina Hidrelétrica de Aimorés, que fez surgir a ‘nova’ Itueta. Apresentamos análises variadas sobre como a história da cidade é retratada e relacionada às representações discursivas e à memória do seu narrador, conferindo a ela a categoria de território.

ABSTRACT: Based on the framework of Critical Discourse Analysis, we analyzed the representations of Itueta present in a collection of three poetic productions by an Ituetaense (that is how an inhabitant from Itueta is called). The aim here was to try to understand how the discourses used in the texts presented contribute to constitute Itueta as a territory before, during and after its total destruction, due to the construction of the hydroelectric plant of Aimorés, and giving way to the process of the creation of a new Itueta. Various analyzes are presented on how the city's history is portrayed and related to the discursive representations and the memory of its narrator, which put the town into the category of territory.

PALAVRAS-CHAVE: Território. Realocação. Discursos.

KEYWORDS: Territory. Realocation. Discourses.

1. Introdução

Itueta é a sede de um município mineiro localizado no Vale do Rio Doce, próximo da divisa com o Espírito Santo, com área aproximada de 453 km² e uma população estimada de 6.069 habitantes (IBGE, 2015). A formação do antigo povoado teve início nos anos 1920, com a chegada de desbravadores provenientes da Zona da Mata mineira, interessados na exploração da madeira de lei e no desenvolvimento de atividades agropecuárias. Esse grupo se fixou à margem do Rio Doce, no entorno da Estrada de Ferro Vitória a Minas e entre outros dois

* Mestre em Gestão Integrada do Território (GIT/UNIVALE). Professor da Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE).

** Doutora em Linguística (POSLIN/FALE/UFMG). Professora da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e integrante do Programa de Mestrado em Letras (PROMEL/UFSJ). Atuou como professora do Programa de Mestrado em Gestão Integrada do Território (GIT/UNIVALE).

núcleos populacionais formados por descendentes de imigrantes italianos e germânicos, vindos do Espírito Santo, no contexto da Primeira Guerra Mundial.

Itueta ficava aproximadamente a 11 km da colônia italiana e aproximadamente a 20 km da colônia germânica. Sua posição geográfica favoreceu seu desenvolvimento territorial com a construção da estação ferroviária em 1927, já que naquele local moradores dos outros dois núcleos e da região se reuniam inicialmente para escoar a produção e estabelecer relações comerciais. Tal dinamismo, motivado pela efervescência da economia e da cultura local, elevou Itueta à categoria de distrito de Resplendor (MG) em 1938. Dez anos depois ocorreu a emancipação política e o núcleo de Itueta se tornou a sede do município.

Festas comunitárias ocorriam praticamente em todos os meses do ano, fortalecendo os laços de sociabilidade dos moradores e forjando a identidade cultural de Itueta. A economia local era baseada na exploração dos recursos naturais, principalmente da madeira, que se esgotou na década de 1960, provocando uma inversão na curva de crescimento econômico da cidade e motivando a migração de uma considerável parcela de sua população para outras áreas de fronteira, sobretudo o Norte do Brasil.

Em fins da década de 1990, a população foi informada da chegada da Usina Hidrelétrica de Aimorés (UHE Aimorés) e das implicações decorrentes da construção desse empreendimento, como a necessidade de realocação da cidade para dar espaço à construção do reservatório d'água e possibilitar a mudança de posição da linha férrea da Vale. A realocação compulsória foi finalizada em 2005, com o assentamento da população na 'nova' Itueta e a destruição total da Itueta 'velha'. A nova cidade foi erguida pelo Consórcio Hidrelétrico Vale-Cemig às margens da BR-259, aproximadamente a 4 km da Vila de Quatituba (distrito formado a partir do núcleo dos descendentes de italianos), com a expectativa de a população de Itueta se beneficiar do dinamismo desse distrito e, assim, recuperar sua fase áurea e minimizar a dor gerada pela mudança indesejada.

Esse cenário é representado numa coletânea de três poemas produzidos por um dos ituetenses que integrou o grupo de sujeitos investigados na pesquisa de mestrado.¹ Fundamentados no referencial da Análise de Discurso Crítica (ADC), analisamos neste artigo

¹ A coletânea de poemas não publicados, que apresenta e representa, em estrutura poética, o cenário da velha e da nova Itueta, foi cedida espontaneamente pelo sujeito durante a pesquisa de campo para a produção da dissertação intitulada *Itueta: da articulação à desarticulação de um território (1926-2005)*. A pesquisa foi apresentada no GIT/UNIVALE, em 2013, sob a orientação da Profa. Dra. Sueli Siqueira e contou com o apoio financeiro da FAPEMIG.

as representações de Itueta na coletânea, procurando compreender o modo como os discursos dos poemas contribuem para constituir Itueta como território e, ao mesmo tempo, construir as relações entre o ser, o estar e o vivido nesse território.

Os poemas que compõem o *corpus* do estudo foram escritos a partir de uma variável temporal, o que serviu de base para a organização da coletânea: a construção da UHE Aimorés, que provocou a transferência da cidade de Itueta para outro local. O primeiro poema, *Fragmentos de saudades - 1º tempo*, aborda o período da história de Itueta que antecede à construção da usina, portanto os momentos anteriores à realocação. O segundo poema, *Suor e lágrimas - 2º tempo*, remete aos momentos da transferência, e o terceiro poema, *Lembrança, tristeza e esperança - 3º tempo*, apresenta o pós-transferência, o tempo presente da escrita da coletânea, vivido na nova Itueta.

Este artigo está estruturado em três partes. Inicialmente procuramos discutir os princípios da Análise de Discurso Crítica (ADC), relacionando discurso, representações, identidades, memória e território; em seguida, analisamos a coletânea por meio do referencial da ADC; por fim, destacamos importância da ADC para a compreensão dos poemas.

2. Análise de Discurso Crítica (ADC): princípios e articulações possíveis

A ADC é uma abordagem teórico-metodológica que compreende o discurso como atividade de linguagem, norteador da prática social e norteador por ela. Resende e Ramalho (2009; 2011) observam o compromisso de análise linguística e social se completar nos estudos crítico-discursivos. Para as pesquisadoras “[...] a análise linguística alimenta a crítica social e a crítica social justifica a análise linguística” (RESENDE; RAMALHO, 2009; RESENDE; RAMALHO, 2011, p. 21). Nesse sentido, a crítica social se dá a partir das investigações de efeitos discursivos sobre a realocação da cidade de Itueta, retratada pelo antigo morador a partir da construção da UHE Aimorés.

A concepção de discurso que estamos adotando é a de Fairclough (2001) tanto em sentido amplo quanto em sentido restrito. Tomado em sentido amplo, o discurso é compreendido como linguagem como prática social; já em acepção restrita, singular, conforme o autor, discurso é tomado como “[...] modo de significar a experiência a partir de uma perspectiva particular” (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 39). Assim, os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, mas também as constroem ou constituem. A visão de Fairclough sobre discurso coloca tal concepção como socialmente construtiva, pois

“[...] constitui sujeitos, relações sociais e sistemas de conhecimentos e crenças, devendo, portanto, ser visto e estudado como ligado à história e a processos dinâmicos” (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 33).

Discurso e texto se relacionam na medida em que texto se torna a materialidade de discursos em que se manifestam a rede de valores seguidos pelos sujeitos que constroem projeções de si no território. Discursos carregam ideologias que interpelam os sujeitos a partir do contato com realidades que se representam nos dizeres sobre algo e, ao mesmo tempo, emergem pelo discurso representações, identidades e memórias, aspectos importantes para a constituição e legitimação de um território. Fairclough (2001b, p. 58) orienta que textos devem ser analisados “[...] em termos de uma gama diversa de aspectos de forma e significado (por exemplo, as propriedades do diálogo e da estrutura textual, bem como o vocabulário e a gramática) pertencentes tanto às funções ideacionais da linguagem como às interpessoais”.

Portanto, texto pode ser tomado como palavra falada ou escrita, por meio da qual práticas, valores, crenças são naturalizados e hegemonias são fortalecidas. Nesse sentido, os dizeres sobre Ituetá retratados nos poemas analisados materializam representações sobre como se compreende o processo da mudança da cidade, o modo como se ressignifica a condição do espaço tomado como construção cultural, reinventado como objeto de luta, de resignação, de emoções.

Analisar o modo como se representam o ser e o estar nas condições de mudança tratadas pelo ituetense é importante para se compreender a produção de um território por meio do(s) discurso(s) construído(s) a partir de sua identidade ituetense e, simultaneamente, de discurso(s) por meio das vivências representadas no/do território. Dada a relevância de aspectos como representação, identidade e articulações entre discurso e território, explanamos tais concepções e procuramos estabelecer possíveis relações com o conceito de discurso apresentado.

O primeiro aspecto que conceituamos é a representação, cuja definição buscamos em Woodward (2006, p. 17):

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas

simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

Considera-se a representação ligada ao uso da palavra, dos aspectos simbólicos que colocam significações sobre os dizeres. Como processo cultural, os atos de construir poemas, declamá-los e fazer circular o produto da produção escrita sobre a mudança rememoram experiências e dão pistas sobre como as identidades se compreendem no processo de realocação de Itueta e na destruição da antiga sede do município. Interessa, portanto, a rede de valores e as práticas que interpelam nas formações dos dizeres. Então, discurso familiar, discurso econômico e discurso político emergem nas produções versificadas do ituetense. Por isso, são discursos na construção pluralizada, pois indicam redes de relações de poder que perpassam o tratamento dos dizeres sobre mudar e os posicionamentos sobre isso.

Ao articular representação e discurso, Woodward (2006, p. 17) afirma que “[...] os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. Pelos discursos, se constituem identidades e, vice-versa, identidades se constituem por discursos. Nos dizeres, em discursos, resvalam sentidos que indicam o modo como os sujeitos representam sua condição no território. Os sistemas de representações são meios pelos quais as identidades se posicionam, o que significa que muito das identidades emerge pelos sistemas de representação. Pelas representações, as posições dos sujeitos emergem em expressões sobre a cultura, as crenças e os hábitos. Assim, os discursos trazem representações sobre o lugar onde se vive, as mudanças nas condições de vida, a melancolia como consequência ao processo de mudança vivido, por enxergar no território a essência do ser como estar em um lugar.

Para essa autora, a representação que se tem sobre algo ou sobre algum lugar está relacionada ao modo como apreendemos identidades. Woodward (2006, p. 9) considera que a identidade é relacional, pois “[...] as representações nos dizem o que algo é ou não é e dizem respeito à relação que temos com o outro”. Por isso, a identidade é marcada pela diferença e pela similaridade. Essas características se dão como “posições-de-sujeitos”, modo como a análise discursiva francesa trata a questão. Ainda que o presente trabalho parta da análise discursivo-crítica de vertente anglo-americana, acreditamos nessa articulação entre discurso, representações e identidades.

Outro aspecto que consideramos é a memória, cuja definição buscamos em Todorov (1999) *apud* Delgado (2005, p. 17):

[...] a memória não se reduz ao ato de recordar. Revelam os fundamentos da existência, fazendo com que a experiência existencial, através da narrativa, integre-se ao cotidiano fornecendo-lhe significado e evitando, dessa forma, que a humanidade perca raízes, lastros e identidades.

A memória faz emergir as ressignificações do território: por ela surgem representações do ser e do fazer em Itueta antes, durante e após o processo de realocação. De acordo com Delgado (2005), memória, narrativas/discursos e identidades se alimentam, se complementam, constituem humanidades. E partindo dessa premissa, sugerimos que memórias constituem territórios, pois atribuem sentidos ao espaço, criam identidades, exercitam o poder, fazem dele um lugar de experiências de vida.

Assim, estamos trabalhando com a perspectiva cultural de território de Bonnemaïson (2002) e de Haesbaert (2005; 2007), que considera território um espaço socialmente construído e culturalmente vivenciado ao longo de um período histórico. Nessa abordagem, a construção de um território tem início quando um grupo social domina e se apropria de um espaço, atribuindo-lhe valor, unindo-se a ele por laços de afetividade e fazendo dele suporte para (re)elaboração de sua identidade. O território é o espaço do cotidiano e das relações subjetivas, onde as pessoas veem a realidade e a si mesmas.

A seguir, apresentamos o estudo de textos versificados por um ituetaense, materialidade estruturada em poemas, procurando compreender o modo como a linguagem, considerada como prática social (discurso no sentido amplo) constrói um território, que é, ao mesmo tempo, constituído a partir dela. Com base na análise discursiva, é possível fazer um percurso das retomadas de um eu em clamor coletivo diante do território destruído, reconfigurado, realocado, fazendo emergir valores e práticas envolvidos nesse processo.

Vale lembrar o lugar da análise de discurso crítica como uma construção teórico-metodológica importante para a presente análise. Por esse viés, interessa-nos uma análise em que a prática discursiva se dá como materialidade em um contexto de produção, distribuição e consumo dos sujeitos na situação de mudança e reconfiguração: assim, o antes, o durante e o depois da transferência/reassentamento da população de Itueta são condições cruciais para se compreender em que medida os discursos do eu (familiar e econômico) convergem e/ou se confrontam.

Na análise discutimos a prática social que sugere as ideologias que emergem no texto e permeiam o processo de realocação a partir de decisões econômicas sobre o território; por fim, privilegiamos a produção e o consumo do texto poético, que se revela como um desabafo, em construções literárias versificadas com rimas, cujas impressões do sujeito poético são trazidas muitas vezes em confronto ao processo de transferência para a nova Itueta.

3. Análise: representações de Itueta em três tempos

Para compreender a manifestação da produção poética, consideramos o que Compagnon (2009, p. 38) afirma sobre a poesia, que busca desvelar “[...] uma verdade que não seja transcendente, mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível”.

Nesse sentido, ao versificar sobre uma realidade, o cidadão ituetense produz uma prática de linguagem representativa de crenças, de valores e hábitos, desejos, anseios e angústias, que exprimem fatos sobre a vida que se modificou. Essa produção poética, passível de análise no presente artigo, diz respeito a uma produção literária fora do cânone literário tradicional, que mesmo assim lida com uma experiência de linguagem centrada em um contexto afetado por e constituinte do território. Ao mesmo tempo, tal produção discursiva é tomada como prática de produção de sentidos acerca da destruição, realocação e consequente ressignificação daquele território.

3.1 Fragmentos de saudades - 1º tempo: antes da realocação

Inicialmente tratamos da análise do primeiro texto poético da coletânea, *Fragmentos de saudades - 1º tempo*, que aborda o período da história de Itueta que antecede à construção da usina, portanto os momentos anteriores à realocação da cidade. No poema composto de quarenta e duas estrofes, o sujeito poético representa saudosamente o viver na Itueta velha: conta sobre seu nascimento; menciona seus conterrâneos nos costumes da cidade; os eventos da zona urbana comentados mês a mês representam Itueta em geral como um lugar festivo e de muito movimento, em passagens do tempo retratadas de janeiro a dezembro.

O tempo verbal predominante em todo o poema é o pretérito imperfeito, cujo emprego ajuda a reforçar a ideia de que a velha Itueta era um lugar de muita festa e movimento o ano inteiro, já que verbos nesse tempo exprimem um fato habitual, durativo, ocorrido no passado.

Esse emprego verbal pode ser visto, por exemplo, nas estrofes (6) e (25), que retratam as práticas de comunidade nos meses de fevereiro e novembro, respectivamente:

(6) Fevereiro era chegado/ Um carnaval animado/ A todos contagiava/
Boi pintadinho e mulinhas/ Em frente a nossa pracinha/ Gargalhadas provocavam.

(25) Em novembro era Finados/ Por todos nós celebrado/ Como o dia da
Esperança./ O cemitério se enchia/ Lembrando que ali jazia/ Só quem temos na
lembrança.

Cada estrofe do poema retrata um evento cujas vivências de comemorações são retomadas e representadas com expectativas e alegria. O poema se inicia com a colocação do sujeito poético, que situa e caracteriza, em versos, a antiga Itueta. Na estrofe (1), observa-se que o efeito de caracterização do território vivido é produzido pelo verbo relacional ser, utilizado nos versos 1 e 5. O sujeito poético é um homem de origem rural, que se revela triste e sente saudades desse tempo e desse espaço representados em “que um dia foi encanto”.

(1) Eu fui nascido na roça/ Vivia numa palhoça/ Que ainda hoje existe./
Quando eu vejo tal recanto/ Que um dia foi meu encanto/ De saudade fico triste.

O sujeito poético se coloca na posição de observador do território, rememorando as práticas passadas, o que gera saudades e tristeza, conforme aborda. Também nessa estrofe (1) é possível observar no verso 6 que o verbo ficar, como processo relacional de estado (HALLIDAY, 1988; FOWLER, 1999), coloca-se como um modelo de apresentação dos eventos. Quando os processos/as ações são representados no presente do indicativo, a história retratada se torna ainda mais viva e atualiza o sentimento de tristeza do sujeito poético frente à realocação da cidade. Utilizado nesse contexto, o verbo atribui um efeito de sentido que indica permanência dos sentimentos, eternidade dos fatos, acentuados pela condição de vivência da tristeza.

O propósito do texto é explicitado no final do poema, na penúltima estrofe (41). O sujeito poético revela que sua intenção é produzir um registro do território que já não existe mais, salvo na sua memória, para que não seja esquecido e se torne conhecido pelas gerações futuras. No verso (3), procura-se, através do uso da expressão “versejar com lealdade”, o desejo de convencer o leitor a aderir e compartilhar sua representação de Itueta. De outro modo, revela

o quanto o sujeito se compromete com a verdade, o que Fairclough (2001) denomina de “modalidade epistêmica”.

(41) Lembranças que trago comigo/ Embora de um jeito antigo/
Versejei com lealdade/ Meu desejo foi mostrar/
Como era meu lugar/ Para a posteridade.

Em seguida analisaremos o segundo texto da coletânea, *Suor e lágrimas - 2º tempo*, remetente aos momentos da transferência da cidade, para a construção da hidrelétrica.

3.2 Suor e lágrimas - 2º tempo: durante a realocação

A produção poética, que retrata o processo de deslocamento da população, está estruturada em cento e quatro estrofes. É o mais extenso e detalhado texto da coleção. Nele observamos a apresentação do tema central da coletânea, ou seja, a representação do fato propriamente dito: a destruição da Itueta velha e o deslocamento compulsório dos seus moradores para a nova Itueta, decorrentes da construção da UHE Aimorés e as representações sobre ser e estar nesse processo, em eventos representados como “lutas”. *Suor e lágrimas - 2º tempo* destaca a resistência e o enfrentamento empreendidos pelos ituetenses no contexto da realocação, procurando eliminar qualquer ideia de passividade diante do tempo de dor e sofrimento, representado pelo sujeito poético como inesquecível.

A primeira estrofe (1) marca a transição do primeiro para o segundo poema da coleção: o primeiro, que fala do tempo festivo, e o segundo, que aborda o tempo do sofrimento. Essa estrofe traz também no último verso o objetivo do poema, que é mencionar as lutas de resistência ao projeto hidrelétrico.

(1) Um outro lado da vida,/ Da minha antiga Itueta/ Agora vou comentar./
Muito escrevi sobre festas,/ Porém agora me resta/ Suas lutas mencionar.

Ao retratar as chamadas “lutas”, o sujeito poético constrói uma forma de modalidade subjetiva, já que deixa claras suas afinidades com essas lutas mencionadas, situadas no tempo como a condição do “agora”. Nesse sentido, é representado seu projeto para preservar a memória da antiga Itueta e manifestar seu sentimento de não pertencimento à nova Itueta, espaço onde vive atualmente. As estrofes (56) e (97) evidenciam essa ideia:

(56) Mais de cem anos de lutas/ Sacrifícios e disputas,/ Vidas de dedicação./
Ver tudo agora inundado/ É sentir-se derrotado,/ Com mágoas no coração.

(97) Num sol que torrava o chão,/ E sem arborização,/ A nova cidade habitamos./
Depois de tanto cansaço,/ Com certo sabor de fracasso,/ Nossa vida começamos.

Em geral, o poema aborda duas grandes lutas dos ituetenses na velha Itueta: a luta diária pela busca do sustento e a luta contra o Consórcio responsável pela usina hidrelétrica. As lutas são abordadas em partes separadas do texto e representadas de forma diferente. A primeira, mais branda e naturalizada, enfatiza as dificuldades da segunda, como se pode observar nas estrofes (20) e (21).

(20) Detalhar os maus momentos/ Não será o meu intento/
No mais que vou escrever./ Porém, o mais importante,/
Eu detalho doravante/ Por destaque merecer.

(21) Não sairá da memória/ O mudar da trajetória/ Do curso de nossas vidas/
Foi uma fatalidade/ Saber que nossa cidade/ Seria, já, demolida.

Na estrofe (21) observa-se que o evento “mudar da trajetória” destaca não apenas a transferência do povo como também mudança de trajeto, de percurso de vida: portanto, constitui uma fatalidade para os ituetenses. Castells (1999) aborda a concepção de identidades legitimadoras, aquelas introduzidas por instituições dominantes, a fim de legitimar sua dominação. A transferência da cidade se dá forçadamente a um espaço urbano construído, para o qual os moradores foram realocados. Alguns resistiam e permaneciam no local da velha Itueta, indicando uma postura de resistência tardia, assim retratada nos versos como uma luta contra e pela dor da lembrança, de uma luta contra o evento “fatalidade”, a demolição que se estabeleceu com o vazio no território.

O poema utiliza a metáfora da guerra para abordar a destruição da cidade, como se pode identificar nas estrofes (75), (76) e (77), considerando a atuação das máquinas que demoliam a velha Itueta. Assim, ao mencionar a guerra, o campo semântico, embora sugira concretude, aponta para a subjetividade de uma luta interior e tardia, uma vez que Itueta velha já não existe mais.

(75) Para remover as pedreiras/ Muitas nuvens de poeira/ Nossas casas invadiam./
Ao som triste de sirene,/ Como num ato solene,/ Fortes bombas se explodiam.

(76) O trânsito ficou perigoso,/ Para criança e idoso,/ Nas ruas havia perigo;/
Na hora da bomba explodir,/ Todos tinham que sair,/ Buscando melhor abrigo.

(77) Como tanques numa guerra,/ Caminhões cheios de terra,/
Sem lona de proteção,/ Transitavam noite inteira,/
Jogando terra e poeira,/ No rosto do cidadão.

Observa-se a recorrência de usos no pretérito perfeito nas últimas estrofes do poema, que representam o sentimento do sujeito poético que se posiciona frente à destruição da cidade. Esse tempo verbal indica um fato completamente realizado, uma ação acabada. Essa representação pode ser vista, por exemplo, nas estrofes (99), (101) e (104).

(99) Para todos ficou claro/ Que o povo pagou bem caro/ Para a usina funcionar./
Quando o lago estiver cheio/ Terá lágrimas no meio/ Para energia gerar.

(101) Assim foi, que deram fim,/ Daquela que foi pra mim,/
Como mãe que me acolheu./ Por minha Itueta antiga/
Que sempre me deu guarida/ Meu amor jamais morreu.

(104) Encerro o segundo tempo/ Registrando o sofrimento/ Dessa nossa geração,/
Pra todos verem um dia/ Que não foi só regalia/ A nossa realocação.

Destaca-se o registro que descreve o evento da demolição construído com escolhas vocabulares negativas: tristeza, morte, lágrimas, sofrimento. O sujeito poético representa a ideia de destruição como um malefício à cidade. O ser e o estar nessas condições são representados nos versos como sofrimento. A consequência da mudança é retratada como “fim”, “moeda cara”. A estrofe (98) indica que o preço alto foram a destruição do território e as incertezas quanto à sua reconstrução em novas bases.

(98) Os dias estavam contados/ Do nosso lugar amado/ Deixar, então, de existir./
Sentimos naquele ensejo/ O golpe de um despejo/ E um incerto porvir.

3.3 Lembrança, tristeza e esperança - 3º tempo: após a realocação

A terceira e última produção versificada da coletânea, intitulada *Lembrança, tristeza e esperança - 3º tempo*, é composta por vinte e oito estrofes que representam o tempo presente do sujeito poético, vividos na nova cidade, após a realocação e a destruição da velha Itueta. No texto observamos posicionamentos sobre o êxodo compulsório, em versos com predominância

de verbos no presente do indicativo. Esse tempo verbal, que indica um fato certo, real e premente, torna o texto mais vivo e atualiza o fato. No momento em que o sujeito poético rememora e retrata a antiga cidade, os verbos utilizados estão no pretérito, ora no imperfeito, ora no perfeito. E, ao apresentar suas expectativas, faz uso de verbos no tempo futuro. Desse modo, os versos retomam o fato retratado nos dois poemas anteriores: representam o momento presente e projetam o momento futuro, sintetizando as representações de Itueta elaboradas pelo sujeito poético. Essa lembrança (passado), essa tristeza (presente) e essa esperança (futuro), que intitulam o poema, podem ser observadas nas estrofes (17), (4) e (26), respectivamente:

(17) Não vejo mais a pracinha/ Bem pertinho lá da linha/
Que o trem de ferro passava,/ Um lugar aconchegante/
Onde, em qualquer instante,/ Quem quisesse, descansava.

(4) Agora na nova cidade/ Onde tudo é novidade/
Que nos atrai a atenção/ procuramos disfarçar/ E até no sorriso esboçar/
Evitando a Depressão.

(26) E assim estamos vivendo,/ E ardentemente querendo/ Que volte a normalidade./ Haveremos de vencer,/ Atingindo, com prazer,/ A plena felicidade.

Os impactos da realocação são retratados em estrofes como (5), (9) e (10). Os versos representam a ideia de que a transferência reconfigurou o modo de organização social da população, rompendo os laços de sociabilidade existentes, distanciando os moradores e gerando o sentimento de não pertencimento ao novo “território”. Pode-se considerar que esse é o maior prejuízo da mudança, pois, quando “[...] o espaço se transforma, e as referências espaciais se perdem na dinâmica incessante do tempo, os homens perdem seus elos, sua base identitária e a substância de sua história” (DELGADO, 2005, p. 14).

(5) Por enquanto tudo é belo/ Mas não se sente o elo/ Que liga o povo ao lugar/
Há uma luta da esperança/ Contra a força da lembrança/ No brilho de cada olhar.

(9) Onde, agora, nós moramos,/ Às vezes nos perguntamos:/ Onde está a união/
Que havia em nossa gente/ Pelos encontros frequentes/ Da nossa população?

(10) Tudo ficou mais distante/ Não é como era antes/
Há muitos semblantes sem graça/ A individualidade/
Dispersou a sociedade/ Das casas, ruas e praças.

No poema observamos que uma identidade de projeto é estabelecida para a cidade, situando textualmente que há uma luta pelo restabelecimento e pelo desejo de redefinição da posição de sujeitos coletivos (cidadãos ituetenses), em sua “nova estrada”

(24) Nesta nossa nova estrada/ O reinício de jornada/ Difícil parece estar./
Minha Itueta de criança/ Agora virou lembrança/ História pra se contar.

Nesse ponto, a (re)construção do território significa a busca de reconstruir sua história por meio da memória, em atualizações sobre tempos de alegria e de muita dor.

4. Considerações finais

Pelo discurso emergem representações, identidades e memórias, aspectos importantes para a constituição e a legitimação de um território, que nesse contexto destaca a velha Itueta como espaço de referências identitárias, simbólicas e de valor. O texto literário atualiza lembranças do sujeito poético sobre Itueta, representando os fatos significativos da história recente daquela cidade: a destruição e a realocação compulsória dos moradores. Os três momentos situados na análise discursiva (o tempo anterior à realocação, a realocação e o pós-realocação), bem como os movimentos, os hábitos e as realidades advindas dessa condição, conferem à cidade a categoria de território. Em todas as circunstâncias, antes e depois da mudança, é atribuída ao local uma rede de sentidos, em que se criam identidades; além do mais, é promovido o exercício do poder, o que faz da cidade um lugar de convivência.

Esses discursos sobre comunidade e amizade permeiam as dificuldades de adaptação à nova condição. Os fatos relatados em versos divergem do discurso econômico que orientou a realocação. Os versos representam modos encontrados pelo sujeito para significar sua vivência no território tanto da velha Itueta quanto da nova Itueta. Assim, a análise dos poemas nos confirma que os discursos são não apenas reflexo da construção de territórios, mas também construtores deles. Ao mesmo tempo, a memória se faz vívida nesse processo, especialmente com a produção literária tratada em três tempos; antes, durante e após o reassentamento dos cidadãos na nova Itueta.

As temáticas sobre as famílias, a amizade e o local no passado são representadas no confronto do presente com o futuro incerto. Os lugares são pistas para compreender o efeito da mudança da cidade e de suas consequências nos sujeitos. Nesse sentido, ser e estar são

retratados na velha Itueta como partes do território cuja familiaridade com conterrâneos, eventos e lugares, cujas certezas se entrecruzam com as incertezas de estar na nova Itueta e se transformar construindo novos sentidos a partir dali. Isso significa que, embora a nova Itueta represente o incerto, a ausência, a depressão, ela se redesenha na prática discursiva em questão, representando os valores, as identidades e os hábitos dos sujeitos da cidade, conforme enfatiza o sujeito poético.

Referências

- BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: ROSENDAHL, Z; CORREA, R. L. (Org.). **Geografia cultural: um século**. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. p. 83-132.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede** (A era da informação, v. 1). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- DELGADO, L. A. N. Historia oral e narrativa: tempo, memória e identidade. *História Oral*, 6, p. 9-25, 2005.
- FAIRCLOUGH, N. A análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades. In: MAGALHÃES, C. (Org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: FALE, 2001a. p. 31-82.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Ed. UnB, 2001b.
- FOWLER, R. **Language in the news: discourse and ideology in the press**. London: Routledge, 1999.
- HAESBAERT, R. Da territorialização à multiterritorialidade. **X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA**, 10. Anais... São Paulo, 2005. p. 6774-6792.
- HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HALLIDAY, M. A. K. **Introduction to functional grammar**. London: Edward Arnold, 1988.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Informações completas sobre o município de Itueta (MG). **IBGE**. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/4K4>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

RESENDE, V. M.; RAMALHO, V. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. Campinas, SP: Pontes, 2011.

RESENDE, V. M.; RAMALHO, V. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2009.

SANTOS, T. M. **Itueta**: da articulação à desarticulação de um território (1926-2005). 2013. 70 f. Dissertação (Mestrado em Gestão Integrada do Território). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2013.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. p. 7-72.

Artigo recebido em: 09.02.2015

Artigo aceito em: 17.04.2015

Caminhos da (re)exploração: A Carta em Caminha, Oswald e Bonassi

Ways of (re)exploration: A Carta in Caminha, Oswald and Bonassi

Natasha Fernanda Ferreira Rocha*
Vanderléia da Silva Oliveira**

RESUMO: Este artigo analisa um exemplo de intertextualidade na produção literária brasileira. Para tanto, três foram os nomes eleitos: Pero Vaz de Caminha, com **A Carta**; Oswald de Andrade, em texto selecionado da obra **Pau-Brasil**, e duas minificções extraídas de **Passaporte**, do contemporâneo Fernando Bonassi. Procurou-se pensar em como as possibilidades dialógicas desses textos se engendraram e como o trato com o referencial alterou-se de época para época. Buscou-se, também, mirando seu caráter dialógico, perceber a presença de um tópico recorrente nas manifestações artísticas e culturais em nosso país: quem somos. Ou, ainda, quem nos tornamos.

ABSTRACT: This article analyzes one example of intertextuality in Brazilian literature. To this end, three were the elected names: Pero Vaz de Caminha, with **A Carta**; Oswald de Andrade, in a text of **Pau-Brasil**, and two short short stories extracted from **Passaporte**, of contemporary Fernando Bonassi. It sought to think how the dialogic possibilities of these texts are engendered and how the treatment with the benchmark changed from season to season. Also, thinking their dialogic character, perceive the presence of a recurring topic in artistic and cultural events in our country: who we are. Or, even, who we became.

PALAVRAS-CHAVE: A Carta. Modernismo. Fernando Bonassi.

KEYWORDS: A Carta. Modernism. Fernando Bonassi.

1. Introdução

A **Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel**, talvez por ser o mais antigo texto registrado em língua portuguesa no território brasileiro, é um dos mais revisitados na produção literária e em outras manifestações artísticas do nosso país. Historicamente, tornou-se nossa certidão de nascimento e, com o Modernismo, principalmente, foi contemplada com novas leituras. Este trabalho tem, assim, um ponto de partida, outro de chegada e um oásis no meio do caminho. Tem-se, como referência chave, o documento de apresentação do Brasil ao

* Natasha Fernanda Ferreira Rocha é discente do Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina – UEL e bolsista CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa Crítica e Recepção literária (CRELIT), linha de pesquisa “Literatura, cânone literário e tessituras do contemporâneo”. Contato: natashaferranda5@hotmail.com

** Vanderléia da Silva Oliverira é doutora em Letras. Professora pesquisadora da Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP, campus Cornélio Procópio, docente do Proletras-UENP e PPGL/UEL. Membro e líder do Grupo de Pesquisa Crítica e Recepção literária (CRELIT), linha de pesquisa “Literatura, cânone literário e tessituras do contemporâneo”. Contato: vances@uenp.edu.br

Velho Mundo, a **Carta**. Do Modernismo, água boa de beber, tomar-se-á mais de uma influência: o poema **Pero Vaz Caminha**, de **Poesia Pau-Brasil**, obra publicada em 1925, e o **Manifesto Antropófago**, pedra base do conceito de antropofagia – tão caro e atual na literatura brasileira – ambos de Oswald de Andrade.

Ao cabo desse trajeto, encontra-se outra reexploração do texto quinhentista. Em **Passaporte** (2001), coletânea de minificções de Fernando Bonassi, alguns textos podem ser lidos como um conjunto temático que versa sobre a questão indígena e a atualiza, na medida em que apresenta outras vestes para tratar desse. São eles: **003 turismo ecológico** e **134 historinha do brasil**. Os textos aqui citados são analisados em pormenores adiante. Para tal, acercamo-nos das considerações teóricas de Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon e Julia Kristeva e dos comentários de Leyla Perrone-Moisés, sobre algumas práticas de Literatura Comparada e antropofagia.

2.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo.
Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Oswald de Andrade

O desenvolvimento das ideias deste artigo parte de um excerto do **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. Lá, Oswald atacava, com a pena da galhofa, o pedantismo academicista. Aqui ele é retomado para falar, primeiramente, da invasão territorial que simbolizou uma *invasão de tudo*. A colonização do Brasil não se restringiria aos nossos limites geográficos. Abrangeu terras, costumes e mentes. O (não?) rompimento dos laços de exploração e subjugação afetam e alimentam discussões ainda na contemporaneidade.

Ter, portanto, **A Carta** de Caminha como elemento de análise – de qualquer caráter – é falar sobre uma ocupação forçosa. Ainda que o intuito do escrivão e autor do documento não tenha sido o de declarar um apoderamento invasivo, é o que nos propicia sua atual e posterior leitura, cônica da relação colônia/colonizador que se estabeleceria então.

Essa tomada de consciência nasce e cresce paulatinamente e a *inversão de tudo*, ou pelo menos, a tentativa de, passa a se erguer três séculos depois do fato anunciado pela carta. É com a Proclamação da Independência e a latente necessidade de organizar um novo Estado, que o pensamento intelectual e artístico ganham a incumbência de construir, simbólica e gradativamente, a história do país. Tarefa problemática, tendo em vista não haver uma solução

ideal e definitiva para o problema da construção discursiva da História e, tampouco, uma identidade una, capaz de ser traduzida em narrativas histórias, plásticas ou literárias.

No campo das manifestações literárias, é no Romantismo do século XIX, na fase convencionalmente chamada de indianista, que se avulta a necessidade da configuração de uma *nação*, pelo mote da busca de um passado heroico. São as mãos de Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo de Porto Alegre, Teixeira e Souza, Gonçalves Dias e José de Alencar, as responsáveis por forjar esse ficcional histórico. Há de se considerar que a busca por este passado não está restrita a um movimento nacional. A declaração da Independência foi catalisadora desse processo criativo, que recebeu vultuosas influências do Romantismo europeu. O retorno empreendido ao passado medieval, com vistas à compreensão do presente das nações do Velho Mundo, é semelhante ao processo ocorrido no Brasil. Com a notável diferença, no entanto, de sua constituição histórica. Era preciso criar, além de uma nação, um herói: o bom e puro selvagem. Considerando essa aproximação paradigmática, Alfredo Bosi afirma que

[...] os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos). (BOSI, 2001, p. 93)

Machado de Assis percebeu e criticou com rigor tais posições regressivas. **Instinto de Nacionalidade**, texto de 1873, questiona o que o indianismo de nossa literatura diz, de fato, sobre o caráter brasileiro e o que agrega à nossa autonomia. Para ele, era claro que não nos ligávamos ao elemento indianista, nem dele recebíamos influência – no século XIX, como queriam as letras românticas, no XX e tampouco no XXI. No inventário dos temas brasileiros, o elemento indígena configura-se como um patrimônio universal. Mais que uma inclinação à nacionalidade, Machado apregoava o instinto universalizante, que pôs em prática, com excelência, em sua obra.

O trabalho que buscava traçar a identidade brasileira e alcançar a independência intelectual incorria em uma prática bairrista, de certo modo, e ainda espelhada em outros modelos. A profecia machadiana já estava traçada: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la

de todo” (ASSIS, 1959, p. 29). Após o grito às margens do Ipiranga, cem anos foi o tempo necessário para o aparecimento de uma dessas gerações proclamadas por Machado de Assis.

Era anseio do Modernismo de fazer uma arte genuinamente brasileira. No entanto, assim como no período literário anterior, mais de uma linha de forças coexistiam. Sobre o período, Bosi afirma que o sertão de um Euclides da Cunha, por exemplo, convivía com o “[...] velho transoceanismo, que continuava selando a nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa” (2001, p. 305), sendo esse tudo, provavelmente, os movimentos de vanguarda que eclodem na Europa do pós Primeira Guerra.

Sob este aspecto, a maior contribuição da geração modernista para o processo da maioria intelectual brasileira talvez tenha sido a ideia da antropofagia, lançada por Oswald de Andrade, que abandona o pensamento binário de fontes e influências, para permitir que o consumo de capital cultural estrangeiro transforme-se em matéria de arte brasileira.

3.

Ora, a ânsia de independência, legítima em termos histórico-políticos, é uma veleidade provinciana quando se trata de cultura e de arte.

Flores na Escrivantina, Leyla Perrone-Moisés

Este breve panorama sobre a discussão de identidade nacional na literatura é traçado para que, com mais propriedade, a discussão avance aos textos selecionados para análise. A referência à história literária do Brasil é mencionada porque, como demonstrado, já ela é toda permeada por outras vozes. No **Manifesto Antropófago**, publicado por Oswald em maio de 1928, estreia da **Revista de Antropofagia**, percebe-se o profundo diálogo com as questões intelectuais do século e com a história nacional, em um tom jocoso, que permite a refutação e simultânea absorção daquilo que é estrangeiro, um jogo de afirmação e negação que se transfigura em um processo de seleção. Ser antropófago é ser “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra” (ANDRADE, 1983, p. 357) ao mesmo tempo em que “Só me interessa o que não é meu” (1983, p. 353).

A antropofagia acontece pela escolha dos melhores elementos a serem ingeridos, sorvidos e incorporados pela cultura do matriarcado de Pindorama. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, nos liberta de nossa “dívida externa cultural” e permite “[...] acabar com todo

complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo ‘autenticamente nacional’” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). Torna-nos propícios ao intercâmbio de saberes, porque compreende a possibilidade de importar e exportar poesia/arte, como tratado no **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. Essa visão também permite que a palavra literária seja compreendida como um cruzamento de superfícies textuais, e não um ponto fixo; “[...] um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário, (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Assim, no Modernismo, relação mais crítica e ao mesmo tempo libertadora é a que se estabelece com outros textos e influências e, diametralmente, radical é o seu rompimento com a tradição e a linguagem. O exemplo aqui tomado é a apropriação paródica da **Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel** feita pelo mesmo Oswald de Andrade em **Pero Vaz Caminha**, poema publicado na obra **Pau-Brasil** (1925), em tópico chamado **História do Brasil**. Registrada em primeiro de maio de 1500, a **Carta** noticia o encontro da frota portuguesa, formada por treze caravelas, com o Novo Mundo. Exemplo de deslumbramento causado pelas novas possibilidades exploratórias, é o relato das primeiras impressões da terra e dos primeiros contatos com os nativos.

Já no documento de 1500, percebemos o que Mikhail Bakhtin, cinco séculos depois, chamaria de posição responsiva. O texto produzido pelo escrivão está, por completo, permeado pela possível presença do *outro*, propriedade particular do gênero escolhido pelo autor. A epístola, por concretizar-se como um diálogo, traz em seu bojo a expectativa de uma compreensão responsiva ativa por parte do leitor. Nas palavras do teórico russo, “[...] o que ele (locutor) espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc” (BAKHTIN, 2000, p. 291).

Assim, o ouvinte, a todo o tempo, torna-se o locutor, ao mesmo tempo em que este assume o papel daquele, ao ter a alteridade como princípio de sua própria fala. Toda a **Carta** é direcionada ao Senhor El-Rei D. Manuel e em seu primeiro parágrafo há uma seleção temática interessante, tendo em vista que se coloca em prática o papel social de cada comunicador. Coube ao escrivão delimitar-se à notícia do achamento da nova terra. Para Caminha, aos pilotos caberia dar conta da narração da “marinhagem e singraduras do caminho” (CAMINHA, 1968,

p. 72), vez que seriam mais experientes e capazes para isso. Outras referências semelhantes podem ser percebidas pelo documento.

Há, ainda, um episódio da expedição que não conta com a participação de Pêro Vaz. Nessa descrição, o autor faz uso do discurso indireto, alterna a conjugação verbal para o tempo pretérito imperfeito do indicativo e tenta se eximir da narração, cedendo espaço a outrem. Vale notar, portanto, que a presença ativa do outro materializa-se não só na figura de seu destinatário, mas também pelas vozes, ainda que diluídas, dos distintos atores envolvidos no achamento do novo continente.

A referência tomada por Oswald de Andrade é clara: o nome do escrivão transforma-se no título de uma das poesias de **Pau-Brasil**, obra em que o autor coloca em prática as ideias postuladas em seus dois manifestos, aqui citados. O livro é apresentado com os dizeres “por ocasião da descoberta do brasil”, grafado em letras minúsculas, e divide-se em alguns momentos. O que mais nos interessa é o primeiro deles, **História do Brasil**, composto por oito poemas. Todos eles apresentam uma relação intertextual explícita com textos quinhentistas, perceptível pelos títulos que recebem. O que inicia a série é **Pero Vaz Caminha**. A paródia, e a consequente transcontextualização, são operadas a partir de seu nome e de suas quatro estrofes, nomeadas isoladamente.

PERO VAZ CAMINHA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados

primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 1971, p. 80)

Ao eximir a partícula de ligação *de* do nome português, Oswald lança sua primeira ambiguidade. Não se divisa exatamente o(s) motivo(s) dessa supressão, mas alguns podem ser arrolados. O primeiro deles é o desvirtuamento de um nome próprio, de relevo na História, desmistificação permitida aos modernistas, por seu caráter insurgente. O segundo é que, com essa ausência, o nome *Caminha* tem seu significado alterado e pode ser interpretado como forma conjugada do verbo caminhar. Há um desdobramento interpretativo: a disposição do poema cria cenas enunciativas em cada uma das estrofes e têm seu significado reiterado pelos títulos (*a descoberta, os selvagens, primeiro chá e as meninas da gare*). Assemelham-se a cartões postais, enviados por um viajante, *um caminhante*. A **Carta**, além de documento histórico, é tida como um texto pertencente à literatura de viagem e em sua atualização essa característica não se altera. Há um desenvolvimento espacial e cronológico no percurso – das origens (descobrimento e análise dos selvagens) aos costumes citadinos, o retrato da década de 1920 (a referência aos encontros sociais e às estações de trem) – bem como uma sugestão de que a descrição do caminho percorrido por Pero Vaz tenha sido atualizado. Nesse sentido, o *caminha* oswaldiano não parou no tempo.

Vale destacar que o trabalho empreendido por Oswald de Andrade é escrito com tintas dessacralizadoras. No conteúdo, seu poema compõe-se de paralelismos de excertos da carta de achamento, transpostos em estrofes. Há poucas alterações do texto quinhentista para o modernista, mantendo-se a carta transcrita com alguma fidelidade e isso, absolutamente, não significa devoção cega ao texto primeiro. A crítica canadense Linda Hutcheon, em sua obra **Uma Teoria da Paródia**, afirma que esse gênero, mesmo que se concretize pela repetição do texto de origem, dá à nova obra novo contexto, muitas vezes irônico. E reitera que “[...] a paródia é, pois, repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais” (HUTCHEON, 1985, p. 54).

A **Carta** atualiza-se, como já referido, pela transposição de seu conteúdo para forma poética. Assim, a profanação empreendida em **Pero Vaz Caminha** é dupla: em um plano, com o texto histórico, por torná-lo matéria de releitura jocosa, aparentemente despretensiosa; em outro, com a forma da poesia, sintética, de versos brancos e livres – a ousadia ganha volume se levarmos em consideração o rigor estético com que a tratavam os parnasianos, antecessores do Modernismo. João Ribeiro, em artigo de 1928, ao comentar sobre a poesia pau-brasil, diz que Oswald

[...] sentia-se, como todos nós, saturado das imitações correntes, e procedeu um pouco à maneira de Descartes, eliminando sucessivamente todas as ideias recebidas, até chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores. A poesia ganhou, com essa redução, um sentido novo e original. (RIBEIRO *apud* ANDRADE, 1971, p. 18)

O autor de **Poesia Pau-Brasil** engendra uma negação pela afirmação. Toma o documento para analisá-lo criticamente, recontextualizá-lo, e o faz, formalmente, apenas pelo acréscimo de títulos às estrofes. Toma a poesia como forma para livrá-la do pedantismo acadêmico do Parnaso, torná-la concisa a ponto de transmutar-se em “tomadas de uma câmara cinematográfica” (CAMPOS *apud* ANDRADE, 1971, p. 19), para dar nova cara ao gênero. Além, é claro, do debate histórico gerado por esse retorno ao Brasil ainda meio pré-histórico, primitivo. É aí que se efetivam a criticidade, conforme Hutcheon (1985), e o professor de “uma moral ambivalente”, de que fala Julia Kristeva (2005, p. 72).

Quanto à interpretação dos nomes que levam cada parte do poema, *a descoberta* e *os selvagens*, não causam estranhamento ao leitor, tendo em vista que correspondem ao contexto de uma conquista territorial e ao seu campo semântico. Os dois últimos, no entanto, expressam alguma singularidade. A estrofe nomeada como *primeiro chá* tem como referência um dos encontros entre nativos e europeus. Eis o evento: “[...] andavam muitos deles (os índios) *dançando* e folgando” (CAMINHA, 1968, p. 84, grifo nosso). Foi quando chegou à terra

Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com êles a dançar, tomando-os pelas mãos; e êles folgavam e riam, e andavam com êle muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem *fêz-lhes* ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e *salto real*, de que êles se espantavam e riam e folgavam muito. (CAMINHA, 1968, p. 84, grifo nosso)

No episódio, não há qualquer referencial a chá ou a alguma reunião social ligada a refeições. E aí reside o lampejo de inteligência de Oswald de Andrade. A concisão para narrar esse encontro é levada ao máximo. O leitor só é capaz de assimilar sua mensagem se, primeiramente, teve contato com a carta e se deixa fisgar pela sugestão de tal título, que parece estar desacomodado ao conteúdo expresso na estrofe. Quando o autor modernista faz alusão ao chá, há um desvio do ambiente que até então era construído. Nessa síntese extrema de cena a que chega o poeta, a imaginação do leitor pode ser guiada aos salões da corte, às *tea parties*, ao encanto da realeza. A imagem é reforçada pelo *salto real* de Diogo Dias, passo de dança da nobreza que é referenciado em ambos textos. A ironia é marca desse trecho. Cria-se, em nove palavras, uma cena bipartida: não há uma definição se há um chá europeu em um Brasil colonial ou indígenas em um chá imperial. Essa ideia nos leva a crer que um dos grupos está fora de lugar e nos relembra, de alguma maneira, a proposta de continuar “[...] contra todas as catequeses” (ANDRADE, 1983, p. 353).

A menor estrofe do poema é, também, a que mais indica movimentação. Corporificada pelo verbo dançar e pela imagem do salto real, rompe o ritmo desenvolvido nos trechos anteriores, e não só: estreita o laço com uma possível contemporaneidade, expressa em **as meninas da gare**, se considerarmos que o salto real aparece simbolicamente como uma abertura, um convite à próxima estrofe. O Diogo Dias de Oswald, ao fazer um passo da nobreza, parece cortejar as mulheres, que já deixaram de ser as índias descritas por Pero Vaz de Caminha em 1500. Saltam todos, portanto, no tempo, até chegar às estações de ferro de uma paulicéia desvairada.

Realizada a atualização do contexto, o termo *real* pode alienar seu sentido de realeza e passar a ser interpretado como realidade, como a concretude dos fatos cotidianos, que na estrofe seguinte passa a ser de cunho sexual. Novamente salta aos olhos a importância dos títulos. Meninas da gare foi o epíteto encontrado por Oswald para se referir à prostituição na cidade. *Gare*, em francês, significa estação, e é o ponto em que as garotas trabalhavam. A releitura proposta por essa estrofe é a do instante que o escrivão português descreve o encontro com a nudez das índias. No documento, o fato é narrado curiosamente. Seu autor se impressiona com as púbis desnudas das índias brasileiras, os corpos nus são descritos mais de uma vez. Destaca, ainda, que a tripulação portuguesa não polpou olhares às vergonhas das nativas e que, “[...] de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (CAMINHA, 1968, p. 78). Caminha deixa transparecer que a surpresa e o decoro existente em princípio proviam de uma regra de

convívio social do Velho Mundo, que se diluiu com facilidade frente à vista dos órgãos de pelagem aparente.

A correlação de vergonhas (vaginias) e vergonha (sentimento) exala uma ambiguidade na **Carta**, mesmo tendo o escrivão frisado a naturalidade presente na nudeza “[...] e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1968, p. 75). Esse efeito é alcançado por uma modificação semântica no poema de **Poesia Pau-Brasil**: toma formas de malícia, lança desconfiança no olhar do leitor, porque relaciona o episódio quinhentista à prostituição. Por uma mensagem cifrada, **as meninas da gare** remolda a interpretação da natureza das ações ocorridas em 1500. Malicioso é também Oswald, que escamoteia e esconde a perspicácia de uma reinterpretação no título da estrofe.

Este é o ponto fundamental da reescritura paródica de **Pero Vaz Caminha** porque, pela ironia de Oswald, a leitura da **Carta** já não é mais a mesma. Foi definitivamente contaminada.

4.

Notícia da atual literatura brasileira.
Instinto de Nacionalidade, Machado de Assis

A reavaliação das intenções dos exploradores, suscitada pelo texto modernista, possibilita o deleite com sua comicidade e ironia. Se a leitura do poema de Oswald de Andrade deixa brechas para o riso, o mesmo não acontece na releitura realizada pelo contemporâneo Fernando Bonassi. Formado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, foi colunista da **Folha de S. Paulo** por um período de quase dez anos. Portador de uma dicção mutável e temática voltada ao cotidiano das grandes cidades, o conjunto de sua obra varia entre adaptações cinematográficas a roteiros para o teatro, de contos a romances, de literatura infantil a minificção. **Passaporte**: relatos de viagem foi publicado em 2001, graças à bolsa que o autor recebeu, no ano de 1998, do Kunstlerprogramm do DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Em **as meninas da gare**, de Oswald de Andrade, já há uma atualização de contexto quanto à relação objetal com as mulheres, tema que reincide nos contos selecionados de **Passaporte**, bem como a dicotomia colônia/colonizador, presente também na **Carta de Pêro Vaz de Caminha**. O primeiro dos minicontos a ser analisado é uma das **15 Cenas de descobrimento de Brasis** (1999), conto inédito composto de quinze minicontos, publicado na

coletânea **Os Cem Melhores Contos Do Século**. O conto de Bonassi fecha a década de 90 e a obra organizada por Ítalo Moriconi. Finaliza, simbolicamente, o século XX, ao mesmo tempo em que celebra e faz um balanço-síntese do que se tornou o Brasil quinhentos anos após seu descobrimento: por esse fato já se liga ao texto de Caminha.

Pelo título, tem-se a impressão de uma referência muito clara ao fato histórico de 1500, mas o que acontece tanto no conto como nas minificções de **Passaporte** é um misto de uma releitura embebida do mal estar da contemporaneidade e alusões ao texto do escrivão português:

003 turismo ecológico

Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance. (Cuiabá – Brasil – 1995) (BONASSI, 2001, n.p.)

Percebe-se que algumas figuras e expressões reaparecem nesse texto. Uma delas, por meio da qual a intertextualidade mais explícita com a *Carta* ocorre é, novamente, a retomada do termo *vergonha*, presente logo no início do texto. A partir do segundo período da minificção percebe-se um rompimento temporal. O contexto de missão exploratória deixa de ser o quinhentista e passa a ser o atual, já que as índias, uma vez doutrinadas por outros valores são realocadas em empregos comuns – e aqui já não é possível afirmar que são valores de um colonizador, pois o espaço-tempo foi atualizado. O mesmo acontece em **134 historinha do brasil**, com cena semelhante, apesar da voz do enunciador ser outra: “Três caravelas lotadas de badulaques partem de uma Europa recém-saída de mais uma escuridão e ávida por um molho pardo condimentado. Um povo americano de sangue bom demais vai à praia com as vergonhas de fora” (BONASSI, 2001, n.p.).

Vale notar que o ambiente selvagem de outrora já foi remodelado pelo capital, marca e símbolo do contemporâneo. A descrição da floresta e da terra em que se plantando tudo dá, feita por Caminha no passado, não é mais a mesma. É local já explorado, higienizado, doravante ponto turístico para figuras de posse. Percebe-se que a cena criada por Fernando Bonassi avança em fatos muito rapidamente, mas pontos de contato entre os textos não se perdem. A exploração das riquezas naturais e do homem percebida na *Carta* e revisitada no poema de Oswald de

Andrade, se mantém como mote temático em **003 turismo ecológico**. Articulado com uma ironia típica dos textos do paulistano, o tema manifesta-se pela contradição da “lógica humanitária exemplar do negócio”. Que inexistente.

A prostituição insinuada na poesia de **Pau-Brasil** é levada à crueza vertiginosa. Não há espaço para dúvidas quanto à dupla jornada das mulheres, nem quanto à relação consolidada que se estabeleceu com os bens materiais – o que não poderia ser diferente na atualidade. É interessante notar a transformação do uso do corpo no transcorrer das épocas: em Pêro Vaz de Caminha, a exibição das púbis constituía-se como inocência; em Oswald, há uma sugestão de que essa pureza já tenha se corrompido e, em Fernando Bonassi, efetiva-se a sua total certeza. Na minificção, as mulheres perfazem outro caminho ao mostrarem, por alguma quantia, suas vergonhas aos hóspedes, novos exploradores de territórios – não mais geográficos, mas sim corpóreos. A troca financeira, baseada em exploração, física ou territorial, é um dos pontos de aproximação entre as obras.

Outra marca reincidente é o elemento religioso. Surge no princípio do miniconto, mas como ação já concluída, a intenção de catequizar os índios, manifestada por Pêro Vaz de Caminha no documento do século XV, e então retomada na figura da oração, internalizada pelas mulheres. Ao fim do texto, em uma espécie de síntese da degradação causada pelo dinheiro, há, por parte do narrador, uma evocação distanciada de um Deus civilizador. O pronome *esse* usado para referir-se à divindade indica indiferença por parte daquele que fala.

Ao contrapor as visões do sagrado em **turismo ecológico** e na **Carta** percebe-se uma grande alteração de tratamento. O tom respeitoso desenvolvido no texto quinhentista para falar da religião é completamente abandonado no texto de Fernando Bonassi. A intertextualidade entre esses elementos é temática, mas não só pela retomada dos termos textuais. A atualização ocorre pela evidência do fracasso da figura divina como força doutrinante. Se a missão quanto aos índios era catequizá-los, fazê-los cristãos crentes na santa fé católica e “cuidar da sua salvação”, como queria Pêro Vaz, para fazer dos indígenas uma população civilizada, sucursal europeia, seu fracasso foi registrado no texto de **Passaporte**. Asseverar que “Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance” (BONASSI, 2001, n.p.) corresponde a afirmar que todo projeto empreendido a salvar o outro daquilo que se julga pecado, baixeza ou selvageria está fadado ao fracasso. Principalmente quando a ferramenta utilizada para fazê-lo são as instituições religiosas.

A discussão suscitada por Bonassi é a de que a tentativa empreendida por missionários de qualquer tempo, que fazem uso de uma figura poderosa, capaz de implementar algum tipo de progresso, é vã. Sejam deuses ou não, na contemporaneidade, todo valor moral é corruptível pelo capital e esse é, também, um problema histórico. Mas tudo está (e estará) em harmonia, se “todos levam o seu” (BONASSI, 2001, n.p.). Semelhante cenário é estabelecido em seu miniconto **015 índios aprendem depressa**, que assim se encerra: “Índios fazem de tudo na frente uns dos outros e na hora que têm vontade... mas os índios aprendem depressa e, se antes davam suas filhas de presente, agora começam a cobrar por isso” (BONASSI, 2001, n.p.).

O elemento nacional deixou de ser a pedra angular da literatura brasileira. Nosso território, assim como nossas letras, globalizou-se – nos grandes centros urbanos, principalmente – e trouxe em seu bojo todos os problemas provenientes desse processo. Repensá-los e compreender que as mudanças históricas são de ação contínua é tarefa que cabe aos que se encontram no presente. Afinal,

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. (HUTCHEON, 1985, p. 15)

Essa tentativa de reorganização do fluxo de passado e presente é a empreitada a que se dedicaram Oswald de Andrade, em **Pero Vaz Caminha**, e Fernando Bonassi, em **003 turismo ecológico e 134 historinha do brasil**.

5. Conclusão

Octávio Paz, no ensaio **Verso e Prosa**, ao discorrer sobre tradição, ruptura e correntes de pensamento e estética, afirma que “[...] todas elas (correntes) se proclamam herdeiras de uma tradição e de um saber perdidos [...]; em todas elas, enfim, reflete-se um mesmo céu povoado de signos que só o poeta pode ler” (1972, p. 23). A metáfora empregada pelo autor cabe como síntese do processo de intertextualidade. O escritor, guardador da tradição literária, é aquele capaz de ler esse firmamento de símbolos e de reapropriar-se deles.

Esse movimento, esse fagocitar literário, foi percebido nos textos analisados nesse trabalho. Oswald, leitor e crítico contumaz, reexplora o texto mais antigo da literatura brasileira para apresentar sua versão crítica de questões sociais – exploração de trabalho, exploração

sexual, desigualdade – ainda atuais. Fernando Bonassi, impregnado de uma ironia mais seca, toma o mesmo mote do descobrimento e do relacionamento índio/colonizador, para voltar os olhos para um passado mais recente ainda.

A matéria-prima do paulistano é o instante e já não se sabe mais qual foi sua primeira referência. Talvez seja possível afirmar que a leitura realizada pelo autor sobre a sociedade contemporânea seja um produto dos dois textos anteriores. Toda vez que **A Carta** é revisitada, rediscute-se o nascimento do Estado brasileiro e se repensa sua identidade. Do misto entre o momento inicial de exploração ao da galhofa modernista, chega-se a um panorama vertiginoso e pouco otimista da contemporaneidade, como afirmado em **134 historinha do brasil**: “[...] Do encontro desses esfuziantes destroços (os de além e aquém-mar), nascem minúsculas povoações cheias de ideias, academias e três refeições por dia, cercadas de fome e burrice por todos os lados” (BONASSI, 2001, n.p.).

Nesse sentido, considera-se que os textos aqui analisados são caminhos. A princípio, o registro de uma trajetória de exploração. **A Carta** de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel é um documento de prestação de contas dos exploradores a seu superior. As paródias nascidas de tal texto são, portanto, reexplorações literárias. Tomam um itinerário e abrem novas rotas (interpretativas) em um mapa que foi estabelecido no século XV. Se “todo o caminho dá na venda”, aqui todos levam ao Brasil quinhentista. São estradas que se cruzam, que se tocam e se influem, mutuamente.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, O. de. **Obras Completas**. Vol 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1983.

ASSIS, M. de. **Machado de Assis**: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BONASSI, F. **Passaporte**: relatos de viagens. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 39ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

CAMINHA, P. V. de. **Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel**. In: PAES, José Paulo (Org.). *Grandes cartas da história*. São Paulo: Cultrix, 1968.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MORICONI, Í. (Org.). **Os Cem Melhores Contos Do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores na Escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Artigo recebido em: 19.02.2015

Artigo aceito em: 20.05.2015

A categoria espaço em *Cantiga de esponsais* de Machado de Assis¹

The space category in *Cantiga de esponsais* by Machado de Assis

Luciana Colucci *

RESUMO: Em *Cantiga de esponsais* (1884), de Machado de Assis (1839-1908), a ourivesaria do texto é desafiadora, trazendo à baila reflexões sobre um elemento que nas últimas décadas tem se destacado nos estudos críticos: o espaço. Nosso ensaio analisa *Cantiga de Esponsais* sob a perspectiva da categoria espaço e do percurso espacial empreendido pelo protagonista, Mestre Romão, com o objetivo de demonstrar como a escritura contística machadiana valoriza a construção da espacialidade, bem como seus múltiplos efeitos de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. *Cantiga de Esponsais*. Espaço. Conto.

ABSTRACT: In *Cantiga de esponsais* (1884), by Machado de Assis (1839-1908), the goldsmiths of the text is challenging, bringing up thoughts on an element that in the recent decades has excelled in the literary critical studies: space. Our paper analyzes the *Cantiga de esponsais*' space category and the space itinerary undertaken by the protagonist, Mestre Romão, in order to demonstrate how Machado's short story writing values the spatiality construction and its multiple effects of meaning.

KEYWORDS: Machado de Assis. *Cantiga de Esponsais*. Space. Short story.

1. Introdução

Nas escolas e faculdades onde se ensinam as chamadas ciências políticas deveria ser obrigatória a leitura de Ésquilo e Shakespeare. Os poetas nutriram o pensamento de Hobbes e Locke, de Marx e Tocqueville. Pela boca do poeta fala – advirto: fala, não escreve – a outra voz. É a voz do poeta trágico e a do bufão, da solitária melancolia e da festa, é a risada e o suspiro, a voz dos amantes e a de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confidência na alcova e cheiro de multidão na praça. Ouvir essa voz é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta transformado em umas quantas sílabas cristalinas. (PAZ, 2001, p. 73-74).

A cada crise finissecular, os efeitos colaterais são inevitáveis: de premonições relativas ao fim do mundo à chegada de um salvador que resgatará a humanidade do tragismo da vida. Por outro lado, também não escapamos das teias perigosas do compulsório e antigo hábito de

* Professora Doutora da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Curso de Letras, Departamento de Estudos Literários. Pós-Doutoranda em Estudos Literários da Universidade de São Paulo (USP/FFLCH).

¹ Este artigo é o resultado da Comunicação “A literariedade e o espaço em ‘*Cantiga de esponsais*’ de Machado de Assis: cristalização canônica ou elogio à diferença?” apresentada no *XII Brazilian Studies Association* (BRASA), em Londres, 2014.

fazer “listas”, como coloca Alastair McEwen, tradutor de **The infinity of lists**, de Umberto Eco, ao observar que

(...) In the history of Western Culture we find lists of saints, ranks of soldiers, accounts of grotesque creatures, inventories of medicinal plants and hoards of treasure (...) This infinity of lists is no coincidence: a culture prefers enclosed, stable forms when it is sure of its own identity. Whereas when faced with a jumbled accumulation of ill-defined phenomena, it starts making lists. The aesthetics of lists runs throughout the history of art and literature. (2009, contracapa).

Desta maneira, por meio de uma infinidade de listas, categorizamos isto ou aquilo, com o intuito de se eleger os melhores do século nos mais diversos campos sob os quais uma sociedade é etiquetada. Hábito, aliás, que se torna cada vez mais comum em um mundo estruturado pela relação caótica entre capitalismo, globalização e processos multiculturais.

Transpondo esse pensamento para a literatura, vemos que esta também não “escapa” das listas *fin de siècle* e à discussão perene sobre o conceito de “clássico” que, de acordo com Sainte Beuve (1804/1869), é (u)ma questão delicada, para a qual de alguma forma diversas soluções podem ser dadas de acordo com os tempos e as estações”²

No entanto, há listas e eternidades literárias que sobrevivem às estações e à “civilização do espetáculo”³, pois, como acentua Vargas Llosa, autores como Tolstoi, Thomas Mann, Joyce e Faulkner “escreviam livros que pretendiam derrotar a morte (...) continuar atraindo e fascinando leitores nos tempos futuros” (2013, p. 27). Eis o caso de Machado de Assis (1839-1908), autor consagrado no contexto tropical e que, cada vez mais, tem tido sua obra respeitada no exterior.⁴ Ponderar sobre Machado é um ato de desassossego, de fruição *per se* e de fruição

² SAINT BEUVE, C. A. **Literary and Philosophical Essays**. Disponível em <http://www.bartleby.com/32/202.html>. Acesso em: 17 jan. 2015, tradução nossa.

³ Cf. VARGAS LHOSA, M. **A civilização do espetáculo**. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

⁴ Em 2009, Benedito Nunes e Sérgio Vicente Motta organizaram a coletânea **Machado de Assis e a crítica internacional**, fruto do Simpósio Internacional “Caminhos cruzados: Machados de Assis pela crítica internacional”, em comemoração ao centenário da morte do autor. No ensaio **Martinha vs. Lucrecia**, o crítico Roberto Schwarz observa que a consagração internacional de Machado de Assis foi impulsionada a partir da tradução americana de seus romances, em meados do século XX. Já no ensaio **Machado em inglês: Em busca de um nicho de mercado**, Daphne Patai ressalta que “apesar do esforço de várias figuras importantes da república das letras em inglês, o fato é que raramente se encontra uma pessoa culta, fora do âmbito da língua portuguesa, que reconheça o nome dele [Machado] e muito menos que tenha lido um de seus romances” (p.210). Adicionalmente, salientamos que em consulta ao **Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature**, encontramos a seguinte (e interessante) entrada acerca de Machado de Assis: “*Brazilian poet, novelist, and short-story writer, the classic master of Brazilian literature whose art is rooted in the traditions of European culture*” (1995. p.708).

estética que nos remete a uma experiência “pela escrita dionisíaca que questiona a própria escrita e faz do ato literário um mistério, uma novidade e uma interdependência”, como reflete Betina R. Rodrigues da Cunha quando trata da escritura de Guimarães Rosa⁵.

Nesse sentido, Machado constrói um texto para desafiar o leitor a “movimentar-se” em um labirinto com múltiplos planos de leituras inundados por nuances psicológicas e inquietações estéticas. Tal construção e experiência quem exige longos períodos “ociosos” para reflexão, condições quase inexistentes nos dias de hoje. Ou, nas palavras de Perrone-Moisés, “(l)eitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual.” (2009, p. 178). O texto machadiano não se dobra aos sinos hodiernos que badalam em favor de uma “sociedade de caçadores” (BAUMAN, 2007, p. 114)⁶ ou, como coloca Edwards⁷, ao discutir a literatura pós-colonial, de um contexto globalizado e pós-colonizado pela “Coca-Cola-ization and McDonaldization”, (2008, p. 161, tradução nossa).

Machado empreende delicada tessitura estética, indicando preocupação com a literariedade⁸. A eternidade machadiana, com sua permanência no cenário literário desde o século XIX, reside justamente no fascínio despertado por seu *modus operandi* e camadas caleidoscópicas. É essa simbiose entre trama e fábula que o ousado Machado, refutando as obviedades, suscita estranhamento e desfamiliarização do leitor diante de seu texto. Aqui não há como nos esquecermos das desafiadoras peripécias machadianas - estilísticas e temáticas -, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, cuja publicação final em 1881 tem sido motivo para a crítica não permitir que seu autor-defunto descanse em paz.

Transposto o estranhamento, o leitor se lança, por fim, à experiência dionisíaca para que, como reflete Paz na epígrafe citada anteriormente, “se ouça a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confiança na alcova e cheiro de multidão na praça”. (2001, p. 73-74). Assim, entendemos que os processos sensíveis de criação

⁵ Cf. CUNHA, B. R. da. Guimarães Rosa: um espaço transmoderno da escritura. In: _____; LEITE, M. S. C.; NOLASCO, P. S. (orgs). **Cânone e Anticânone**: a hegemonia da diferença. Uberlândia: EDUFU, 2012.

⁶ Expressão utilizada na obra **Tempos Líquidos** (2007). Nessa obra, Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, aborda a inevitável dissolução dos laços de solidariedade humana em um contexto contemporâneo marcado pela relação entre globalização, medo, incertezas, insegurança e injustiça.

⁷ EDWARDS, D. J. **PostColonial Literature**. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

⁸ Literariedade: Os Formalistas, baseados nos estudos de Jakobson, observam ser a literariedade um instrumento “científico” que possibilita entender a diferença entre um texto literário e um não literário. Partindo inicialmente dos estudos sobre poesia, os Formalistas defendem que, na Literatura, a linguagem “comum” passa por um processo de efeitos de desfamiliarização da função referencial para operar na função poética. Na obra **Teoria dos Espaços Literários**, Brandão esclarece que o termo literariedade (*literaturnost*) “é preferível ao difundido termo “literariedade”, pois parte, como no original russo, do substantivo “literatura”, e não do adjetivo “literário”, repleto de ressonâncias estetizantes em português” (2013, p. 22).

machadiana se revitalizam constantemente. Penetram na escuridão do homem em um tempo que, como preconizado por Bauman, está líquido, alicerçado sob a égide de projetos rápidos e de uma sociedade cada vez mais conectada por meio de redes.

Portanto, para (re)pensar a escritura de Machado buscando entendê-la como um elogio à diferença, escolhemos o conto **Cantiga de esponsais** que, de uma maneira delicadamente brutal e irônica, aborda a complexa temática da relação do homem com um destino o qual ele não compreende e se sente débil. Ou, tomarão o tema da, nas palavras de Lúcia Pereira Miguel, referindo-se aos romances e contos de Machado, “(...) incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de mesquinhas dimensões, como para compreender seu destino” (1988, p. 73).

Cantiga de esponsais⁹ (**Histórias sem data**, 1884) em conjunto com os contos **Trio em lá menor** (**Várias histórias**, 1896), **O machete** (**Jornal das Famílias**, 1878) e **O homem célebre** (**Várias histórias**, 1896), forma, sem mencionarmos os romances **Esau e Jacó** (1904) e **Memorial de Aires** (1908), o quarteto em que Machado aborda a temática da música.

O conto revela o desejo de um regente de orquestra em atingir a perfeição artística por meio da composição de uma cantiga esponsalícia. A história se passa em 1813 e narra a trajetória de Romão Pires, sessenta anos aproximadamente, regente de uma orquestra. Por meio de um narrador hetero e extradiegético, sabemos que Romão é um bom homem no aspecto humano, bem como no aspecto profissional, dedicado à música e à regência. Entretanto, Mestre Romão nos é apresentado como uma personagem triste e frustrada por não conseguir expressar no papel, sob a forma de uma cantiga esponsalícia, a vocação musical habitada em seu íntimo. Na leitura do texto, percebemos ser a música modo pelo qual Romão tenta criar uma simbiose entre o seu “eu” e o mundo, sendo uma personagem que, como Ammu, personagem feminina da narrativa poética **The God of Small Things** (1997)¹⁰, está em busca de seu *Locust Stand I*, de seu lugar no mundo, de sua identidade.

Por meio de um *flashback*, o narrador volta ao ano de 1779 e, com a função de novamente situar o leitor sobre alguns eventos do pretérito de Mestre Romão, lembra que ele começou a compor um canto esponsalício para sua esposa após três dias de casado. Contudo, até o momento do falecimento dela, dois anos depois, Romão não consegue dar vazão à sua inspiração e terminar a cantiga. Dessa forma, ele decide guardar a partitura. Anos depois,

⁹ Cf. ASSIS, M. de. **Contos**. 10ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

¹⁰ ROY, A. **The God of Small Things**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

sentindo-se enfermo devido à idade, resgata aquela partitura para finalizar a tão sonhada música, deixando, assim, alguma marca de si eternizada no mundo. Leva o cravo para a sala dos fundos, quando, pela janela, vê um casal recém-casado trocando olhares e abraços. Essa imagem suscita lembranças e possível inspiração, mas, como nada de concreto lhe vêm ao pensamento, desiste rasgando o papel que continha a música. De repente, o regente “do nada”, ouve a moça cantarolar uma canção, que era justamente aquela “linda frase” musical que Romão procurara por toda sua vida. Após ouvi-la e tomado por profunda tristeza, mestre Romão, à noite, falece.

A partir das reflexões expostas acima, empreendemos a seguir nossas considerações acerca da habilidade machadiana na lapidação da categoria espaço de forma a destacar a relevância dessa espacialidade na arquitetura de **Cantiga de esponsais**.

2. O espaço

The resurgence of interest in space over the last decades is promptly partly by an improved understanding of the significance of narrative's spatial dimension (cf. Friedman, 2005, pp. 192-197), and partly by a new, or perhaps rather renewed, recognition of the crucially important function which the space has for the formation of human identity - including the representation of human identity in and through narrative. Some of the most important impulses for this spatial turn have come from phenomenological studies such as Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1994 [1958]). (LOTHE, Jakob, 2000, p. 3).

O século XX entoou uma ode ao tempo. Como herdeiro rebelde da marcha acelerada e do alucinante culto ao progresso do século precedente, tão bem marcado pelas Revoluções Industriais (entre 1760 e 1840) e pela construção do emblemático *Crystal Palace* (1851), esse elemento constitutivo da narrativa instaurou no romance do século XX uma desfamiliarização no que se refere ao modo de fabular, atingindo, conseqüentemente, a recepção dos leitores. Obviamente não poderia ser diferente e a escritora e crítica Virginia Woolf (1882/1941), em seu ensaio **The Narrow Bridge of Art**, ciente do impacto desse estranhamento, justifica: “*Nobody indeed can read much modern literature without being aware that some dissatisfaction, some difficulty, is lying in our way*” (1958, p. 11).

Em situação análoga, acontece a publicação, em 1798, na Inglaterra, do manifesto romântico **Lyrical Ballads** (1798), anúncio de uma revolução artística no século XVIII, sedimentado nos ideais “clássicos” de razão, luz e engessamento da poesia, para dar vazão a um novo posicionamento estético “libertador” nos âmbitos formal e temático. Conforme os

poetas Wordsworth e Coleridge, da *Lake School*, anteciparam no *advertisement* do manifesto, “*Readers of superior judgment may disapprove of the style in which many of these pieces are executed. It must be expected that many lines and phrases will not exactly suit their taste.*” (p. 1). Ainda nesse contexto da estética romântica, não é como deixar de lado a “controversa” voz de Victor Hugo (1802/1885) em **Do Grotesco e do Sublime** que se posiciona totalmente contra as regras e modelos ditados pela “poética” engessada “sob os velhos ramos ressequidos da antiga escola (...) do classicismo caduco” (HUGO, p. 96). Ao refletir:

Onde se viu medalha que não tenha o seu reverso? talento que não traga sombra com sua luz, fumaça com sua chama? Tal mancha pode ser apenas a consequência indivisível de tal beleza. Este toque discordante, que me choca de perto, completa o efeito e dá relevo ao conjunto. Apaguem um, apagam o outro. A originalidade se compõe de tudo isso. O gênio é necessariamente desigual. Não há altas montanhas sem profundos precipícios. Encham o vale com o monte, não terão mais senão uma estepe, uma landa, a planície dos Sablons em lugar dos Alpes, cotovias e não águias (2004, p. 98).

o escritor exorta a mudança, a ter posturas agressivas (águia) ao invés de pacíficas (cotovia). Ou, poeticamente, Hugo quer dizer: “Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se alevanta” (CAMÕES, 1952, p. 1).

Por mais que essas (e tantas outras) querelas literárias possam ser belicosas e desgastantes, elas são *conditio sine qua non* para que um novo olhar seja lançado sobre as coisas do mundo. Como essas coisas do mundo e a humanidade não são estáticas, o desassossego provocado pelas querelas é essencial. Afinal, pensamos que como críticos é nosso dever – e aqui retomo o ensaio de Woolf-, lançar nosso olhar:

in the manner of Robinson Crusoe on the desert island, look into the future and trace on its mist the faint line of the land which some day perhaps we may reach? (...) we are not fast anchored where we are, things are moving round us; we are moving ourselves. It is not the critic's duty to tell us, or to guess at least, where we are going? (1958, p. 11).

Sem nos delongarmos mais nas querelas, insistimos que a literatura moderna, por meio de estratégias textuais iconoclastas como, por exemplo, o fluxo de consciência, dá vazão ao caótico mundo interior das personagens, lançando o leitor a espiar um mundo em que o tempo, construído sobre bases desconexas, não pode ser medido fisicamente e o espaço é todo precipício. Tal situação surge como forma de escapismo à balbúrdia moderna, principalmente

após as revoluções industriais e o advento fatídico das duas grandes guerras mundiais. Assim, é inútil evitar que o homem olhe para seus abismos interiores.

Justamente por essa descida aos abismos interiores, o fluxo de consciência na literatura faz uso privilegiado da categoria tempo primeiramente porque, como salienta Nunes em **O Tempo na Narrativa**, “para narrar (...) precisamos do tempo” (1995, p. 6) e, em seguida, porque a matéria narrada é tecida em um movimento de “vai e vem”, entremeando de forma aparentemente desconexa o presente, o passado e o futuro, convertendo-se, portanto, em uma desafiadora ferramenta de experimentação. Neste momento, é impossível não se lembrar da narrativa poética **Mrs. Dalloway** (1925) que tem como um de seus símbolos mais emblemáticos o *Big Ben*¹¹ marcando as horas das vidas interior e exterior de Clarissa Dalloway/Mrs.Dalloway.

Com o processo de lyricização dos narradores, em **Mrs. Dalloway**, o encadeamento temporal é diluído escoando-se, portanto, para o tempo da consciência no qual há um tempo fora do tempo, em que as ações são fragmentadas, distorcidas, como se a narrativa estivesse sendo lida por meio de um caleidoscópio. Mediante essa reflexão, entende-se, portanto, o porquê da advertência de Woolf em relação às dificuldades que a literatura moderna pode suscitar e, acima de tudo, da importância de se olhar para a ilha deserta de Crusoe, para as possibilidades.

No entanto, considerando a pergunta que Woolf faz, no já referido ensaio **The Narrow Bridge of Art** “(...) *must the duty of the critic, always be to the past, must his gaze always be fixed backward*”? (1958, p. 11) iniciamos, pois, outra querela: a importância do espaço para os estudos literários.

Desta feita, como a arte, de maneira geral, movimenta-se em constante processo de debates, a teoria e crítica moderna e contemporânea têm revisitado o estudo acerca da categoria espaço como elemento bastante significativo nas artes, principalmente na literatura, pois, parafraseando Lothe, na epígrafe desta seção, o ressurgimento do interesse no espaço, *spatial turn*, nas últimas décadas é, em parte, devido a uma melhor compreensão do significado da dimensão espacial da narrativa.

¹¹ Adicionalmente, lembramo-nos também do curioso “Coelho Branco de olhos cor-de-rosa” gritando “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (2002, p. 11), na reconhecida obra **Alice’s Adventures in Wonderland** (1865), de Lewis Carroll (1832-1898).

Assim, as investigações teórico-literárias de estudiosos como Joseph Frank (1945), Henri Lefèbvre (1974), Osman Lins (1976), Iuri Lotman (1978), Jean-Yves Tadié (1978), Gaston Bachelard (1989), Fredric Jameson (2002), K. Ayyappa Paniker (2003)¹², Oziris Borges Filho (2007) e Luís Fernando Brandão (2013), entre outros, conferem ao espaço seu resgate e valorização. Interesse acrescentar que o espaço tem sido “redescoberto” não somente do campo literário, mas, também em outras artes e esferas do conhecimento como é o caso do geógrafo Yi-Fu Tuan e de seu livro **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência** (2013) em que a temática espaço, lugar, homem, experiência e mundo contemporâneo é detalhadamente tratada, inclusive sob a ótica das ideias de Bachelard em **A Poética do Espaço**.

Em virtude da natureza deste ensaio, fazemos um recorte teórico e nos concentramos nos textos de Jean-Yves Tadié e Oziris Borges Filho uma vez que os críticos se lançam a um labor exegético-literário para a recuperação do espaço como elemento fulcral para a estrutura narrativa, lapidando-o de maneira não mimética e, sim, exclusivamente poética.

Tadié, em **Le récit poétique** (1978), ao discutir a arbitrária distinção entre os gêneros, observa que a narrativa poética em prosa “é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos (...) a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema” (p. 7, tradução nossa). O crítico, ressaltando que a análise de uma narrativa poética “deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema” (p.7, tradução nossa), desenha um gênero híbrido em que os elementos constitutivos da narrativa (narrador, personagem, espaço, tempo, enredo) são articulados de uma maneira tanto quanto “original”. Concebidos pelo viés poético, esses elementos orientam a narrativa em direção ao mito. O tempo é diluído, o espaço é consagrado provocando um enfraquecimento de suas referências realistas excessivas. Tadié, colocando-se no papel de crítico, propõe um modelo/teoria em que a lyricização dos elementos da narrativa é o vetor responsável pela dissolução “clássica” do olhar sobre esses elementos. Especificamente sobre o espaço, o crítico problematiza:

¹² Em **Indian Narratology**, Paniker atribui à categoria espaço maior relevância que a do tempo na narrativa asiática: “Of greater importance in Asian narrative is space. The narrative formula of opening a tale is more specific about place, leaving the exact time imprecise” (2003, p. 15-16). Considerando o pensamento de Hauser quando diz “(o) mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam” (1998, p. 898), acreditamos ser válida a reflexão de Paniker ainda que enfoque a tradição oriental. Em suma, a provocação acerca da vitalidade da categoria espaço no Oriente é desafiadora.

Qu'est-ce que l'espace littéraire? Au sens le plus concret, il n'est guère que, sur la page, l'organisation des blancs et des noirs (...) Au sens le plus abstrait, il est le lieu où se distribuent simultanément les signes, où se lient les relations achroniques: la pensée a besoin des métaphores spatiales (...) et tout texte est espace. Une troisième acception fait de l'espace le lieu des images, perceptive puis représentant (...) Dans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation (p. 47).

Mas esse espaço é o da função referencial, da *mimesis*, do verossímil. Mas o que de fato nos interessa, é o espaço do “segundo plano”, o espaço articulado pela função poética que faz com que a narrativa poética eleja “um lugar paradisíaco que se opõe absolutamente aos cenários de encontro na narrativa realista” (p. 61). Para Tadié, “*l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce que qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique (...) l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite une révélation*”. (p. 9-10).

Nessa mesma seara de um olhar diferenciado sobre a espacialidade literária, Oziris Borges Filho (UFTM/UFG), em sua pesquisa **Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise**, sugere perspectivas para o tratamento da espacialidade literária, configurando, inclusive uma metodologia analítica: a Topoanálise. Para o autor, a Topoanálise é,

(...) mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária (...). Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc. (2007, p. 33).

Considerando o conto **Cantiga de esponsais**, entendemos que essa percepção da espacialidade literária coaduna-se com o efeito de sentido provocado pela escritura machadiana no que tange à arquitetura dos espaços e de e sua relevância.

Em **Cantiga de esponsais**, o percurso espacial é apresentado pelo narrador em uma ordem: a igreja, a rua, a casa e o quintal. Portanto, há, no conto, a politopia, ou seja, a presença de vários espaços, configurando a importância da observação das relações entre objetos e personagens nesses espaços e como essa relação auxilia na construção dos mesmos, pois,

congregando os pensamentos de Poe¹³, Tadié e Borges Filho, o espaço, ao ter uma linguagem, uma ação e uma função, adquire posição de destaque, deixando de ser apenas o local em que fatos ocorrem e, em muitos casos, tornando-se, inclusive personagem como é o caso “clássico” de **The Fall of the House of Usher** (1839), de Poe, e de **Wuthering Heights** (1847), de Emily Brontë (1818/1848). Pode adquirir, conseqüentemente, uma relação estreita com as personagens de modo a delinear um estado de homologia. Portanto, a análise rigorosa desses espaços, de sua interação com as personagens e outros elementos ficcionais, bem como dos objetos e coisas que o estruturam, delineiam, naturalmente, caminhos para uma melhor compreensão dos efeitos de sentido que este espaço provoca e de sua importância.

Cabe aqui balizar que, sendo a forma do conto considerada uma narrativa breve, o “sucesso” da empreitada artística depende da forma como os elementos da estrutura narrativa articulam-se entre si de modo a configurar uma trama literária reduzida, propiciando o efeito de leitura em uma “sentada só” conforme sugerido anteriormente por Poe em **The Philosophy of Composition**.

E é nessa arquitetura textual que Machado também se revela um hábil contista: faz escolhas formais e temáticas cujo diálogo recupera para o leitor sobre a trajetória angustiante de Mestre Romão à procura de seu lugar no mundo.

No percurso espacial de **Cantiga de esponsais**, temos:

a) Igreja

Por meio de uma espécie de prólogo, o narrador situa “o leitor” no contexto espaciotemporal do conto, o ano é 1813 e o cenário, a igreja do Carmo:

Imagine a leitora que está em 1813, na Igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (1983, p. 31).

¹³ Os ensaios **The Philosophy of Furniture** (1840) e **The Philosophy of Composition** (1846), de Edgar Allan Poe (1809-1849) discutem a importância do espaço e sua representação e efeitos na literatura.

Observa-se que a espacialização da igreja é franca, ou seja, descrita por um narrador sem a intervenção de outras opiniões, conferindo, pois, objetividade e fluidez ao texto; a descrição é sintética, sem muitos detalhes. No entanto, já neste início, tem-se destaque para os gradientes sensoriais da audição, da visão e do olfato, introduzindo o leitor nesse espaço no qual o som se torna uma arte. Estes sentidos unidos - e guiados pelo poder do som associado ao aroma do incenso - parecem transportar o leitor para outra realidade, para a realidade de uma festa antiga, em tempos remotos e mágicos. Ou seja, é como se ele fosse suavemente deslocado de um tempo e espaço profanos para adentrar em um plano sacralizado cujo intuito é ser “iniciado” para ouvir a estória de Romão Pires. Essa “iniciação” torna-se mais verossímil ao considerarmos que o narrador é heterodiegético confirmando uma de suas funções, conferir objetividade e imparcialidade ao que está sendo narrado. Cria-se, então, o *status* de “verdade”.

Ademais, cabe frisar que a igreja, como uma coordenada espacial de interioridade, homologa as ações sagradas das personagens: Mestre Romão rege a orquestra com alma e devoção; as demais presenças – uma espécie de coro - reforçam esse sentido de devoção à sacralidade. Machado entende bem qual o efeito de sentido deste tipo de espacialidade, pois, sua escolha, como também o faz Poe, pela circunscrição fechada do espaço, do interior, revela, mais uma vez, a destreza do contista. Mediante essa situação, torna-se crucial somar uma personagem ao espaço, de forma a criar um harmônico estado de interdependência. Sobre a relação de Mestre Romão com a igreja, temos:

(...) Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção (...) Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua. Acabou a festa; é como se acabasse um **clarão intenso**, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. (1983, p. 31, grifo nosso)

Aqui é possível depreender que Mestre Romão, naquele momento da missa, vivencia uma sensação de estado de graça, de epifania¹⁴. A missa é uma “festa” que, de certa forma,

¹⁴ De acordo com o **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**, o uso literário do termo epifania, antes vinculado ao campo religioso, é associado ao escritor James Joyce e à obra *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1995, p.383). No **E-Dicionário de Termos Literários**, Miguel Cardoso reflete que “a epifania é um instrumento de revelação, que suspende o devir e se destaca dele. O momento, ainda que efêmero, é registado - *prende* a atenção - e dessa forma prolonga o seu significado, permeia o resto do texto e fornece nós privilegiados de significado ao

propicia ao regente uma espécie de permissão carnavalizada às avessas, pois, molda-se como saída do tempo/espaço profano para adentrar ao tempo/espaço sagrado religioso. No entanto, ao final da festa, é como se acabasse o “clarão intenso”¹⁵, a epifania sofrida, em tom de lamento, faz com que Romão, apoiado na bengala, desça do coro, reingressando em sua triste realidade. Ao descer do coro, há um deslocamento do regente do eixo da verticalidade (alto) para a horizontalidade (baixo).

Essa mudança de eixo é uma imagem significativa, pois intensifica o sentimento de tristeza permanente que acompanha o Mestre, notadamente marcado em sua ida para a sacristia de modo “índiferente e calado”, aceitando um lugar à mesa de jantar. Embora o convite para jantar nesse espaço litúrgico revela que Romão possuía o respeito dos padres, para ele parece ser somente um ato comum. Ou seja, a alegria de Romão somente ocorre com sua ascensão do plano “terrestre” para o “espiritual”, do baixo para alto (coro); a luz e a música se fazem evocando, como já antes referido, um estado de graça à personagem que só é possível justamente por seu deslocamento para um tempo fora do próprio tempo. Findo o jantar, Mestre Romão parte para outro espaço, o da rua que discutiremos a seguir.

b) Rua

A rua em que Mestre reside é chamada de **Rua da Mãe dos Homens**, já revelando de chofre ao leitor que esse espaço não deve ser ignorado, pois, além de ser um tipo recorrente do cronotopo bakhtiniano¹⁶, o estudo dos nomes no texto literário - a toponímia - um dos aspectos da Topoanálise - contribui para o entendimento dos efeitos de sentido que o texto deseja suscitar. Vejamos:

Jantou, saiu, caminhou para a rua da Mãe dos Homens, onde resiste, com um preto velho, Pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

- Mestre Romão lá vem, pai José, disse a vizinha.
- Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

leitor”.

Disponível

em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=990&Itemid=2. Acesso: em 14 fev. 2015.

¹⁵ É interessante notar a conexão entre epifania e clarão intenso. Em **To the Lighthouse** (1927), de Virginia Woolf, o narrador reflete: “(...) The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, **matches struck unexpectedly in the dark**” (2007, p. 361, grifo nosso).

¹⁶ Em **Forma de Tempo e de Cronotopo no Romance**, Bakhtin explica que cronotopo é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura (...) No cronotopo artístico literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (2002, p. 211).

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar de costume. (1983, p. 31).

Esse espaço público, o segundo do conto e citado essa única vez, abriga a residência de Romão e de Pai José, apontando para um espaço aberto cuja função é marcar a caminhada/itinerário da personagem para sua casa. Como espaço de transição, sua dimensão é marcante, pois homologa metaforicamente o percurso solitário de Romão para o cenário de sua casa onde a desilusão é inquilina solene. Mais uma vez, revela-se a coordenada espacial de horizontalidade que situa a personagem perto da tristeza (casa) e longe da festa (verticalidade do coro na igreja). Essa tristeza parece ser abrandada pela presença de Pai José, um preto velho que retoma aquele imaginário dos negros no contexto histórico do século XIX que se dedicavam ao seu “senhor”, bons, amáveis e solícitos. Essa característica é inclusive reforçada pelo nome da personagem – pai -, que, em conjunto com o nome da rua - mãe -, reveste o texto de significação orientada para um aspecto familiar, conferindo, a Romão a impressão de não estar só, de estar protegido por um pai e uma mãe.

Retomando a coordenada espacial de interioridade, temos o interior da casa do Mestre reforçando a relação de homologia entre os espaços por ele percorridos.

c) Casa

Em **Cantiga de esponsais**, a casa é aberta ao leitor de maneira sucinta:

(...) A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele... (1983, p. 33).

A partir deste fragmento, observa-se que, assim como a igreja, a descrição é mínima, no entanto, consegue oferecer ao leitor uma imagem precisa do que é a vida e a casa de Romão pelo lado interior. Mais uma vez, por meio da tessitura contística machadiana, a escolha lexical (casa velha, sombria, nua, cravo), revela o poderio das palavras, amparando-se por uma atmosfera soturna que desnuda a intimidade da personagem.

Retomando Bachelard (1988, p. 21), comparece aqui o espaço da casa como a representação da intimidade. Para o estudioso, “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (1988, p. 21). Sob o

mesmo viés bachelardiano, Xavier¹⁷, reitera a impressão de que o espaço da casa pode adquirir “uma intersecção significativa entre ser e espaço” (2012, p. 15). É essa topografia que se verifica no trecho acima transcrito, deixando perceber nessa casa, a total ausência de alegria, de realização pessoal e profissional, impressão confirmada pelo narrador: tratava-se de uma *casa sombria e nua*. (1983, p. 31).

Há uma simbiose entre o morador e a casa, refletindo o outro, como em um jogo especular. Da mesma forma que mestre Romão é triste, angustiado, a casa também o é, impregnando o local com características psicológicas. De acordo com a Topoanálise, ao entremear cenário e densidade psicológica, temos a metamorfose da casa de simples cenário para ambiente. Tal relação espaço-personagem também pode ser destacada quando Romão se queixa: — *Pai José — disse ele ao entrar —, sinto-me hoje adoentado*. (1983, p. 32). Esse Romão “de dentro de casa” em nada lembra-nos o Romão “de dentro da igreja”, no coro, em estado de graça. Por meio dessa imagem, temos o que Borges Filho (2007, p. 105) apresenta como sendo um eixo axiológico, uma divisão entre o bom e o mau.

Exatamente como o interior de Romão está angustiado pela música não composta, os objetos da casa também se relacionam com essa situação. É o caso da gaveta que guarda o canto esponsalício “começado” e não terminado, cuja memória faz retornar:

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsalício começado. Releu essas notas arrancadas a custo, e não concluídas. E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra. (1983, p. 32).

Como parte integrante do mobiliário e do espaço, a gaveta assume então dimensão imagética bastante significativa, já que, como discute Bachelard (1989, p. 91), “é um dos verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta”. Temos, assim, a revelação de um segredo encarcerado há muito tempo; abrir essa gaveta implica trazer as memórias, as verdades mais

¹⁷ A crítica Elódia Xavier, em seu livro **A Casa na ficção de autoria feminina** (2012), estuda a representação do espaço “casa” na escritura ficcional de algumas autoras brasileiras como Júlia Lopes de Almeida, Ondina Ferreira, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Cora Coralina, Letícia Wierzchowski, Tatiana Salem Levy, Adriana Lunardi, entre outras. Em suas reflexões, Xavier explora variações semânticas do termo “casa”, desdobrando-o em possibilidades suscetíveis a investigações: Casa couraça, casa jaula, casa protetora, casa da infância, casa da prostituição, casa sobradão, casa de espera, casa dessacralizada, etc. Da mesma forma, Brandão, em **Teorias do Espaço Literário**, apresenta um trecho retirado de Georges Perec em que a entrada espaço desdobra-se em múltiplas possibilidades como espaço livre, espaço fechado, espaço excluído, espaço contado, espaço verde, entre outros (2013, texto de orelha).

íntimas e sofridas da personagem. Mediante tal arranjo entre personagem, lugar e objetos, entre Romão, a sala e a gaveta, cria-se um efeito de cronotopicidade. Ao permitir este efeito, Machado empreende a materialização do tempo no espaço de forma indissociável e comprimida, provoca-se dor e angústia na personagem, pois retoma os segredos e sussurros de confidência da alcova.

A partir do momento que Romão, já consciente da morte iminente, decide enfrentar a “gaveta” e terminar aquele canto que começara há tantos anos; solicita, para tal fim, que coloquem o cravo na sala do fundo da casa:

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza. (1983, p. 33).

É significativo notar que, ao tentar terminar seu canto esponsalício, o protagonista dirige-se ainda mais para o interior da casa. Essa atitude de interiorização no espaço físico guarda uma analogia com a interiorização psicológica que ocorre no regente, isto é, mestre Romão se prepara para um ato criativo que exige silêncio e concentração. E essa intenção é homologada de forma eufórica pelo espaço eleito. Ademais essa sala dos fundos também é responsável pelo ponto de vista da tensão espacial dramática, pois é nela que acontecem o clímax e o desfecho do conto: na sala constricta e abafada pelas reminiscências do passado, mestre Romão, no ápice de sua angústia, falece. Cabe ainda mencionar que, embora essa movimentação para a sala do fundo possa causar a impressão de que a personagem procura se esconder, temos, ao contrário, a vontade de ela estar em contato com o ar, com a natureza, com o jardim. Talvez uma forma romântica de se pensar a inspiração.

No entanto, nesse deslocamento espacial, o protagonista tem seu conflito interno aflorado e inspiração bloqueada pela visão de um casal “casadinho de oito dias”. Ressalta-se que este gradiente sensorial da visão se dá por meio de um jogo espacial entre duas janelas, suscitando uma imagem de *mise en abyme*¹⁸, ou seja, como se ele estivesse revivendo sua

¹⁸ *Mise en abyme*: Termo usado pela primeira vez por André Gide para referenciar as narrativas que contém outras narrativas encaixadas em si, relembrando a estrutura das matrioskas, ou bonecas russas. Conforme o E-Dicionário de Termos Literários, a “*mise en abyme* (ou *Mise en abîme*) consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular (...) favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de

própria estória quando se casara há trinta e quatro anos, em 1779. Para reforçar tal efeito, entendemos que a narrativa sofre uma espécie de pausa, de suspensão temporal do presente ocorrendo a digressão da personagem.

Entendemos ser importante, mais uma vez, tratar sobre essa relevância do espaço para a compreensão da estratégia da *mise en abyme*, pois, para arquitetar espacialmente uma estória dentro da outra, o contista fez uso de janelas e casas que, como um efeito espelhado, reflete uma imagem dentro da outra. Nesse sentido, a narrativa opera no âmbito da forma espacial uma vez que essas imagens são articuladas de forma simultânea e sucessiva no limite físico entre duas propriedades. Novamente, recuperando a ideia do cronotopo, estamos diante de um dos seus motivos: a janela que, em conjunto com a estrada, o castelo, o corredor, o hall, a porta e a varanda, representam uma zona de reflexão e memória. Artimanhas estéticas de Machado.

Retomando o momento em que Romão avista o casal, a ansiedade do regente é agravada:

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo: Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam. (1983, p. 33).

A contínua visão da “janela” e observação da proximidade entre o casal com as mãos presas e olhar “um dentro do outro” pode soar para o protagonista a realização silenciosa de um pacto de “para sempre”. Mediante tal circunstância, não há como a tensão de Romão se dissipar, pois o regente experimenta uma epifania perturbadora em que um dos esponsais de sua estória pessoal, a sua mulher, quebra o pacto feito entre eles ao falecer de forma prematura, logo após o casamento, deixando-o, por fim, sozinho neste insólito itinerário chamado vida.

uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.” No Dicionário de Teoria da Narrativa, a estrutura de *As mil e uma noites* é utilizada para ilustrar tal processo de encaixe, pois “todos os contos encontram-se embutidos no conto principal protagonizado por Xerazade” (REIS, C.; LOPES, A. C. M., 2000, p. 156). Na tradição italiana e inglesa, as obras *Decamerão* (1349/1353), de Giovanni Boccaccio (1313/1375), e os *Canterbury Tales* (1387/1400), de Geoffrey Chaucer (1342/43?/1400), também são exemplos de narrativa encaixada.

Obviamente, essa morte é responsável pela criação da atmosfera entristecida do conto, pois, como reflete Poe, na **The Philosophy of Composition** (1846), nada é mais comovente do que a morte de uma mulher jovem e amada. Não obstante, é válido observar que uma peça do mobiliário e instrumento do mestre, - o cravo -, por remeter sua origem ao medievalismo e, de certa forma, também, traduzir as dualidades barrocas, corrobora para o retorno de memórias do passado, bem como a acentuação da atmosfera e do tom lúgubre do conto.

Desse estado angustiante vem o ato de desespero de quem já não consegue mais comunicar ao mundo de forma lúcida e equilibrada essa tensão; Romão rasga, portanto, aquele início do canto composto há muito tempo:

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (1983, p. 33).

Ao rasgar esse papel, recusando essa tensão passional, fruto de sua trajetória existencial contraditória entre o querer e o poder fazer, mestre Romão se liberta, passando de um estado de tensão máxima a outro de tensão mínima. Ao ouvir a jovem cantarolar justamente a “coisa” que ele procurara por tanto tempo, a personagem desiste da vida. Abandonando o “papel” e o próprio desejo, o protagonista também abandona a vida, expirando: *O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou*, (1983, p. 33).

Observa-se, assim, que esse papel, em **Cantiga de esponsais**, é o meio no qual os desejos de Mestre Romão não são concretizados; torna-se uma metáfora que, com entre brancos e silêncios, reflete sua própria existência. Embora tenha feito muitas tentativas, o protagonista não consegue se eternizar por meio da escrita: *E então teve uma ideia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra*. (1983, p. 32). O papel é rasgado, silenciando definitivamente os cantos de Romão: vida e obra.

Com essa sucessão de imagens, pensamos na sugestiva dicotomia claro/escuro em que o amor, para muitos, é como um farol a indicar luz, possibilidades de caminhos, já para outros, reverte-se em escuridão, levando os amantes à destruição. Consciente de que sua busca pelo sentido da vida fora em vão, metaforizada pelo abanar de cabeça e por um “papel”, mestre

Romão de fato desiste e à noite, perece. Aliás, para “falar” com o leitor acerca dessa desistência e das idiossincrasias da vida, Machado não se esquece de seu narrador preferido, o irônico.

Ou seja, esse narrador cruelmente observa que Romão encontra o seu objeto artístico, a tal “frase linda” para sua cantiga de esponsais, ainda que por meio de um outro destituído de qualquer conhecimento musical e, embebido pelo olhar do marido, cantarola o “lá” tão sonhado por Romão. Filosófica e ironicamente, o narrador defende a tese de que em arte é preciso, além do conhecimento técnico, ter talento. E a vida e o tempo, mestres de todas as coisas, não são piedosos com a ausência de um ou de outro.

3. Considerações finais

Como foi possível destacar ao longo deste ensaio, o conto de Machado de Assis, **Cantiga de esponsais**, traz oportunas provocações sobre as questões da espacialidade literária.

O percurso espacial desse conto - a igreja, a rua, a casa e o quintal - com suas particularidades de eixos (horizontal/vertical), gradientes sensoriais (principalmente audição e visão), traz questões interessantes em termos de construto literário por parte do contista, criando, inclusive, interação de interdependência com o protagonista, Mestre Romão. A concepção deste percurso – os espaços, o mobiliário, os objetos, os componentes como a janela – está engendrada, ora de forma eufórica, ora disfórica, no itinerário da personagem em busca pelo (inacessível) sentido da vida e da profissão, bases constitutivas de sua identidade, fazendo, então que o espaço se torne agente da ficção. Temos, assim, em **Cantiga de esponsais**, harmonia entre os artifícios literários em termos de manipulação dos componentes da narrativa e os temas suscitados.

Machado constrói um enredo com poucas personagens, poucos espaços e sem grandes complexidades no que tange à categoria temporal. No entanto, essa aparente simplicidade não significa um conto simples. Ao contrário, justamente por se tratar de um conto, de uma narrativa breve, a habilidade do Machado-contista em sobrepor camadas de possibilidades de leitura com múltiplos efeitos de sentido é antecipatória da narrativa contemporânea. Pensemos novamente no episódio da gaveta já comentado. Para muitos, pode ser apenas uma gaveta, mas Machado a transformou em metáfora/imagem das coisas guardadas, das memórias escondidas, das lembranças deixadas na escuridão dos tempos passados. Em resumo, das profundezas psicológicas de Romão imprime-se, portanto um redimensionamento poético do léxico. É fato, Machado não desdenha uma gaveta.

Outra situação análoga a da gaveta, é a presença da janela, simples adereço arquitetônico, cujo efeito propicia o uso da estratégia textual da *mise en abyme*, da narrativa encaixada. Machado lançou mão de duas janelas para entremear uma estória na outra. Assim, o presente e o passado de Romão, redimensionados esteticamente, movimentam seu texto para a forma espacial, recurso que, como defendido por Frank, seria um artifício da literatura moderna.

Esta tarefa de extrair o máximo do mínimo não é empecilho para Machado se reafirmar com um grande contista, pois, em **Cantiga de esponsais**, transforma um enredo banal em um texto repleto de estratégias cujo valor estético perdura até a contemporaneidade, suscitando uma intensa experiência dionisíaca.

Em **Cantiga de esponsais**, a ourivesaria do texto é desafiadora, trazendo à baila a discussão sobre um elemento que ficou à margem nos estudos críticos: o espaço. Ademais, temos Romão, personagem emblemática na decodificação das angústias cotidianas do homem do século XIX que desliza tranquilamente para os dias atuais tão líquidos.

Expostas essas reflexões, Machado de Assis, em **Cantiga de esponsais**, cumpre seu papel de contista ímpar, tal como professado no decálogo do perfeito contista de Quiroga: arte e inspiração em coro uníssono; e assim tece o bruxo do Cosme Velho. Portanto, a escritura machadiana se converte em elogio à diferença, diferença essa instalada nas tramas espaciais do texto, provocando efeitos de estranhamento e desfamiliarização perturbadores.

Referências

ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: UNESP, 2009.

ASSIS, M. de. **Contos**. São Paulo: Ática, 1983.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. Formas do tempo e do cronotopo no romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002, p. 211-212.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à Topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1952.

CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=comcontent&view=frontpage&Itemid=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

CUNHA, B. R. da. Guimarães Rosa: um espaço transmoderno da escritura. In: _____; LEITE, M. S. C.; NOLASCO, P. S. (orgs). **Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

EDWARDS, D. J. **PostColonial Literature**. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

ENCICLOPÉDIA Merriam Webster's **Encyclopedia of Literature**. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Incorporated Publishers, 1995.

ECO, U. **The infinity of lists**. Tradução Alastair McEwen. England: Maclelose Press, 2009.

LOTHE, J. **Narrative in film and fiction: an introduction**. UK: OUP, 2000.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell**. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PEREIRA, L. M. **Prosa de Ficção**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano. 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POE, E. A. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

QUIROGA, H. **Decalogo del perfecto cuentista**. Disponível em: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo del perfecto cuentista.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo%20del%20perfecto%20cuentista.htm) _Acesso em: 15 fev. 2015.

REIS, Carlos e LOPES; Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROY, A. **O Deus das Pequenas Coisas**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAINT BEUVE, C. A. **Literary and Philosophical Essays**. Disponível em: <http://www.bartleby.com/32/202.html>. Acesso em: 17 jan. 2015.

TADIÉ, J.-Y.. **Le récit poétique**. Paris: Puff, 1978.

VARGAS LLOSA, M. **A civilização do espetáculo**. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOLF, V. **The selected works of Virginia Woolf**. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection, 2007.

_____. The Narrow Bridge of Art. In: _____. **Granite and Rainbow**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, p. 11-23.

WORDSWORTH, W.; COLERIDGE, S. T. **Lyrical Ballads**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/9622/9622-h/9622-h.htm>. Acesso em: 15 fev. 2015

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulher, 2012.

Artigo recebido em: 20.02.2015

Artigo aceito em: 22.05.2015

Os fantasmas e a revolução: uma leitura de *Descente de médiums*, de Nathalie Quintane

The ghosts and the revolution: about Nathalie Quintane's *Descente des médiums*

Larissa Drigo Agostinho*

RESUMO: Pretendemos neste texto tratar da relação entre literatura, teoria e política na obra de Nathalie Quintane. O livro em questão, *Descente de médiums*, discute, a partir do espiritismo a relação entre literatura, pensamento e política, buscando criticar toda perspectiva centrada numa crença em nome de uma relação entre literatura e realidade reconfigurada. Trata-se de discutir, no interior da literatura, a relevância política desta ou pensá-la como uma decisão num cenário pós-morte do autor. Salientaremos não apenas as novidades teóricas desta escrita para a crítica literária, bem como as experiências narrativas que reconstroem uma nova literatura engajada.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Política. Teoria. Morte do autor. Leitura. Engajamento.

ABSTRACT: We intend in this article to address the relationship between literature, politics and theory in the work of Nathalie Quintane. The book in question, *Descente of mediums*, discusses, from spiritualism the relationship between literature, thought and politics, seeking to criticize every perspective centered on a belief in the name of a reconfigured relation between literature and reality. It is in the interior of literature, that its political relevance is discussed as a decision within the scenario of the author's death. We will point out not only the theoretical novelties of this writing for literary criticism as well as the narrative experiences that reconstruct a new engaged literature.

KEYWORDS: Literature. Politics. Theory. The author's death. Reading engagement.

1. Introdução

Nathalie Quintane é uma jovem escritora francesa que faz parte do grupo *Questions théoriques*. Ela publicou diversos livros sem distinção ou classificação do gênero ao qual pertencem. Como veremos, sua escrita é permeada por questões teóricas, sejam elas de ordem política, filosófica ou literária. Reflexões apresentadas de maneira muito particular, no interior de narrativas ficcionais. Esta relação entre escrita, teoria e engajamento é a marca do *Questions théoriques* e encontra na escrita de Nathalie um desenvolvimento extremamente original e singular.

Descente de médiums é um livro sobre espiritismo, política e literatura. Difícil, num primeiro momento, imaginar qual a relação entre estes domínios e práticas aparentemente tão distintos.

* Doutora em literatura francesa pela Universidade de Paris IV-Sorbonne.

Tudo começa com uma sugestão feita por uma amiga da narradora, exatamente como em *Crâne Chaud* (seu penúltimo romance): “Como você realizou o que eu te disse e que isso não foi feito sem entusiasmo (...) vou te pedir um suplemento”. Como o livro anterior foi sobre o amor, mas desprendido de sua relação com o mundo sensível, agora talvez seja o momento de pensar a reforma do mundo. Eis que surge o tema do livro: a reforma do mundo visível: “Dizem que para reformar o mundo sensível, é preciso uma situação favorável, que não seja nem muito cedo, nem tarde demais” (Quintane, 2014, p. 9).

Nestas primeiras páginas a fala da amiga é apresentada em meio ao texto, sem distinções que poderiam clarificar o momento de passagem da fala da narradora para a fala da personagem. Os parágrafos são separados uns dos outros por linhas ou marcações, por essa razão torna-se difícil determinar se o segundo trecho citado é uma fala da narradora ou da personagem. Esta indistinção permite com que em certos momentos, o diálogo entre a narradora e a personagem, sua amiga, se torne um diálogo da narradora consigo mesma, uma espécie de monólogo interior que é de fato, uma reflexão sobre a escrita. É como se a narradora partilhasse com seus leitores as reflexões que tem com sua amiga, criando uma intimidade ou uma proximidade entre leitor e autor. A passagem da narração à reflexão literária é feita com tanta sutileza que o leitor se vê desde o princípio partilhando de um espaço de criação e de escrita que até então lhe era desconhecido. A linguagem familiar de Nathalie facilita esta aproximação, esta “intimidade” entre leitor e autor, enquanto que a reflexão instaura uma distância crítica. Não se trata de manter a ambiguidade, mas de desfazê-la lentamente. A passagem da narração à reflexão (sobre a escrita), problema até então exclusivo da crítica literária, invade a ficção. E a ficção, ou diríamos a narração é o meio através do qual são apresentados problemas postos pela crítica literária.

Vamos admitir que você tivesse conseguido reunir *mil leitores*, já é suficiente, e que você os tenha convencido de que todos os momentos são justos para começar uma reforma do mundo sensível, bem, será suficiente subentender claramente que você não espera nada mais deles, para que eles tenham a ideia, e que esta ideia germine e cresça e continue a empurrá-los mesmo que eles passem à outra coisa (é o que eles acreditam), e que longe e adiante, quando você não estará mais lá para ver (...), com seus sapatos de marca bem amarrados, eles descerão cada vez mais baixo no hall e fora, e fora eles se vejam, todos, descendo juntos, mil, digamos, prontos a não mais esperar que a situação seja favorável (Quintane, 2014, p. 10).

Quem fala? A amiga da narradora ou a própria narradora que escreve sobre as primeiras ideias sobre um livro que escreveria, mas que na verdade já está sendo escrito a partir destas

reflexões sobre um livro por vir? Os tempos verbais são o subjuntivo, o futuro, e o condicional. E, no entanto, estas hipóteses, sobre um livro por vir, já são parte de um livro. É com a reflexão sobre um livro que o livro começa. Ou seja, é da reflexão sobre a escrita que surge a literatura. Porque a reflexão sobre a escrita implica também imaginar ou divagar, diríamos, com efeitos possíveis de um texto. Da mesma maneira que a revolução surgiria da certeza de que todos os momentos são justos e apropriados para começarmos a mudar o mundo, a literatura surge de uma reflexão sobre sua força ou necessidade política. Mas não é assim que esta certeza se afirma. Ela surge sorrateira, como simples hipótese, hipótese sobre a própria literatura e sobre a política. Uma vez que os leitores se sintam persuadidos de que todos os momentos são apropriados, eles descerão as ruas. Parece mágica, não? A difícil questão da passagem ao ato revolucionário se confunde com a questão da decisão que impele a escrever. Com sua escrita Nathalie formula uma hipótese sobre estas questões: Não há passagem brusca ou distinção nítida entre reflexão e ação. Escrever talvez tenha este objetivo político, eliminar a distância entre a escrita e a ação ao tornar a escrita, ação, no sentido mais forte do termo.

Tudo começa com a visita à uma exposição de fotografias espíritas da Rússia, Inglaterra e Estados- Unidos. Nesta exposição, a narradora descobre as polaroides do artista Ted Serios: “Estas polaroides eram fotos de seus pensamentos” (Quintane, 2014, p. 16).

Imaginem se fosse possível extrair uma imagem definitiva do que nos passa pela cabeça, de sonhos, ideias, pensamentos. “Não seria apenas maravilhoso, agradável ou surpreendente: seria útil” (Quintane, 2014, p. 16). Não haveria mais negação, denegação, esquecimento ou recalque. Poderíamos nos conhecer, realmente, finalmente, e evitar repetições, tics que impedem a ação, isso permitiria que nos reformássemos.

Após a visita da exposição, a narradora encasqueta em fazer algo a partir destas fotos, mesmo sem saber exatamente o que, pois é tomada pela sensação de que não será capaz de esquecê-las. Ela imagina como as fotos teriam sido tiradas, o aparelho especial que Serios construiu para poder fotografar. As fotos representavam um Cadillac embaçado, um ferro de passar. Ele não foi o primeiro a fotografar espíritos. A fotografia espírita é contemporânea da invenção da fotografia. Não que as fotos sejam propícias à esta prática, mas ao mesmo tempo em que os aparelhos foram inventados convocam-se espíritos em mesas, que eram torturados com centenas de perguntas, e para se libertar eles contavam qualquer coisa ou se revoltavam. As fotos de pensamentos são tardias. Surgiram talvez, (como este livro?), graças a um

trocadilho em torno da palavra francesa espírito, os espíritos, entidades diáfanas, e “*meu espírito*”, esta entidade alojada na nossa caixa craniana.

Não, Serios não foi o primeiro. A narradora apresenta uma lista de países em que o espiritismo era prática comum. O Brasil não ficou de fora. A literatura tampouco. Todos procuram uma explicação. Os cientistas na ciência, os filósofos na filosofia, os amantes da literatura em Dante. A narradora na gramática. Os fantasmas existem? É mesmo séria esta história de fotografar fantasmas ou pensamentos? Seria uma piada? Uma fraude?

O próprio nome do fotógrafo já é uma ironia, ele evoca a palavra “*sérieux*”, sério. É séria esta história?

(...) pensava comigo: *a possibilidade de fotografar pensamentos, é perfeito. Não é apenas a esperança de pular etapas intermediárias. Registrar pensamentos é o trabalho. (...) Sem dúvida não houve, entre a ideia e o instrumento, a espessura de uma folha de papel de cigarro; é o que prefiro.* (Quintane, 2014, p. 30)

Mais parece um olhar do século XIX sobre a questão. Mas é com um olhar do século XXI que a narradora pretende compreender a questão, por sua própria conta e risco. Salto arriscado. É preciso entrar num acordo com o leitor. A proposta é a seguinte: não se trata de um livro do século XXI, mas do século XX, XIX e também do século XII. É uma aventura como os romances medievais, com seus heróis que aniquilam dragões, anões malvados e outros cavaleiros à procura do “nome da aventura”.

2. Escrever é uma decisão política?

Por um lado, a ficção não é a realidade.
Por outro, agimos — e fazemos agir — na ficção como na realidade.
Personagens obedecem na ficção porque homens demais obedecem no mundo.
(Quintane, 2014, p. 51)

Há aqui uma nova maneira de pensar a relação entre literatura e realidade. A literatura não é responsável por retratar a realidade, muito menos por criar “efeitos” do real. O autor é responsável pelos personagens que cria, pelos diálogos que inventa, pelas paisagens, ações, acontecimentos. E o que faz com que os personagens “obedeçam”? Parece inexplicável não? O autor é mestre da escrita, domina e exerce seu poder, porque na linguagem como na vida os homens, reais ou fictícios, se submetem. A explicação para esta questão talvez seja menos

interessante do que o amplo espaço que ela abre no interior da literatura. Certamente os personagens se submetem na literatura a vontade do autor como os homens na vida. A política da literatura não começaria, portanto quando o leitor é também autor do seu próprio destino? Quando caminha para ocupar a rua, da mesma maneira que a literatura almeja ocupar um lugar fora dos limites do livro?

Nathalie pensa sobre escrever se situando em relação à crítica literária. Este livro é um livro sobre espíritos, entre outras razões porque a crítica literária francesa decretou, com Roland Barthes e Foucault, que o autor estava morto. É narrando que Nathalie discute esta questão. Foucault “vestido de couro” teria, como numa outra aventura branca, ao menos é assim que compreendem seu texto, elevado o autor, transformando Agostinho em *santo Agostinho*, Marguerite Duras em *Duras*, Rousseau em *Jean-Jacques* e depois, o que fizeram? Mataram todo mundo e substituíram a *obra* pelas formações discursivas. Isto significou uma diminuição da importância do autor, ele ocupa cada vez menos espaço, se rarefez, gaseificou-se. (Quintane, 2014, p. 77)

Depois é de Roland Barthes que se trata. Porque ele achava “ridículas” (!) essas coleções “Escritores de hoje e sempre”, “Victor Hugo por Victor Hugo”, vaporizou também o autor afirmando que não sabia quem falava num texto. (Quintane, 2014, p. 78)

Se o autor gaseificou-se, o leitor permaneceu intacto, “inteiro”: “o leitor para quem tudo é permitido, sucede o autor que achava que tudo era permitido, em geral, na vida, e não apenas nos livros ou com o teclado nas mãos.” (Quintane, 2014, p. 80) A autora discute aqui, a máxima final do famoso texto de Roland Barthes (2002, p. 45), “La mort de l’auteur”: “o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do autor.” Assim o leitor sempre tem “a boa interpretação”, ela lhe pertence, ele pode assiná-la e levá-la aos tribunais. Esse leitor não tem nada de tímido. Já o autor, diminuído, será que ele escreve? Escreveu? Escreverá? Há uma janela *ad hoc* que diz “talvez, sem dúvida, eu diria, de preferência, eu poderia, ou ainda, por exemplo.” (Quintane, 2014, p. 81).

Esta timidez da escrita parece a melhor maneira de descrever um momento histórico em que a literatura não parecer ter espaço algum no interior da vida social e o mais grave é que a vida acadêmica coroa esta irrelevância propagando os poderes ilimitados do leitor. Assim a academia se apropria definitivamente do fato literário e transforma o comentário ou a hermenêutica em arte autônoma, fim em si mesmo. A morte do autor e a consequente vida plena da qual goza o leitor acadêmico, o juiz que leva a literatura ao tribunal do bom gosto, da boa

escrita ou da boa sociologia atestam que a literatura, a ficção, tem um certo parentesco com o espiritismo ou a religião, ela é uma questão de crença, ou foi reduzida à um fantasma que não é sequer capaz de assombrar ou espantar. Não há mais espaço para a decisão. Não é possível falar na escrita como uma decisão e pensar suas razões porque não somos capazes de escutar os mortos. A única solução seria nos tornarmos médiuns para que possamos ouvir os espíritos dos autores que nos abandonaram?

Autor e leitor são portanto duas faces da mesma moeda, dois movimentos completos que reduzem a literatura à arte da interpretação textual, uma maneira eficaz de banir a política do texto. A boa pergunta seria: “o que aconteceria se eu dissesse isto e não aquilo?” “Em que isso daria?” “Em que isso dá?” “O que acontece na vida quando fazemos isso ao personagem, com uma pessoa, com uma personalidade?” “O que isso faz ao personagem quando fazemos assim na vida?” Ou seja, deveríamos nos perguntar: O que acontece na vida quando matamos autores, pessoas, personagens nos livros? O que acontece com os personagens da literatura quando matamos na vida pessoas, personalidades, autores? Diante destas questões, não fica difícil sustentar que é uma questão de crença afirmar que algo acontece ou nada acontece na literatura?

É realmente uma questão de crença imaginar que entre a literatura e a vida não há relação alguma? Porque para autora, tudo começa “quando estamos descontentes com a política.” (Quintane, 2014, p. 116)

3. Fazer uma imagem

A literatura consiste em fabricar imagens? Em *Les annés 10* Nathalie Quintane tece uma dura crítica à poesia, sobretudo quando a literatura tem a pretensão de falar da pobreza. Esta talvez seja uma discussão extremamente pertinente no Brasil.

A literatura é cerebral ou um fantasma. Sim, morta e desacreditada, sem lugar na vida social, ela teria se tornado um espectro, um sonho, um delírio, uma abstração vazia. E o maior risco que a literatura corre ao se tornar abstrata e vazia, não é apenas assumir a irrelevância que o desprezo social lhe impõe, mas infringir ao real uma violência que está muito além da simples indiferença. Esta violência é de ordem política.

O capítulo tem como título “Les prépositions”. Começa assim: “*Para* os pobres. Ou não seria preferível dizer *em direção* (*vers*) aos pobres? Não seria melhor indicar uma direção? *Entre* os pobres é, por exemplo, duvidoso, mesmo se *entre* mantém uma disjunção — podemos

estar *entre* e ser totalmente distintos, e: *ao lado*, sim, mas é possível estar ao lado sem estar *do lado*, e aí está o problema. *Pelos pobres* — que se diz pouco hoje em dia, — é tático e manipulador, portanto esqueçamos. Eu gosto de *com*, sua brutalidade simples, sem frescura; mas não é adequado à situação. Evidentemente eu não falo aqui *com os pobres*”. (Quintane, 2014b, p. 61)

Todo o capítulo gira em torno justamente da questão colocada por esta última preposição, até que ponto os intelectuais podem estar *com os pobres*? O que sabe um escritor sobre a pobreza? Como falar da pobreza? Não se trata, que fique claro, de falar em nome *de*. Dizer que se trata de falar *sobre*, seria um absurdo, como se o intelectual estivesse acima dos pobres, como o livro sobre a mesa. Não se trata de salientar a posição privilegiada de um em relação ao outro, desfavorecido, mas de tentar colocar em evidência a *distância* que a própria linguagem instaura, como as preposições, quando se procura falar *de*.

A autora investiga em seguida três hipóteses. A primeira, nós não sabemos o que são ou como são os pobres. Precisamos de informação, desejamos saber. A segunda: suponhamos que ela seja pobre. A terceira: suponhamos uma descrição da cidade, do bairro onde vivem os pobres.

Tomemos a segunda hipótese, a autora é pobre, e pode falar por si mesma: “Se isso não pode ser tocado, se não pode ser comido, se não pode ser vestido, isso não existe — é assim quando sou pobre.” (Quintane, 2014b, p. 73) Exemplo: As fotos de seu pai quando comprou seu primeiro carro. As fotos de objetos são relíquias da família, sobretudo as fotos de carros. Ele foi comprado depois de longas e difíceis horas no transporte público. O carro é a vida da família. Se riscarem o carro ferem a pele do proprietário. Isso não é uma metáfora. Não é uma imagem, uma maneira de falar que poderia ser substituída por outra.

Se você riscar meu carro eu quebro sua cara (...) E isso você não entende, porque você faz imagens, faz poesia. Você coloca no meu bairro o nome de Verlaine, você o chama de Rimbaud, você faz poesias. (...) Você nos vê calmos, pintados de ruivos, com um cinto de explosivos, com bons sentimentos, estagiários, aprendendo a nos tornar bons pais, bons filhos, simpáticos, geradores espontâneos de simpatia, mestres na arte da metáfora e da metonímia (...). Você nos vê poetas. Para você, contra mim mesmo, eu sou poeta. Eu sou uma forma de latência — de latência poética. Algo em mim rima mais do que nos outros. Eu tenho um corpo musical, e muitas outras coisas. Quando eu ando, eu danço. Quando eu falo, as palavras são, não importa a ordem, belas. (...) Você prefere a poesia ao invés da justiça. (Quintane, 2014b, p. 74-75-76)

São perigosos os relatos poéticos, as metonímias, as metáforas, todas as figuras da linguagem são apenas uma maneira equivocada de narrar, não apenas porque se distanciam do real, mas porque face à pobreza, qualquer figura de linguagem é o indício de uma decisão, de antemão, de uma decisão cuja violência é diametralmente oposta e proporcional à beleza que cria. Beleza ignóbil da poesia que já abriu mão da justiça. Por isso toda “descrição” deve ser feita com parcimônia, porque neste caso a empatia é uma armadilha. Por exemplo, quando se procura descrever um bairro pobre, a empatia é tanta, e o desejo de reduzir, de eliminar a distância é tão grande que o narrador acaba tomando uma cerveja no boteco ou batendo uma bola. Neste caso, a empatia e a boa vontade do narrador fazem com que ele recaia num estereótipo.

Escrever é mesmo fazer uma imagem? Diante destas considerações podemos ler de outra maneira o capítulo 16 em que é descrita a fabricação de uma imagem.

Um vendedor bate na sua porta. Ele apresenta um aparelho capaz de fotografar seus pensamentos, sonhos, seu “espírito”, melhor dizendo, tudo o que passa pela sua cabeça. O aparelho se chama *guzmo*. Todo mundo já sonhou em fazer uma imagem, fixá-la, reter ou guardar um sonho, um pensamento. Isso é possível. Antes só os artistas podiam fazê-lo, e mesmo assim, não eram todos.

Há muita ironia e humor nesta maneira de descrever a escrita como a utilização de um aparelho tecnológico bizarro e ao mesmo tempo mágico capaz de realizar uma operação de ordem sobrenatural, ou seria científica? Talvez porque para a narradora, isto seja mesmo uma fraude não mais uma questão de crença. A literatura talvez não seja mesmo uma fabricação de imagens, ela se situaria em outro lugar. Talvez ela não seja este aparelho mágico que é capaz de captar imagens, pensamentos, sonhos; e o autor um médium, ou espaço de manifestação do “espírito”, seja ele fantasmático ou cerebral. A literatura não encarna a voz dos que não tem voz, pois isso seria sempre atribuir uma fala a um sujeito social cuja existência no texto literário é da ordem da palavra, do conceito, do espírito, ou seja, isto seria transformar um sujeito em fantasma, matá-lo. Se a literatura não desvela o real, e também não transcreve o que é da ordem das ideias, qual a sua função política?

A literatura é ao mesmo tempo figura e encarnação. E o que a define é um objetivo muito particular: o exemplo agora é Pizan. Sua Pallas é um suplemento, seu poema não é o céu na terra, mas utiliza um dado para fazer com que os príncipes percebem que eles precisam mudar sua maneira de fazer política.

4. Hugo e os espíritos

É também no ano de 2014 que foi publicada uma edição do *Livro de Tábuas* (*Livre des Tables*) de Victor Hugo, organizada por Patrice Boivin. Sim, Victor Hugo praticou o espiritismo. Durante os seus anos de exílio na ilha britânica de Jersey (exílio provocada pelo golpe de estado de Luis Napoleão que se tornaria Napoleão III) o poeta, em torno de uma tábua, recebia espíritos dos mais diversos e célebres. Por exemplo, Victor Hugo se comunicou com Jésus, Dante, com o espírito da tragédia e do drama, e mesmo com o espírito do imperador, Napoleão III, ainda vivo. Eram conversas extremamente espirituais sobre literatura, política e religião.

Victor Hugo anotou todas as seções, pois esperava que fosse feita uma edição, póstuma, de suas seções espíritas. Uma publicação póstuma, pois a publicação em vida poderia significar o fim da carreira política do poeta que esperava ter um grande papel na instauração de sua tão amada e desejada República. Victor Hugo imaginava que a publicação de tal obra pudesse ser acolhida, em sua época, com uma imensa gargalhada.

E não é sem humor que Nathalie Quintane comenta a grande referência de seu romance (?) igualmente dedicado ou baseado nos espíritos. (É importante se filiar a uma tradição prestigiosa). O toque moderno da autora está justamente em tratar desta questão, contrariamente a Hugo, com humor e crítica, transformando seções espíritas e espíritos em personagens de ficção.

Antes de abordarmos os problemas colocados pela autora com relação à experiência espírita hugoliana, é importante apresentar esta obra, cuja publicação é recente ao leitor.

Certamente, ela deixaria, mesmo hoje, um leitor, ainda que espírita, incrédulo. Difícil ficar indiferente a grandeza dos espíritos, a profundidade das discussões, a importância histórica e política dos temas abordados, e a figura ou a imagem que Victor Hugo constrói de si mesmo com a ajuda do além. Citamos alguns trechos da conversa de Victor Hugo com Napoleão III¹.

— Quem te envia?

(...)

— **Meu tio.**

(...)

— Por quê?

— **Para ser punido.**

— Ele está descontente com você?

¹ Seguimos a edição de Boivin, as frases em negritos são as respostas dos espíritos.

- **Sim.**
- Seu tio me odeia?
- **Não.**
- Ele sabe que busco fazer justiça ao seu nome?
- **Sim.**
- Você sofre pelo seu crime?
- **Sim.** (Hugo, 2014, p. 61)

Victor Hugo pergunta se Napoleão leu seu último livro. Ele responde que sim. Napoleão também leu “Napoleão, o pequeno”, e ele diz que aprova o livro. Victor Hugo pergunta: “Que sentimento você tem em relação à mim, ódio ou respeito?”

- **Os dois.**
- Fale.
- Eu leio meus deveres nos seus *Castigos*.² (Hugo, 2014, p. 61)

Podemos constatar que o espírito de Napoleão leu todos os livros publicados por Victor Hugo e aprova inclusive, o livro que é dedicado a criticar o golpe dado por ele. Mas isso não é tudo. Victor Hugo pergunta quem Napoleão teme.

- Você teme Ledru-Rollin?
- **Não.**
- Cavaignac?
- **Não.**
- Victor Hugo?
- **Sim.** (Hugo, 2014, p. 67)

Por estas e outras razões o *Livro de Tábuas* de Victor Hugo certamente merece atenção. Nathalie salienta que a parapsicologia está na moda nos dias de hoje. Em 62 todo mundo era “gaulista”, hoje parapsicólogo.

Interessante comparação que descreve os gostos, costumes e práticas da direita francesa. Essas observações visam justamente introduzir o livro de Victor Hugo, que aparentemente era monarquista e conservador na juventude, mas de extrema esquerda na velhice (segundo especialistas), portanto, no momento em que o livro em questão foi “escrito”.

“Victor, nosso Victor — e se me permito este determinante, possessivo, é porque ele faz parte da família, da família dos que formam família além da família.” (Quintane, 2014, p 128). Victor Hugo é certamente o maior ideólogo do Estado nacional francês, admirado como

² *Châtiments*, livro de poesia de Victor Hugo publicado no exílio.

podemos observar pelo grande Napoleão, o primeiro e único que ele reconhecia.³ Pois bem, ele acreditava que a leitura dos *Livro de Tábuas* prejudicaria a leitura de sua obra, no entanto, o contrário é que verdadeiro para Nathalie. A leitura da obra de Hugo é que prejudica a leitura das *tábuas*.

Neste texto fica evidente a maneira através da qual Victor Hugo no interior de sua obra constrói uma imagem de grande homem. Talvez por essa razão sua obra deva ser lida a partir deste livro. O espírito do próprio Napoleão confessa temer e repeitar Victor Hugo. O mesmo que teria sido agraciado com a presença de espíritos, entre os mais nobres da História da França, mas também de todo o ocidente, como Jesus Cristo. Falta a Victor Hugo modéstia, sobra a certeza e a confiança de seu papel na História, mas se esta certeza fosse tão grande, teria ele a necessidade de construir uma imagem de si mesmo, que vai além da literatura, teria ele a necessidade de construir esta imagem de grande homem da História?

Se podemos dizer, com Barthes e Foucault, que o autor está morto, é porque esta figura de autor, de poeta, guia do povo e profeta⁴ de toda humanidade, desapareceu. Ela morreu como o homem, como Deus. E não há razão para lamentarmos o fim desta figura que é mestre de suas narrativas e dos homens, pelo simples fato de que há homens que obedecem.

Que lugar este livro ocupa na obra de Victor Hugo? Ele tem a mesma fúria e a mesma firmeza das *Poesias* de Ducasse (Lautréamont), que também recebeu ou incorporou sua obra (parece que ele escolheu ou recolheu frases em diversos lugares e copiou). A autora acrescenta que Ducasse é uma festa no norte onde se comem waffles. Assim podemos inferir o lugar que Victor Hugo ocuparia hoje, na História da literatura? O patrimônio cultural teria se tornado um folclore nacional qualquer, como os waffles, o que permitiria que a literatura fosse considerada mera arte culinária?

Se Hugo temia que seu livro fosse recebido com uma grande gargalhada, Nathalie insiste no contrário. Ela imagina que Victor Hugo teria se tornado deputado porque estava irritado demais com o fato de que as palavras são apenas palavras, “que ao escrever bomba, a página não salte aos olhos projetando fumaça”. Quando Victor Hugo discursava sobre o fim da pena de morte, sobre a miséria ou o trabalho infantil, alguns deputados riam. Mas talvez não rissem de seu *Livro de tábuas*, apenas alguns colegam ririam.

³ Ver as odes que Hugo lhe consagra em *Odes et ballades*

⁴ Cf. Bénichou. *Le sacre de l'écrivain*. In: *Romantisme I*. Paris : Quarto Gallimard, 2003.

É desta maneira irônica e com humor que a autora questiona o peso das palavras no discurso político e as compara com as palavras no interior da literatura. A literatura, por não ter muita importância política não é sequer risível. Já os assuntos realmente relevantes no interior da vida política, estes podem ser agraciados com algumas piadas. Sinal de sua relevância *quase* tão irrelevante quanto a da literatura.

Hugo está presente aqui, certamente por ser tão importante na história da literatura francesa, mas também do país, (a ponto de fazer parte da família). E é justamente, com uma observação sobre esta questão que a literatura começa ou recomeça. Nathalie sublinha que Victor Hugo não fala o nome de sua filha durante essas seções, é sabido que o poeta perdera uma filha neste período e que teria dado início às seções espíritas justamente para se comunicar com ela. A princípio não parece difícil compreender de que maneira a literatura se relaciona com a política, ou como é possível inserir a política na literatura, mas como inserir a família no interior da literatura?

A família reclama seus direitos e quer um tempo que não está nem no trabalho nem na política. Seria preciso expandir a família, que ela tenha a dimensão do mundo inteiro e dos habitantes do futuro. Que ela esteja ao mesmo tempo na casa e no além. Que ela tenha a forma de um soneto e que cante nos aniversários. Que ela atire paralelepípedos nas vitrines e que cozinhe ossobucos. Quando não estamos contentes coma família, é que alguma coisa começa. (Quintane, 2013, p. 142)

5. Fantasmas e revolução: uma questão de crença?

Quando acreditamos em alguma coisa, isso faz muita diferença, é o podemos chamar de efeito “ovelha-cabra”. A crença possui efeitos e consequências que a descrença desconhece. Exemplo: quando você acredita em fantasmas você vai localizar tudo o que te permite confirmar esta crença. Uma brisa, um vaso que cai, uma porta que se fecha são efeitos e consequências da presença e existência de fantasmas. O mesmo vale para as pessoas que não acreditam em fantasmas, elas encontraram explicações racionais que explicam fenômenos como portas que batem, vasos que caem, brisas, etc. Aquele que acredita nos fantasmas jamais acredita na explicação racional, aquele que não acredita em fantasmas sempre encontra uma explicação racional. O mesmo vale para a revolução, para alguns é normal, para outros, paranormal.

Por mais que insistamos diante dos descrentes no fato de que revoluções acontecem e já aconteceram, e a História as confirma. Eles nunca acreditarão, eles sempre encontrarão uma

explicação “racional” para o fato “paranormal” em questão. Afinal, se revoluções nunca aconteceram há ainda menos risco ou probabilidade de que elas possam vir a acontecer.

Em contrapartida aqueles que acreditam na revolução, acreditam mesmo, de tal maneira que é natural, normal que ela ocorra. Basta esperar. Isso é o que diz a autora. Mas é claro que a questão não é tão simples.

Ela continua afirmando que quando aqueles que acreditam constatam que a revolução está demorando para chegar, eles explicam isso afirmando que talvez seja cedo ainda, já os que não acreditam, ao ver as pessoas nas ruas cantando ou cometendo pequenos delitos, dizem que são os sindicatos, o gosto pela música, poderíamos acrescentar, pela baderna.

Seria mesmo a revolução uma questão de crença? Interessante notar que dois grandes filósofos franceses contemporâneos insistiram muito nesta questão, Deleuze e Badiou. Deleuze afirmava que a filosofia deveria fazer com que as pessoas voltassem a acreditar no mundo. Já Badiou, citando Malraux, afirmava que as pessoas já não eram simplesmente capazes de acreditar. Este é um velho diagnóstico que Nathalie procura questionar, comparando a revolução e os fantasmas. Se acreditar em fantasmas é racionalmente absurdo, a revolução, se ela existe, não depende de uma crença. E neste caso os discursos, contra e às vezes inclusive aqueles que são a favor, são apenas discursos que encobrem as circunstâncias ou pretendem sobrepor-se aos fatos (explicando, legitimando ou deslegitimando). Diante dos fatos, há crença que resista ou que se faça necessária? E ao mesmo tempo, se os fatos dispensam os discursos, qual a validade da luta que se esconde sob trincheiras de livros ou que se fecha dentro deles?

6. Conclusão

Se a poesia, com suas figuras de linguagem, nos afasta da realidade extraíndo da literatura seu poder social ou sua força política, e porque um simples retorno ao realismo poderia nos levar aos estereótipos mais simplistas, já que não se trata aqui de descrever o real simplesmente, podemos dizer que a literatura recomeça *em busca* das circunstâncias. Ela recomeça se perguntando sobre as circunstâncias presentes, com o intuito de conhecê-las, determiná-las, pois a partir deste momento decisões políticas poderiam ser tomadas. Toda decisão política seria, portanto, o resultado de uma decisão de escrita, decisão que engaja a própria escrita, na qual a escrita se engaja em busca das circunstâncias presentes.

Voilà: as circunstâncias nos escapam ao mesmo tempo em que não podemos esquecer-las. Pessoalmente, eu prefiro me beneficiar de uma lucidez extra com

relação às circunstâncias, sim, antes o domínio das circunstâncias que de tal ou tal técnica de escrita, capacidade de alternar francês e polonês, inglês e francês, francês e François, pequenos e grandes parágrafos, verso e prosa e mais, ao invés disso, e porque escrevo eu preferia poder dizer, eu preferia poder me dizer, exatamente onde estamos, de tal maneira que poderíamos naturalmente prever onde estaremos, não em dez anos ou um ano, nem em um mês ou um dia, mas agora, já, no minuto que vêm; vêm o minuto e ele é obscuro. Qual circunstância? (Quintane, 2014, p. 185)

Referências Bibliográficas

- BÉNICHOU. Le sacre de l'écrivain. In: **Romantisme I**. Paris: Quarto Gallimard, 2003.
- BARTHES, R. La mort de l'auteur . In : **Œuvres complètes III**. Paris, Seuil, 2002.
- HUGO, V. **Les Livres de tables**. Paris : Gallimard, 2014.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur. In: **Dits et écrits 1954-1988** tome I. Paris: Gallimard, 1994.
- QUINTANE, N. **Descente des médiums**. Paris: P.O.L., 2014.
- _____ **Les années 10**. Paris: La fabrique, 2014b.

Artigo recebido em: 23.02.2015

Artigo aceito em: 07.06.2015

Marcas líricas em “O desempregado”, de Fernando Bonassi

Lyrical brands in “O desempregado” by Fernando Bonassi

Danglei de Castro Pereira*

RESUMO: O texto investiga traços líricos na narrativa contemporânea tomando como corpus a obra *Violência e paixão*, de Fernando Bonassi (2007). O principal objetivo é explorar a progressiva aproximação entre a prosa e a lírica em narrativas produzidas nas últimas décadas do século XX e XXI. Compreendemos a complexidade da delimitação dos gêneros literários nos últimos trinta anos ao investigar marcas líricas em narrativas curtas como as construídas pelo escritor paulistano. Tomaremos como base teórica as considerações de Octavio Paz (1972, 1994), Adorno (2003), Rosenfeld (1991), Berman (1987), no que se refere ao delineamento da narrativa e, em alguns casos, as considerações de Friedrich (1991), Baudelaire (1999), Benjamin (1991, 2000a, 2000b) e Octavio Paz (2012) quanto aos elementos da lírica moderna em diálogo com a prosa de ficção. Nosso intuito é investigar elementos como a subjetividade, o traço individual de expressão e a utilização do ritmo, de imagens e sons próprios à lírica como recursos estilísticos na obra *Violência e Paixão*, de Bonassi.

PALAVRAS-CHAVE: Prosa de ficção. Lírica. Gêneros literários. Modernidade.

ABSTRACT: The text investigates lyrical traits in contemporary narrative taking as corpus *Violência e paixão* by Fernando Bonassi (2007). The main objective is to explore the progressive approximation of prose and lyrical narratives produced in the last decades of the twentieth and twenty-first century. We understand the complexity of the delimitation of literary genres in the last thirty years to investigate lyrical brands in short stories such as those built by the São Paulo writer. Let us take as a basis the theoretical considerations Octavio Paz (1972, 1994), Adorno (2003), Rosenfeld (1991) Berman (1987), as regards the design of the narrative and, in some cases, Friedrich considerations (1991), Baudelaire (1999), Benjamin (1991, 2000a, 2000b) and Octavio Paz (2012) as to the elements of modern opera in dialogue with the prose fiction. Our intention is to investigate elements such as subjectivity, individual trait of expression and the use of rhythm, images and sounds themselves as the lyrical stylistic features on *Violência e paixão* by Bonassi.

KEYWORDS: Prose fiction. Lyrical. Literary genres. Modernity.

1. Considerações preliminares

Ambientado ao século XIX, Baudelaire (1999) compreende nas produções de seu tempo tensões relacionadas às transformações sociais ao longo do século XVII e XVIII. O poeta francês admite que a adoção temática da imperfeição humana e das tensões sociais do século XIX encontra na focalização da vida cotidiana, na presença gradativa do grotesco e, por vezes,

* Doutor em Letras pela UNESP/SJRP. Professor no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB.

do exótico retirados de elementos populares espaço profícuo para a incorporação de novos arranjos estilísticos e temáticos na lírica produzida a partir da segunda metade do século XIX.

A presença de temas extraídos do “tempo presente”, conforme Baudelaire (1999) resulta na adoção de uma temática retirada do cotidiano e materializada em procedimentos estéticos mais flexíveis que dão à lírica moderna uma maior liberdade em relação à prosa e aos demais gêneros literários em comparação à rigidez dos padrões clássicos. Baudelaire (1999) compreende, ainda, que a arte após o século XIX aproxima-se de forma tensiva de aspectos mundanos e burlescos e identifica estes traços como marcas da modernidade.

Entendemos que a utilização do verso livre, a aproximação ao prosaico e ao grotesco, entre outros aspectos temáticos e estéticos, são elementos que progressivamente aproximam, sobretudo no século XX e XXI, lírica e prosa. Benjamin (1991), retomando considerações de Baudelaire (1999), apresenta ponto de vista semelhante ao considerar a modernidade como atualização crítica do passado. Para o teórico:

[...] o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité*. "Ai daquele que estuda outra coisa na antiguidade de que não a arte pura, a lógica, o método geral. Se ele se aprofundar demasiado na antiguidade. . . renuncia. . . aos privilégios que a ocasião lhe oferece". E nas frases finais do ensaio sobre Guys [de Baudelaire] lê-se: "Ele buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade". Em resumo, a doutrina se apresenta da seguinte forma: "Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável sem este segundo elemento" (BENJAMIN, 1991, 17).

Benjamin (1991) vê na confluência entre o “relativo, limitado” e o “eterno, imutável” a forma de construção da arte literária a partir do século XIX. Na aresta das ideias do crítico alemão (1991) essa postura, intensificada em arranjos estéticos após o século XX, conduz ao diálogo reflexivo entre tradição e inovação como uma das principais tendências estéticas da modernidade.

A adoção de uma maior flexibilidade entre os gêneros literários, a incorporação do ritmo poético à prosa, a presença de signos retirados do falar cotidiano e de um espaço de representação alegórica da realidade empírica, por meio da valorização do fragmento e da memória, são vistos como exemplos de como a modernidade reorganiza a tradição em uma clara exposição burlesca, e, segundo o raciocínio de Benjamin (2000a), possível na modernidade no diálogo tradição e inovação. Baudelaire (1999) comenta:

[...] a Modernidade é o transitório, o efêmero, contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento [passado] transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1999, p. 26).

No diálogo entre inovação e permanência – “transitório” e “imutável” –, Baudelaire (1999) admite a reorganização do “antigo” na arte moderna e, com isso, indica o caráter transitório dos valores tradicionais, na medida em que a modernidade reorganiza o passado em uma derrisão crítica que reformula e atualiza a tradição, mas que, neste processo, mantém “costumes da própria época”.

É pela compreensão e valorização do ecletismo estético na modernidade que pensamos o aproveitamento de elementos da lírica na literatura produzida ao longo do século XX e XXI. Na narrativa de Bonassi (2007) investigamos a presença de marcas líricas. Tais marcas são entendidas como espaço de apropriação crítica, antropofágica nas linhas de Oswald de Andrade (1996), o que contribui para a presença de uma narrativa simbólica que utiliza conscientemente a imagem e o ritmo como espaço de construção. A opção por Bonassi (2007) é justificada pela concisão de sua narrativa e pelo aproveitamento de traços como a elipse verbal e imagética como prolongamento de uma narrativa que flerta com a tradição lírica, sobretudo, pelo posicionamento individual que o enunciador assume em sua obra.

Neste estudo tomaremos como objeto específico de discussão o texto “O desempregado”, retirado do livro *Violência e paixão*, de Fernando Bonassi (2007). Lembramos, no entanto, que o artigo é parte de um projeto de pesquisa mais amplo que aborda a flexibilização dos limites fixos dos gêneros literários na literatura brasileira produzida nos últimos trinta anos ao focalizar, entre outras, a obra *Violência e paixão*, de Fernando Bonassi (2007).

Entendemos como produtivo comentar, mesmo que sucintamente, o que compreendemos como relevante na aproximação entre lírica e prosa na literatura de fim de século XX e início do século XXI.

2. Pontos de contato: traço individual e ritmo

O processo de individualização do discurso é marca importante na lírica em uma acepção tradicional, conforme Staiger (1975). Entendida como expressão individual do sujeito diante da sociedade, ou seja, a “poesia lírica é íntima”, a lírica é um recorte individual e subjetivo diante do mundo, por isso, propensa ao que Staiger (1975, p. 75) denomina como traço íntimo que, paradoxalmente, seguindo as ideias de Staiger (1975), tende a universalidade.

Adorno (2003), corroborando a ideia de uma tensão entre o subjetivo e o universal na lírica, adverte que esse olhar individual próprio da lírica pressupõe o diálogo em nível profundo com temas sociais ao comentar que na lírica,

[...] o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (ADORNO, 2003, p. 66).

Ao compreender a lírica moderna como forma complexa de reorganização da lírica tradicional “experiências individuais” que “conquistam sua participação no universal”, Adorno (2003) pressupõe o diálogo entre valores históricos e subjetivos como cerne do gênero lírico na modernidade. Mesmo nesse diálogo com elementos sociais, conforme a proposição de Adorno (2003), na lírica moderna permanece o traço subjetivo em uma focalização do mundo de forma individual.

Rosenfeld (1976, p 75), ao propor suas considerações sobre o romance moderno, lança duas hipóteses de investigação. A primeira pressupõe a existência do “*Zeigeist*” que unifica as “manifestações culturais em contato” em um dado período histórico. A segunda aborda a presença, no século XX, de um processo de “desrealização” que imprime à narrativa deste século e, em nosso entendimento, do século XXI uma reorganização do caráter mimético por meio da apropriação consciente do narrador moderno diante de seu tempo. Neste percurso, o discurso assume um tom fragmentado e lacunar sob a égide de um recorte subjetivo como, por exemplo, no *Ulisses* de James Joyce e *À la recherche du temps perdu*, de Proust para citarmos dois exemplos.

Tal apropriação realística e fragmentada, no entender de Adorno (2003, p. 56), compreende um processo de adequação da narrativa do século XX em relação à representação mimética para além do que o crítico denomina por “imitação artesanal” do real. Essa postura alinhada às alterações estéticas proeminentes da prosa moderna como, por exemplo, a

fragmentação da linearidade espacial e temporal; a introdução de deslocamentos enunciativos, a adoção do fluxo de consciência e do monólogo interior, entre outros procedimentos estéticos e temáticos são importantes na literatura atual. Esses procedimentos alinhados à adoção de uma temática burlesca e individual contribuem para uma dicção que, embora se ambiente na realidade empírica e não despreze a plausibilidade, cria tangentes expressivas que valorizam o espaço e as relações humanas na arte literária do século XX em direção a um processo alegórico diante do real mimético.

O caráter visual e a utilização de processos de enunciação individual, quase sempre em primeira pessoa, contribuem para um distanciamento progressivo do narrador coletivo em direção ao ato solitário do narrador, retomando as ideias de Benjamin (2000b) e conduzem, paradoxalmente, a narrativa do século XX em direção ao traço individual e subjetivo. Esse percurso estabelece uma progressiva aproximação entre elementos da lírica perceptíveis em diferentes gêneros literários, sobretudo, nos últimos trinta anos.

Entendemos que o traço desrealizador, conforme Rosenfeld (1991), imprime à grande parte da narrativa do século XX e XXI elementos subjetivos que focalizam trajetórias individuais. *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *A hora da estrela*, de Lispector, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, *Lavoura arcaica*, de Haduan Nassar ou *Subúrbio*, de Fernando Bonassi são alguns exemplos de narrativas brasileiras que recortam seu ponto de enunciação para a trajetória individual de seus protagonistas.

A focalização da trajetória individual de personagens não é restrita ao século XX como demonstra, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis ou a quase totalidade da narrativa de Fiódor Dostoiévski; mas assume importância singular nesse século na medida em que o discurso coletivo da geração de 1930, sobretudo Graciliano Ramos, perde força em direção a recortes mais subjetivos como em *Angústia*, por exemplo. A abordagem pormenorizada deste processo de individualização do discurso narrativo ao longo do século XX ultrapassa os limites deste estudo, porém serve de pano de fundo para a discussão da presença do traço íntimo como uma marca de narrativas produzidas nas últimas décadas do século XX e início do século XXI.

Este traço subjetivo, antes restrito ou preponderante ao gênero lírico, possibilita a aproximação e discussão de marcas líricas na narrativa do século XX e XXI. Não falamos, naturalmente, em uma lírica na prosa ou poesia lírica em prosa; antes na apropriação por parte da prosa de elementos da lírica em uma construção inovadora que reorganiza a narrativa em

direção a um novo “Zeigeist”; no qual permanecem, lado a lado, elementos da lírica em uma prosa cada vez mais simbólica, subjetiva e desrealizada.

3. Um exemplo: movimento centrípeto e ritmo em “O desempregado”

Pelo que foi dito até este momento do estudo, a literatura do século XX e XXI reorganiza a tradição formal da lírica em direção a novas formas de expressão por meio de procedimentos estéticos e temáticos denominadas por Friedrich (1991) como categorias negativas da lírica moderna. Bakthin (1998) ao pensar a diversidade de gêneros comenta a existência de modalidades supratextuais que organizam em nível profundo a estrutura formal dos gêneros do discurso, no caso os gêneros literários, para além da concepção formal em sonetos, madrigais, élogos, contos, romances, entre outros.

Não falamos em superação dos elementos estruturais dos gêneros literários, mas na permanência de elementos conceituais da lírica em novas expressões linguísticas que se inovadoras do ponto de vista formal, sobretudo, no que se refere à diluição de formas, conforme Friedrich (1991); mantém tendências temáticas como, por exemplo, o olhar individual/subjetivo face à expressão temática. Este processo – apropriação e reorganização da tradição lírica na prosa – contribui para uma dicção íntima que inviabiliza o fim da lírica, mesmo compreendendo no século XX e XXI um processo mais amplo de mobilização e diluição de formas, principalmente, nos últimos anos.

Acreditamos que a narrativa do século XXI, aqui exemplificada no texto “O desempregado”, aproveita elementos da lírica em seu processo de construção ficcional ao subjetivar a realidade mimética em arranjos próximos da dicção lírica no que se refere à enunciação individual/subjetiva perceptível no texto. Para Meschonnic (1982, p. 162) “*le poème en prose est un poème et il est en prose*”. A concepção de uma poesia em forma narrativa é ainda um poema, mas “il est en prose” garante a singularidade do gênero lírico no que se convencionou denominar prosa poética, conceito problemático quando pensado à luz das ideias de Meschonnic (1982) e que, por isso, preferimos tangenciar nessa discussão ao concluirmos que, no caso de Bonassi (2007), trata-se de prosa e não de poesia em prosa. É desse ponto de vista que falamos em marcas líricas na prosa e não em prosa poética no autor em discussão.

Pensamos, nessa linha de reflexão, que existe na narrativa dos últimos anos uma espécie de dissimulação da subjetividade lírica em direção à prosa, retomando e concordando

com Adorno (2003), mas que mantém singularidades enunciativas de diferentes gêneros, conforme Bakhtin (1998).

O texto¹ “O desempregado”, em nosso entendimento, é um exemplo deste processo de construção de linguagem uma vez que nele percebemos a permanência de aspectos da lírica na narrativa atual, sobretudo, pela concepção individual/subjetiva e um percurso prosaico que focaliza imagens do cotidiano, em alguns momentos, de forma burlesca.

O DESEMPREGADO

Ando sem sorte, trombando de frente com placas vazias de necessidade. Dó desse sapato para as melhores cerimônias, ralado nas calçadas mais distantes. Onde velas derretem sobre pedidos mínimos, o dragão espetado ri da minha cara. Bombeiros gritando não me deixam dormir. Talvez eu não preste. E esses talheres sambando na marmita? Vendendo o café-da-manhã pelo almoço que não tenho de comer. Um passe puído de esperanças. Uma família arrimada em tudo, todos & ninguém. Abrindo classificados em desespero, como quem estupra a própria mulher. (BONASSI, 2007, p. 16)

A primeira questão que colocamos ao abordar o texto de Bonassi (2007) é a aparente disposição dos períodos em um percurso linear que evoca a dicção prosaica propensa à linearidade e ao encadeamento sequencial, aspectos estilísticos próprios ao narrativo. O *frame* narrativo do texto acompanha a trajetória de um desempregado, algo anunciado no título e que constrói a moldura para o relato que se segue.

O enunciador autodiegético utiliza a primeira pessoa do discurso como forma de ampliar a tensão das sequências narrativas imprimindo um tom dramático às imagens apresentadas ao leitor como, por exemplo, em “trombando de frente com placas vazias de necessidade”. Estas sequências narrativas são alinhadas em nível temático pela ideia de busca por um emprego, aspecto constituinte da formulação temática contida no título. A trajetória do personagem, porém, é individualizada pelas sucessivas comparações e metáforas que vão subjetivando o relato. A expressão “ando sem sorte”, por exemplo, é condicionada à dificuldade em encontrar

¹ Evitaremos, nesse momento, classificar o texto como poema. Esta postura é justificada por não discutiremos pormenorizadamente, neste estudo, o conceito de prosa poética e/ou a problemática em torno da ideia de poema narrativo. Retomaremos esta questão em estudos futuros, uma vez que o recorte para este artigo é parte de um projeto de pesquisa mais amplo, cujo título é “Historiografia e cânone: autores marginais”, desenvolvido no triênio 2015-2018 no Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília.

emprego, o que dá conotação íntima às “placas vazias de necessidade” mencionadas no texto, ou seja, os anúncios de jornal ou chamadas de empregos, “as placas”, não garantem ao narrador o sucesso na busca pelo emprego, antes indicam o esvaziamento das esperanças e a falta de sorte do enunciador.

As ações do desempregado configuram, assim, imagens em um *frame* de busca pelo emprego, estas, porém, são apresentadas de forma fragmentada ao leitor. Com a fragmentação da trajetória do desempregado a previsibilidade sequencial é quebrada pela forma cadenciada com que as ações e imagens são gradativamente evocadas no texto. Em outros termos: a linearidade sequencial própria ao narrativo é condicionada pela inferência de que o enunciador busca individualmente um emprego em uma cidade cosmopolita que o agride e oprime. “O desempregado” é o resultado expressivo dessa busca, o que o lança ao espaço de individualização do discurso aspecto essencial da lírica, concordando com Staiger (1975). O texto, então, vislumbra a apropriação subjetiva e individual de uma determinada temática sem, contudo, conduzi-la essencialmente a esfera do sujeito em sua trajetória pragmática, nesse momento, lembrando a advertência feita por Carlos Drummond de Andrade em “Procura da poesia”.

Essa opressão desencadeada pela busca pelo emprego é ampliada pelo excesso de rumores que percorrem o texto. O grito dos “bombeiros”, a referência aos “dragões espetados” conduzem a um turbilhão fônico, que justifica as aliterações em /s/ e /r/ no texto e ampliam a sensação de sofrimento do enunciador, já descrito como “sem sorte” no início da narrativa. A descrição da agitação da rua e a situação fragmentada do personagem adquirem força expressiva no texto e funcionam como elemento de desautomatização. A agitação do enunciador é apresentada de forma a individualizar o percurso narrativo em direção ao desespero do personagem, “arrimo de família”, que busca meios de sustentar uma hipotética família, ironicamente, “arrimada de tudo” em um espaço agressivo, no qual a sobrevivência é difícil como demonstra a mobilização do ditado popular, em uma espécie de hipérbole, “vender o café para adquirir o almoço”.

O processo de desautomatização próprio ao literário, conforme Viktor Chklovsky (1978) é aspecto importante para o texto e configura um dos elementos de mobilização de traços líricos na narrativa de Bonassi (2007) ao subjetivar o relato. Entendemos que o traço linear de disposição narrativa é tensionado pela sequência de imagens apresentadas no texto. As orações coordenadas assindéticas contribuem para uma construção de períodos ilhas que vão

fragmentando a leitura e obrigando o leitor a parar nos sucessivos dêiticos que percorrem o texto.

Este percurso estilístico contribui para a presença de um traço binário que marca o ritmo do texto, propenso a fragmentar centripetamente a leitura remetendo ao princípio de retorno do verso poético no texto em discussão. Outro aspecto da lírica perceptível no texto é a valorização de imagens e metáforas que são apresentadas em direção a uma leitura subjetiva do relato do enunciador em primeira pessoa que parece incorporar sua trajetória individual aos percalços da busca pelo emprego, indicando uma tensão psicológica que vai ganhando conotações dramáticas ao longo da narrativa.

O tom objetivo que dá início ao texto “ando sem sorte” indica, então, uma superfície subjetiva que mesclada às imagens e metáforas agressivas, “como quem estrupra a própria mulher”, configuram um conjunto de gradações que ampliam a tensão entre descrever a realidade agressiva imposta ao enunciador e à forma individual com que este enunciador compreende subjetivamente a situação precarizada com a qual lida. O resultado é a convergência de imagens caóticas como o “som dos bombeiros gritando” e a referência aos “talheres dançando na marmita” ou mesmo a imagem do “passe” de ônibus “perdido de esperanças” ao ponto de vista fragmentado do narrador em busca do emprego e enfrentando as adversidades da vida cotidiana.

Esta aproximação de imagens caóticas dá um traço individual e tenso às cenas descritas no texto, possibilitando a correlação com o traço individual de construção de linguagem, para nós, próximo ao recorte subjetivo da lírica. O resultado é um percurso rítmico que singulariza na agitação da cidade o desespero do personagem em uma progressão dramática que tem seu ápice no símile de cunho agressivo que aproxima o ato de abrir os classificados ao “estupro da própria mulher”.

Essa linha dramática é percebida, também, na síntese subjetiva que amplia o desespero do personagem no interior do texto: “talvez eu não preste” e que é agravada pela imagem do “dragão espetado” que “ri”, sarcasticamente, da “cara” do enunciador. O texto, neste sentido, adquire aspectos rítmicos que possibilitam sua leitura para além da expressão linear da narrativa; segundo aspecto que mencionamos como relevante na discussão de marcas líricas no texto de Bonassi (2007).

A fragmentação enunciativa, a exploração das imagens e do caos social nos remete ao ritmo binário do texto construído sob a alternância de sílabas fortes e fracas, o que dá o tom

arquejante que percebemos no interior do texto. Este ritmo binário e a fragmentação enunciativa conseguida pelos dêiticos e orações coordenadas assindéticas possibilita uma livre apropriação do relato como um poema. É, portanto, o ritmo interno que nos leva a propor uma disposição em versos para a estrutura narrativa de “O desempregado”, uma vez que as orações coordenadas, como dito, fragmentam a leitura obrigando o leitor a parar nos dêiticos e perceber, com isso, as ressonâncias fônicas que compreendem o texto, sobretudo, as aliteraões e assonâncias dispersas ao longo do texto.

Ando sem sorte, trombando de frente com placas vazias de necessidade.
 Dó desse sapato para as melhores cerimônias, ralado nas calçadas mais [distantes.
 Onde velas derretem sobre pedidos mínimos, o dragão espetado ri da minha [cara.
 Bombeiros gritando não me deixam dormir.
 Talvez eu não preste.
 E esses talheres sambando na marmita?
 Vendendo o café-da-manhã pelo almoço que não tenho de comer.
 Um passe puído de esperanças.
 Uma família arrimada em tudo, todos & ninguém.
 Abrindo classificados em desespero, como quem estupra a própria mulher.

Entendemos que a sugestão da disposição em versos aqui apresentada não acarreta prejuízo semântico para o texto; antes evidencia que o desespero do personagem é produzido pela sequência rítmica e pelas imagens lançadas de forma fragmentada aos olhos do leitor. Retomamos, para isso, mais uma vez, o conceito de singularização e desautomatização de Viktor Chklovsky (1978) para concluir que no texto a disposição dos períodos compreende o traço centrípeto próprio à dicção poética e a presença do traço subjetivo alinha o texto a elementos da lírica, mesmo em uma disposição em prosa; outro aspecto da lírica mobilizado em “O desempregado”.

Esta dicção lírica é ampliada pela utilização da primeira pessoa do discurso, o que contribui para o traço individual/subjetivo face aos elementos sociais que assolam o homem do século XXI e que é pano de fundo temático em “O desempregado”. Neste texto temos o relato de um desempregado construído como espetáculo aos olhos de um leitor que precisa compreender o desespero individual do enunciador em primeira pessoa para chegar à densidade lírica do texto e, com isso, compreender seu efeito dramático como na metáfora visual das “velas” que derretendo esperanças à luz de “pedidos mínimos”, indicando a agonia do

enunciador diante das dificuldades enfrentadas no cotidiano que, ironicamente, apontam para a inércia do santo, no caso São Jorge, ao focalizar o olhar de seu dragão espetado em uma alusão metafórica à impossibilidade de ajuda no espaço em que habita.

O ritmo via fragmentação das cenas descritas no texto, a presença de um alto grau de subjetividade e a construção de uma livre apropriação subjetiva seriam marcas líricas em “O desempregado”. Neste texto, o recorte individual da enunciação conduz a universalização da situação de desemprego, mas esbarra na necessidade de subjetivação do discurso para a apreensão da fragilidade do enunciador em um espaço agressivo e angustiante.

O texto toca em uma temática social, a busca pelo emprego e suas consequências para a vida do sujeito no século XXI, porém a condiciona ao percurso individual e ao olhar de um enunciador afetado subjetivamente por essa situação e, por isso, para nós, singulariza o enunciado e possibilita a aproximação ao enunciador lírico, sobretudo, pelo grau de subjetividade que as metáforas visuais e a densidade dramática imprimem ao relato.

4. Considerações finais

Ao compreender a importância do ritmo, da expressão individual e da fragmentação das imagens no texto “O desempregado” chegamos à ideia de que, neste texto, a forma prosaica de expressão não implica em uma redução do texto a gêneros estanques e fechados, mas a uma nova forma de dicção poética e, com isso, retomamos a ideia de que mesmo o poema em prosa é, antes de tudo, um poema, retomando Meschonnic (1982) o que corrobora com as colocações de Todorov (2003) sobre a complexidade de uma poética da prosa na literatura.

Percebemos, então, o processo gradativo de individualização do discurso em “O desempregado” como revelador de marcas líricas no texto, conforme Bakthin (1998). A discussão aqui apresentada anuncia a necessária discussão dos limites fixos dos gêneros literários no século XXI, traço que identificamos como relevante na abordagem do lirismo presente em textos produzidos nas últimas décadas do século XX e início do século XXI e que exemplificamos na discussão de “O desempregado”.

Vislumbramos a complexidade em torno dos limites fixos dos gêneros literários após o século XX. Pretendemos, nesta perspectiva, retomar esta discussão de forma mais específica em trabalhos futuros, traço apenas anunciado com as considerações presentes neste estudo.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. 3. ed. Organização da edição alemã Rolf Tiedemann. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. Duas Cidades/Editora 34: 2003.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. In.: _____. **Obras críticas**. São Paulo: Ática, 1996.

AUERBACH, R. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAKHTIN, M. A. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardi e outros. São Paulo: HUCITEC/EDUNESP, 1998.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Organização e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 4. ed. Tradução de Jose Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000a.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas vol. III. Tradução de Jose Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000b.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BONASSI, F. **Violência e Paixão**. São Paulo: Scipione, 2007.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In.: EICHENBAUM, B. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Dionísio de Oliveira Toledo e Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Vozes, 1989.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a metade do século XX**. Tradução de Marisa Carioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. 2. ed. Tradutor não informado. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MESCHONNIC, H. **Critique du rythme**. Traduction: Maïté Snauwaert. Lagrace: Verdier, 1982.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 3. ed. Tradução de Ari Roitman e Paula Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 3. ed. Tradução Tradução de Olga Savary. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradutor não informado. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Artigo recebido em: 23.02.2015

Artigo aceito em: 08.06.2015

O tema da evasão em contos de Luiz Vilela

The theme of evasion in Luiz Vilela's short stories

Eunice Prudenciano de Souza *
Pauliane Amaral **

RESUMO: O presente artigo apresenta análise das diferentes abordagens que o tema da evasão – *topos* romântico marcado por ideais utópicos e desejo de escapismo – recebe em alguns contos de Luiz Vilela. Dentre eles, “Vazio”, de *Tremor de terra* (1967), “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas* (1979), “As neves de outrora”, “O fim de tudo” e “Não quero nem mais saber”, de *O fim de tudo* (1973), e “Era aqui”, de *Você verá* (2013). Nossa leitura, adotando a proposta de Ricardo Piglia, desenvolve-se a partir do apontamento da primeira e da segunda história desses contos, indicando que, em Luiz Vilela, o caráter duplo dos contos que tratam do desejo de evasão se estrutura na oposição temporal, tanto entre passado-presente quanto entre presente-futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea. Escapismo. Ricardo Piglia. Romantismo. Teoria do conto.

ABSTRACT: This paper shows the view of different approaches about the theme of evasion – a romanticism *topos* which reflect utopics ideal and escapism desire –, in some Luiz Vilela's short stories as “Vazio” from *Tremor de terra* (1967), “Os tempos mudaram” from *Lindas pernas* (1979), “As neves de outrora”, “O fim de tudo” and “Não quero nem mais saber” from *O fim de tudo* (1973) and “Era aqui” from *Você verá* (2013). Our view adopts the proposal of Ricardo Piglia and develops the analysis showing the first and second story in these narratives to demonstrating how the duplicity is born in a temporal contrast between past-present and present-future in these Luiz Vilela's short stories.

KEYWORDS: Brazilian contemporary literature. Escapism. Ricardo Piglia. Romanticism. Short story theory.

1. Introdução

A evasão no Romantismo estava ligada à ideia de que o homem moderno, corrompido pelo mundo capitalista, deveria voltar-se para a natureza. No retorno ao passado e ao espaço do interior, o homem resgataria valores advindos de uma sincera relação com a natureza que, em tese, reconstituiria a unidade perdida na sociedade burguesa simbolizada pela vida agitada das metrópoles. Essas são também características do próprio Romantismo, movimento estético surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa, que perdurou por grande parte do

* Em estágio pós-doutoral no PPG Mestrado e Doutorado em Letras da UFMS, Campus de Três Lagoas. Membro do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela – GPLV. euniceprus@gmail.com

** Doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPTL). Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Membro do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela (UFMS/Cnpq). paulianeamaral@gmail.com

século XIX, caracterizando-se, sobretudo, por uma percepção de mundo contrária ao racionalismo e ao iluminismo. Essa visão romântica é marcada pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e valorização do *eu*. Nas artes plásticas, as pinturas do alemão Caspar David Friedrich retratam bem essa posição subjetiva do homem no Romantismo.

Frente a essa configuração do tema da evasão dentro da tradição literária, propomos uma leitura desse *topos* romântico na literatura brasileira contemporânea através da análise de seis contos de Luiz Vilela. Para isso, utilizamos como ferramenta analítica a teoria do conto de Ricardo Piglia, fundamentada em sua afirmação de que “todo conto conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89) e de que há diversos modos de encená-las.

Em uma primeira leitura dos contos de Luiz Vilela, percebemos que o homem, como protagonista ou como narrador, observa o espaço ao seu redor e percebe que os proclamados benefícios do mundo moderno¹ são construídos por meio do sacrifício de alguns valores outrora tidos como essenciais. Quando esse homem percebe esse jogo – geralmente através de uma epifania –, revelam-se aos seus olhos o sacrifício da inocência, a solidão e a violência como marcas do cotidiano. Frente a essa constatação pessimista, o homem então parte em busca do resgate do passado e seus valores, por meio do rememorar, na tentativa de presentificá-los.

Esse movimento, de ver o presente sob o olhar do passado, é recorrente nas personagens de Luiz Vilela e podemos classificá-lo sob a rubrica do tema da evasão. Conhecido por abordar temas cotidianos, mostrando que no aparente banal podem se esconder as chaves da compreensão da existência humana, Luiz Vilela dá à evasão romântica uma abordagem contemporânea.

Eunice Prudenciano de Souza, ao analisar o conto “A volta do campeão”, conclui:

[...] o tema da evasão, essencialmente romântico, lateja nas narrativas de Luiz Vilela que promovem a fuga de personagens para espaço e tempo nos quais podem se libertar das relações sociais encarecedoras do mundo moderno capitalista e da solidão a que muitas vezes são relegados. (SOUZA, 2013, p. 218).

Tomando essa afirmação como ponto de partida, desenvolvemos nesse trabalho uma análise de alguns contos exemplares acerca do tema da evasão na obra de Luiz Vilela. São eles:

¹ Agora já não mais o mundo moderno que tanto assustava os românticos que Walter Benjamin soube bem descrever em “Problemas da poética de Baudelaire”, mas o mundo moderno do início do desenvolvimento do modelo econômico neoliberal, cujo epicentro é o imperialismo norte-americano. Ver mais sobre as diferentes fases de modernização do Brasil em: IANNI, Octávio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

“Vazio”, de *Tremor de terra* (1967), “As neves de outrora”, “Não quero nem mais saber” e “O fim de tudo”, da coletânea de contos *O fim de tudo* (1973), “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas* (1979) e “Era aqui”, de *Você verá* (2013).

Ao norteamos nossa análise a partir da teoria do conto de Ricardo Piglia, isolamos artificialmente a primeira história da segunda, e assim vislumbramos como o tema da evasão é estruturado nesses contos e qual é o efeito de sentido pretendido pelo autor ao resgatar esse *topos* romântico, dialogando com uma tradição literária que perdurou até o final do século XIX.

Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto” (1974), apresenta o que entende como os elementos essenciais para o desenvolvimento de um conto. Entre os itens elencados está o *tema*, que deriva da escolha do autor em abordar determinado

[...] acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica. (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

Devemos ressaltar que, sem o devido tratamento estético, o tema, por mais interessante que seja², não faz, por si só, um conto ser bom. Cortázar também enumera outros elementos, como a *tensão*, considerados fundamentais para a construção de um bom conto. Não detalharemos as observações de Cortázar, cabendo-nos apenas destacar:

[...] um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade. (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

Podemos dizer que, desde o seu auge com os românticos, no século XIX, o tema da evasão sempre teve espaço na literatura mundial, ganhando novas abordagens com o decorrer do tempo. Analisando a obra do romântico Walter Scott, Otto Maria Carpeaux diz que o “termo ‘evasão’ é ambíguo, compreendendo tendências divergentes; às vezes, a evasão para fora de uma determinada realidade leva a outras realidades, bem reais.” (CARPEAUX, 2011, p. 1506-1507). O tema romântico³ da evasão apresenta algumas características que se repetem em sua

² Cortázar defende que “[...] não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes.” (CORTÁZAR, 1974, p. 155).

³ Considerando que há variantes nas abordagens dadas pelo romantismo alemão, inglês e francês, tratamos aqui dos aspectos comuns encontrados em todos esses desdobramentos.

abordagem contemporânea na prosa e na poesia, como a fuga da realidade para o sonho e o culto ao passado, seja ele individual ou histórico. No Brasil, o Indianismo colocou em primeiro plano uma imagem idealizada do indígena, ao mostrá-lo como um guerreiro primitivo, ainda não corrompido pelo universo do homem branco. Talvez os exemplos mais conhecidos nesse sentido sejam os romances *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar.

Na tradição literária ocidental, a evasão, como tema, ganha força após a Revolução Francesa, que provocou uma ruptura com a ordem até então dominante, quando a burguesia ascendente substitui a aristocracia tanto na esfera econômica quanto na cultural, criando o que hoje chamamos de homem moderno. Fragmentado em sua essência, esse homem tentará superar seu desajuste social, encontrando refúgio em sonhos ou na memória.

Essa aflição que acomete o homem, no Romantismo, recebe o nome de *mal du siècle*. Para esse indivíduo, que enfrenta uma nova ordem social, a fuga da realidade presente é antes de tudo uma tentativa de recuperar a unidade do universo aristocrático soterrada pelo moderno mundo burguês.

Pensando nessa concepção romântica da evasão, notamos que nos contos de Luiz Vilela o tema pode surgir a partir de duas formas de abordagem. A primeira forma se estrutura em uma trajetória linear ascendente – como é o caso das narrativas de “O fim de tudo”, “As neves de outrora”, “Os tempos mudaram”, “Não quero nem mais saber” e “Era aqui” –, em que o desfecho confirma as pistas dadas ao longo da narrativa⁴. Nesses contos, geralmente, vemos uma personagem que, por meio do rememorar, almeja tocar o espaço da infância, nem que seja por apenas alguns segundos. Na segunda forma, um acontecimento abrupto interrompe a ação narrativa, criando uma surpresa dentro dos moldes clássicos do conto, preconizado por Edgar Allan Poe. O conto “Vazio”, de *Tremor de terra* (1967), é exemplar quanto a essa última estrutura.

Em “Vazio”, não há o contraste entre passado e presente, e a evasão se apresenta em sua impossibilidade mais radical, quando o protagonista chega em casa e comunica a sua esposa que não irá mais trabalhar. Aqui, ao contrário das outras narrativas, não há apenas o desejo de se evadir do presente, mas a realização desse desejo através da morte.

A evasão pode ocorrer tanto por meio do tempo como do espaço. Nos contos analisados adiante, veremos que Luiz Vilela aborda o tema dentro das duas possibilidades. Nas narrativas

⁴ Aqui a formulação de Vilela se aproxima mais da Teoria do Iceberg de Hemingway, também analisada por Piglia (2004, p. 92).

do escritor mineiro, o desejo de evasão pode nascer da oposição passado-presente, mas nem sempre essa oposição vem acompanhada do desejo de evasão. Um exemplo é o conto “Você Verá”⁵ (2013), publicado em livro homônimo, cuja narrativa também traz o confronto entre passado e presente, mas não o desejo de evasão.

Contista notável, reconhecido pela crítica e pelo público, Luiz Vilela também publicou romances e novelas, totalizando até agora quinze livros publicados. Prolífico, o escritor aposta em narrativas realistas, calcadas em linguagem simples, e em alguns temas recorrentes. Rauer Ribeiro Rodrigues aponta algumas “obsessões” temáticas da ficção de Luiz Vilela: “infância, religião, sexo, relações humanas, riso literário e morte” (RODRIGUES, 2013, p. 174). Considerando os itens elencados, podemos dizer que o tema da evasão pode unir em si diferentes tópicos, como a infância e as relações humanas.

Se “um conto sempre conta duas histórias”, a forma como essas duas histórias estão entrelaçadas é o que diferencia, para Piglia, uma narrativa clássica de uma moderna. Piglia aponta que, no conto em sua forma clássica, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 90); já na forma moderna “trabalha as duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 2004, p. 90). Outra distinção: “o conto clássico de Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). Piglia também aponta como fundamental para o conto moderno a ideia da síntese das duas histórias; para ele, “[a] teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação [do conto clássico em moderno]: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 92).

Vejamos agora como a primeira e a segunda história se apresentam nos contos que tratam do tema “evasão” na obra de Luiz Vilela. Organizamos a análise dos contos por ordem cronológica a fim de verificar também se houve mudanças substanciais na maneira de abordar o tema da evasão.

⁵ Análise detalhada do conto em “Brasília e Brasil em um conto de Luiz Vilela”, de Rauer Ribeiro Rodrigues, *Cerrados*, Brasília, dez. 2012. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>, acesso em 10 de agosto de 2014.

2. Uma trajetória da evasão em Luiz Vilela

O conto “Vazio”, de *Tremor de terra*, premiado livro de estreia de Luiz Vilela, traz a história de um homem que, ao voltar mais cedo para casa, diz a sua mulher que não vai mais trabalhar (“hoje e sempre”). A esposa não o compreende e o homem, estirado em uma poltrona, calado e enigmático, não chega a explicar à mulher o porquê de sua decisão. Ao perceber que o marido não vai falar, a esposa se enfurece e acaba atingindo-o com um jarro no rosto, matando-o.

Esse enredo trágico fala sobre a impossibilidade de se abandonar o presente e toda sua dinâmica (representada pela necessidade do homem de ter trabalho e prover a família), sobre a impossibilidade de esvair-se por completo do mundo real e fugir para um mundo ideal e desejado. Ironicamente, o marido alcança o seu objetivo ao fim da narrativa, quando morre.

O domínio discursivo de “Vazio” é a libertação do homem das amarras sociais. Nessa narrativa, assistimos ao extremo cansaço do indivíduo em relação à sua rotina, tentando abandonar um presente que não lhe traz felicidade. A evasão aqui se direciona não ao passado, mas ao futuro. Pela voz do narrador onisciente intruso, sabemos que, ao observar o marido imóvel na poltrona da sala, a mulher não consegue identificar nenhuma expressão em seu rosto: ele não sorri, não medita. Ao longo do conto, por meio das informações dadas pelo narrador, percebemos que o homem se encontra em um estado de estafa. “Aqueles olhos olhando para nada – como se, na frente deles e detrás deles, só houvesse o vazio. Eles estavam ali, naquele rosto imóvel e sem expressão, a boca muda.” (VILELA, 2003, p. 145). Esse mesmo estado máximo de esgotamento, típico de um *workaholic*, também atinge a personagem principal do conto “O caixa”, de *O fim de tudo* (1973), porém, sem a mesma tragicidade.

Outro conto de Luiz Vilela, perpassado pela ideia de evasão e com desfecho extremo, é “Noite feliz”, de *Você verá* (2015). Através da voz de Aristotelina (o nome é uma referência irônica a Aristóteles, pai da lógica, cuja matriz filosófica serviu de alicerce para a racionalidade da cultura ocidental), em uma narração que segue o fluxo de consciência da personagem, acompanhamos a progressão da loucura de uma mulher, que se encontra no ápice de sua solidão, em uma noite de natal. Ela rememora momentos felizes da vida e, impossibilitada de reviver esses momentos, encontra solução para suas angústias na morte, ateando fogo em sua própria casa.

Em “Vazio”, a personagem feminina tem papel fundamental, sendo portadora do elemento trágico da narrativa. Sua mudança de atitude, ao longo do conto, indica a existência

de uma segunda história, uma história secreta. Vejamos: no início, ao notar o comportamento estranho do homem, “a mulher se [agacha] ao lado da poltrona e [passa] a mão carinhosamente na cabeça [do marido].” (VILELA, 2003, p. 145). Depois da afirmação do marido de que não irá mais trabalhar, ela continua com sua postura moderadora e, tentando contornar a situação, sugere que ele tire férias. Ao perceber seu contínuo silêncio, a mulher começa a perder a paciência e tenta uma abordagem mais incisiva:

– Paulo!

Ele abriu os olhos.

– Eu estou falando com você, responda! (VILELA, 2003, p. 147).

Com o inabalável silêncio do homem, a tensão cresce até o descontrole total da mulher, que revela sua ira de forma surpreendentemente violenta.

– Como é? – ela disse. – Estou esperando.

Os olhos fechados.

– Anda; fale.

Ele imóvel.

– Fale!

O jarro atingiu-o de cheio no rosto. (VILELA, 2003, p. 147).

Nesse conto, vemos a construção da narrativa nos moldes clássicos de Edgar Allan Poe, quando o narrador conta uma história anunciando outra. A mulher, nessa narrativa, representa o oposto do entendimento e do afeto; ela representa a norma social, a ignorância de quem não compreende o outro e externaliza essa incompreensão através da violência. O homem, seu oposto, é a clareza, aquele que vê por trás da máscara social, de tudo aquilo que é moralmente aceitável. Sua estafa o conduz à epifania, que será soterrada pela violenta incompreensão da mulher, cujo ato final revela a segunda história do conto: não há espaço para a fuga do presente, com exceção da própria morte. Assim, “Vazio”, conto de tom niilista, radicaliza o tema da evasão em uma narrativa de desfecho trágico.

Por sua vez, “O violino”, de *Tremor de terra*, e “A volta do campeão”, de *O fim de tudo*, são as duas narrativas em que os protagonistas se encontram mais perto de realizar o desejo de evasão. A singularidade que aproxima esses dois contos está no aparecimento de objetos do passado – o violino e as bolas de gude (ou “bilocas”) – que ressurgem no presente, oferecendo às personagens uma energia vital e despertando nelas o desejo de evasão. Esse desejo é contido, ao final das duas narrativas, pela ação das forças sociais, representada pelas famílias em

questão. Ao final de “O violino”, quando tia Lázara (o nome faz referência ao personagem bíblico ressuscitado por Jesus) faz um recital de violino para cadeiras vazias e se despede para sempre do sonho de voltar a tocar, o narrador – que é sobrinho da protagonista e seu maior incentivador – sentencia: “Acabara. Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara. Ela estava morta de novo. Minha tia estava morta.” (VILELA, 2003, p. 67).

No conto “As neves de outrora”, de *O fim de tudo*, o narrador autodiegético é um sobrinho que, misturando discurso direto com descrição, apresenta-nos sua tia como uma mulher lúcida e sábia: “a gente sempre ganha muito em ouvi-la, mesmo na sua idade” (VILELA, 1973, p. 120). A lucidez e a postura provocadora da tia a definem como uma mulher forte e “defensora do progresso”; no passado, “foi a primeira mulher na cidade a possuir e a dirigir automóvel, o que segundo contam era causa de profundo escândalo.” (VILELA, 1973, p. 118). Contrariando a idade avançada, o espírito da tia – aos olhos do narrador – parecia estar “cada vez mais vivo, cada vez mais irrequieto” (VILELA, 1973, p. 120). O primeiro parágrafo do conto já evidencia a posição questionadora da tia, fornecendo o tom à narrativa de “As neves de outrora”: “Vamos e venhamos”, disse a tia: “que benefício trouxe para nós essa porcaria de televisão?”. (VILELA, 1973, p. 117).

O narrador conta que ele e a tia conversaram “principalmente sobre as transformações ocorridas na cidade, e como a televisão era com certeza a mais profunda [...]” (VILELA, 1973, p. 120). O assunto surge quando o sobrinho, em visita à cidade, decide “dar uma voltinha pela rua”, a fim de “encontrar conhecidos dando também sua volta ou parados à porta de casa ‘tomando a fresca’” (VILELA, 1973, p. 121). No entanto, ao caminhar, suas expectativas são frustradas. “[D]epois de andar um pouco comecei a perceber que eu era o único caminhante naquelas ruas e a recente iluminação de acrílico dava um ar de solidão e irrealdade.” (VILELA, 1973, p. 121). A explicação é dada pelo narrador: “ia olhando os interiores das casas: era a mesma coisa em todas, mal batia o olho e via o reflexo da televisão.” (VILELA, 1973, p. 121). Dias depois, uma advertência dada por um amigo o surpreende: “Tome cuidado hein; está perigoso andar de noite na rua.” (VILELA, 1973, p. 121).

Nessa narrativa, assim como ocorre no conto “O fim de tudo”, um homem, depois de algum tempo afastado, retorna ao espaço da infância e vê que ali nada mais é como antes. O “progresso”, trazido pela modernidade, afeta a vida das pessoas sempre de maneira negativa. Em “O fim de tudo”, o símbolo dessa mudança avassaladora é a fábrica que contamina o rio e

mata os peixes. Já em “Neves de outrora”, a televisão é quem faz com que as pessoas sumam das ruas e praças da cidade interiorana, acaba com “[...] aquelas rodas de família e aquelas longas conversas de antigamente.” (VILELA, 1973, p. 122). A evasão, caracterizada nessa narrativa como a fuga para o passado, em que o narrador, ainda menino, “ficava correndo com os outros meninos por entre as árvores e os bancos com namorados [...]” (VILELA, 1973, p. 122), é formada pelo entrelaçamento das vozes do sobrinho e da tia. O conto encerra-se com a idealização das “neves de outrora” em uma sequência de imagens que não pertencem ao tempo presente, mas são presentificadas pelo rememorar das personagens: “leite com açúcar queimado; deitar na grama da calçada, os bichinhos batendo na luz do poste, e a gente conversando sobre doidos e assombrações; o cheiro da magnólia no jardim, o céu com tantas estrelas e a lua, a lua...” (VILELA, 1973, p. 122).

Em “As neves de outrora”, compartilhando o mesmo olhar sobre o passado e o presente, sobrinho e tia buscam refúgio nas lembranças de um tempo distante, retomado por meio do diálogo e da observação do mundo ao redor. As duas personagens apresentam uma visão distópica do tempo e do espaço em que vivem, na qual predomina uma “iluminação de acrílico” que dá “um ar de solidão e irrealidade” à vida das pessoas. O próprio diálogo entre o narrador e a tia é uma forma de resgatar algo das rodas de conversa do passado, em oposição ao isolamento e a solidão do presente.

Nesse conto, a primeira história – aparente – é a história da destruição da comunidade pelo falso progresso trazido pela modernidade, que tem como marco a televisão. A segunda história é a necessidade de se resgatar no presente (e, também no futuro) valores desse passado aparentemente tão distante. Esse movimento de resgate é simbolizado pelo diálogo entre o narrador e a tia e, em última instância, pela própria narração do sobrinho.

No conto “Não quero nem mais saber”, também de *O fim de tudo*, há comunhão semelhante entre o narrador autodiegético e uma personagem. Menos explícita que em “As neves de outrora”, essa ligação parece ser a motivação do relato dessa narrativa. Em conversa com o atendente de uma lanchonete na Rua Augusta, o narrador, um jovem do interior de Minas Gerais, vivendo em São Paulo, toma conhecimento da vontade que o outro, vindo do interior da Bahia, tem de retornar à sua cidade natal. Do diálogo entre os dois homens, surge uma cumplicidade forjada na visão daqueles quem veem a cidade grande como um martírio, palco simultâneo da prosperidade econômica e da infelicidade pessoal, e o interior (representado pela fazenda do pai, no caso do baiano) um lugar onde se é possível ter uma vida feliz.

Ao final do conto, descobrimos que a conversa ocorreu na última vez em que o narrador viu o atendente, pouco antes de se mudar de São Paulo, momento em que ele reforça mais uma vez a comunhão com seu interlocutor, desejando seu sucesso no retorno à fazenda do pai: “Agora já se passaram mais de dois meses e estou curioso de saber se ele foi mesmo embora. Espero que ele tenha ido. É o que ele queria; qualquer um via que ele só seria feliz de novo se voltasse para a Bahia.” (VILELA, 1973, p. 161).

À semelhança da narrativa de “As neves de outrora”, em “Não quero nem mais saber”, surge uma oposição que não se limita à esfera temporal (passado-presente), estendendo-se à instância narrativa do espaço, a partir do contraste entre o espaço da cidade do interior e da capital. O interior da infância se presentifica através da lembrança do atendente da lanchonete, ao falar sobre as coisas boas que havia na fazenda do pai: “Banana: banana aqui é tudo amadurecido à força, não tem gosto de nada; que gosto têm essas bananas daqui? É a mesma coisa da gente não estar comendo nada. Na fazenda do Papai tem todo tipo de banana [...]” (VILELA, 1973, p. 152).

Durante o diálogo, que constitui a maior parte da narrativa de “Não quero nem mais saber”, as personagens elencam suas insatisfações com tudo o que a cidade de São Paulo lhes oferece, compartilhando o desejo de estar em um lugar melhor, com mais qualidade de vida. Esse desejo, explícito na voz do atendente, é homologado pela voz do narrador quando sabemos que este, algum tempo depois da conversa entre os dois, mudou-se de São Paulo. O narrador não informa para onde foi, mas pelo domínio discursivo dessa narrativa e a recorrência de uma trajetória cíclica (interior – capital – interior) nas personagens de Luiz Vilela⁶, podemos inferir que o narrador tenha se mudado para um lugar mais tranquilo, no interior, talvez até voltado para a sua cidade natal.

Nesse conto, a frustração com o presente e o desejo de ir embora, evocados pela fala do atendente, escondem a segunda história: a história do narrador autodiegético, que realizou o sonho almejado pelo outro e agora conta sua história. Desde o começo do conto, sabemos que se trata de uma narrativa *in ultimas res*, porém não sabemos que o tempo da narração corresponde a dois meses após a mudança do jovem mineiro de São Paulo. Essa mudança de espaço indica a possibilidade de mudança para quem, como o baiano da lanchonete, deseja viver

⁶ Ver: SANCHES NETO, Miguel. O romancista Luiz Vilela. *Revista de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 201-215, jan.-jun. 2008.

em um espaço melhor. Assim, podemos dizer que a evasão em “Não quero nem mais saber” é desejada pelo interlocutor e, provavelmente, concretizada pelo narrador.

Em “O fim de tudo”, conto publicado em livro homônimo, o domínio discursivo é a devastação da natureza pelo homem. O narrador onisciente acompanha o retorno de um homem, dez anos depois, ao rio em que pescava na infância. Chegando ao lugar, o homem percebe que tudo mudara: a água tem cor “pestilenta”, sumiram os eucaliptos e a areia branquinha da margem do rio, restando apenas em seu lugar uma “areia rala e suja, com cacos de vidro, latas, papel, tocos de cigarro, camisinhas de Vênus” (VILELA, 1973, p. 285). Salvo a distinção quanto à temática principal, as mudanças pelas quais passa o espaço do rio, em “O fim de tudo”, lembram as transformações sofridas pelo lago, um dos cenários do romance *Perdição* (2011), no qual a personagem principal – o pescador Leo – acaba se tornando pastor de igreja. Na diegese do romance, as mutações sofridas pelo lago da pequena cidade de Flor do campo, onde se desenvolve a narrativa do romance, emulam a trajetória de Leo, indo da prosperidade ao abandono.

O protagonista de “O fim de tudo”, ao tentar reencontrar o espaço idílico da natureza e da infância, frustra-se ao ver a destruição do lugar e decide nunca mais voltar. O rio do presente, com uma fábrica localizada nas proximidades, soltando “rolos de fumaça” e emitindo o som de um apito que vara “o ar como um punhal”, contrapõe-se ao rio da infância, repleto de peixes, no qual outrora a personagem (então ainda um menino) e seus amigos se divertiam.

O interlocutor da personagem principal, no conto, é um senhor que não está há muito tempo na cidade e também não consegue pescar nada no rio poluído. Esse interlocutor afirma não entender muito de pesca, revelando ter pescado somente quando era criança. Sua função na narrativa é a de informar ao homem sobre os danos causados pela fábrica, mesmo de forma superficial e sem abarcar uma visão contrastante entre o rio do passado e o do presente. Essa personagem parece surgir também para ilustrar outra ferramenta da destruição humana: a ignorância.

Nessa narrativa, o desejo de evasão se anuncia no momento em que, já no primeiro parágrafo, o narrador descreve o espaço do rio no passado, quando ainda “havia muitas matas por perto e sempre apareciam coisas: veados, macacos, gatos do mato [...]. E tudo os divertia feito loucos.” (VILELA, 1973, p. 283). A tensão na narrativa se estabelece quando a personagem percebe que esse espaço já não existe e, assim como o tempo da infância, é impossível de ser resgatado.

O título do conto indica a primeira oposição dessa narrativa: para que algo tenha fim é preciso que tenha existido. O desfecho de “O fim de tudo” só reforça a devassidão enunciada ao longo do conto. Após a tentativa frustrada de pesca, o homem retira do viveiro o único lambari que conseguiu pescar e o atira “com toda a força” no meio do rio, dizendo: “– Vai embora, vai para bem longe, para onde ainda não chegou a loucura do homem.” (VILELA, 1973, p. 289). Esse gesto simples reforça o desejo da evasão como solução para o dilema da personagem: a possibilidade do homem racional encontrar um lugar no qual o homem e sua “loucura” ainda não tenham chegado.

Em “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas* (1979), o olhar cético e irônico do narrador percebe as mudanças físicas e morais da igreja católica. O motivo que faz o narrador entrar na igreja é o mesmo das narrativas de “O fim de tudo” e “Era aqui”: o desejo de encontrar no presente resquícios de um espaço e um tempo passado.

Assim, revisitando, depois de anos, a igreja da cidade onde nascera, o narrador se depara com as inúmeras mudanças sofridas na aparência e na orientação “moderna” do templo. À maneira como a praça/campo de futebol de “Era aqui” e o rio de “O fim de tudo”, a igreja, em “Os tempos mudaram”, é o elo espacial que liga o passado ao presente: “[...] todo um mundo que eu acreditava morto e esquecido foi ressurgindo com espantosa rapidez em minha memória. Era o mundo de minha infância, e eu percebia agora como ele estava ligado àquela igreja” (VILELA, 1978, p. 51).

A oposição entre passado e presente também é marcada pelo contraste entre as personagens de padre Antônio (ou Toninho), jovem, com a “cara redondinha e lisa; [que] parecia sempre estar sorrindo” (VILELA, 1978, p. 53) e o falecido padre Giovanni, o rígido sacerdote da infância do narrador, que também “podia ser visto nos fundos da igreja jogando bola com os meninos, ou então nos arredores da cidade, nas casas dos pobres” (VILELA, 1978, p. 55). A predileção do narrador pelo padre Giovanni e sua recusa à nova igreja e ao jovem padre Toninho, simbolizam mais uma vez o desejo de evasão para o passado e a recusa do tempo-espaço presente pelo narrador. Talvez por perceber que os valores do Padre Giovanni, sempre humilde e entre os necessitados, eram mais firmes e verdadeiros, o narrador diga ao Padre Toninho:

[...] Mas a Igreja hoje tem hora que me lembra uma mulher que com medo de perder seu homem usa de todos os meios para segurá-lo. Me perdoe se a comparação é um pouco grosseira, mas...
– O que eu quero dizer – falei, – é que no meu entender a Igreja de hoje tem

barateado o cristianismo, tem reduzido-o a uma coisa pequena e fácil: como ser cristão sem fazer força. (VILELA, 1979, p. 53-54).

No tempo do padre Giovanni, caso as mulheres comparecessem às missas com roupas indecorosas, o padre fornecia xales para que se cobrissem. Em contraste com essa atitude conservadora, recordada enquanto fala com o padre Toninho, o narrador diz que vê uma jovem passar, convidando o padre, com muita intimidade, para sair. Nesse momento, fica implícito que o padre, assim como a igreja, corrompeu-se com o passar dos anos. Na visão do narrador, o passado é um tempo superior, em que a decadência dos tempos modernos ainda não estava presente. Esse sentimento, de falta de ética e valores morais sólidos no presente, também é compartilhado pelas personagens dos outros contos aqui analisados.

A segunda história de “Os tempos mudaram” é a denúncia da decadência dos valores do presente em relação a valores mais verdadeiros do passado. O declínio de valores positivos encontra expressão na morte de padre Giovanni que, com seus mais de setenta anos e suas ideias ortodoxas, não era mais considerado apto ao ofício eclesiástico. Para os superiores da igreja, “ele já não estava mais em plena posse das faculdades mentais”, diz o padre Toninho ao narrador. O jovem padre também revela que padre Giovanni fugira, após ser internado em uma clínica de repouso: “Encontraram ele depois numa favela, a cinco quilômetros da clínica. Ele disse que seu lugar era ali, entre os pobres, e pedia aos superiores que o deixassem acabar seus dias na favela, que este sempre fora o seu maior desejo de vida.” (VILELA, 1978, p. 57).

Ao fim da narrativa, padre Giovanni é descrito por padre Toninho como “um padre pouco útil para o nosso tempo” (VILELA, 1978, p. 57). A rígida moral e total devoção do velho padre aos pobres contrastam com a jovialidade e o sorriso algo falso do jovem e carismático padre Toninho. A tensão sexual entre uma garota do grupo de jovens da igreja – “muito bonita [que] exibia suas maravilhas generosamente por um decote” (VILELA, 1978, p. 54) –, e o padre Toninho reforça a desconfiança do narrador quando este indica que o padre, depois de falar com a jovem, “passou a mão na nuca com um ar de dúvida e preocupação” e “ficou muito sem graça” (VILELA, 1978, p. 54-55).

O contraste na conduta dos dois padres sustenta a adesão do narrador pelo padre Giovanni, representante do que a igreja católica moderna considera obsoleto, e explica o desejo de evasão desse narrador, com seu olhar cético sobre essa nova igreja, revelando, ao longo do conto, o lado pernicioso dessa instituição. É interessante notar o contraste com outras narrativas de Vilela que abordam a religião; nesse conto, há espaço para uma personagem tão idealizada

como padre Giovanni. Talvez isso ocorra justamente por que essa personagem pertença a um tempo que já não existe. A oposição maniqueísta entre padre Giovanni e padre Toninho lembra o contraste entre padre Hipólito e padre Querubino, personagens do romance *Graça* (1983). De forma geral, na obra de Luiz Vilela, a questão da religiosidade é tratada por meio da ironia, do chiste ou do riso literário.

Podemos dizer que “Era aqui”, conto de *Você Verá*, última coletânea publicada por Luiz Vilela até agora, sintetiza e dá uma nova perspectiva à abordagem da evasão na obra do autor. A sutil diferença entre essa narrativa e as outras analisadas neste trabalho é dada pela personagem feminina, a jovem companheira com quem o homem compartilha suas lembranças. A caracterização e função dessa personagem dá novo sentido ao tema da evasão na obra de Luiz Vilela.

Ao contrário do que acontece com sobrinho e tia em “As neves de outrora”, a mulher, interlocutora de “Era aqui”, vem não só de uma geração, mas de um espaço diferente do homem. Apesar de mais jovem, ela entende a beleza do tempo de infância do seu parceiro. O narrador, onisciente, permite-nos saber o que sente a mulher, que “tentava, com a imaginação, participar daquelas lembranças”. Lembranças “[...] de um homem bem mais velho do que ela, mas com quem sintonizava exatamente por aquele seu lado sensível, aquele seu lado... Não sabia bem como dizer. Sabia – isso sim ela sabia –, sabia que o amava, que gostava muito dele...” (VILELA, 2013, p. 15).

O narrador, assim como em “O fim de tudo”, é onisciente e acompanha o homem em sua visita, anos depois (a passagem do tempo não é mensurada com exatidão na narrativa), ao local que abrigava o campo de futebol da infância. Opondo-se à descrição do antigo campo de futebol, feita pelo homem, a focalização externa do narrador permite, ao leitor, conhecer o espaço do presente – a praça. A descrição da praça pelo narrador é atrelada ao fluxo narrativo, que acompanha o diálogo entre as personagens. Vejamos:

Era fim de tarde, pouco mais de seis horas; o comércio já havia fechado, e a maioria das pessoas ido para casa. A praça estava tranquila, quase deserta.

Um sabiá, escondido na folhagem de uma árvore, emitia, a intervalos, o seu canto, sempre igual e sempre belo.

Pensou em perguntar a ela se sabia que pássaro era aquele – para testar o seu conhecimento de bichos⁷. Mas, por delicadeza, temendo que ela não fosse saber,

⁷ Em diálogo anterior, a mulher diz ao homem: “– Eu conheço bichos [...] – Quer dizer, alguns...” (VILELA, 2013, p. 13).

não perguntou. (VILELA, 2013, p. 14).

O sabiá e seu canto, elementos que revelam a segunda história de “Era aqui”, surgem pela primeira vez nesse trecho da narrativa. A figura do sabiá é exemplar quanto ao tema da evasão por remeter ao poema, referência do Romantismo brasileiro, “Canção do exílio” (1843), de Gonçalves Dias. O pássaro é citado quatro vezes na narrativa; três vezes, pela voz do narrador, e, na quarta e última, pela voz da mulher:

Eles se levantaram e foram, devagar, fazendo o caminho de volta.

As primeiras sombras da noite já vinham chegando – e o sabiá, incansável, continuava a cantar.

– Esse sabiá está animado – ela disse.

Olhou surpreso, para ela – e, num impulso, abraçou-a.

O que foi? – ela perguntou.

– Nada – ele disse; – é que eu te amo... (VILELA, 2013, p. 18).

Diferentemente da esposa de “Vazio”, a mulher de “Era aqui” é figura mediadora e compreensível, que traz a esperança de que novas gerações possam mudar o presente, melhorando-o. Essa esperança é simbolizada na declaração de amor do homem à companheira na sua última fala do conto. A mulher, mesmo jovem, surpreende o homem ao dizer o nome do pássaro, permitindo que ele se despeça do espaço e tempo da infância. Em ““Era aqui”, ficção e sociedade em um conto de Luiz Vilela” (2012), Rauer Ribeiro Rodrigues faz um leitura semelhante sobre a primeira e a segunda história do conto, acrescida da perspectiva de crítica social, vislumbrada nessa narrativa:

A primeira história é, pois, a história do desamor nas relações humanas, figurada na lembrança do homem em contraponto ao carinho vivido na vida íntima, e pública, com sua companheira. A segunda história é a de que o aconchego para as frustrações está no espaço amoroso – não se trata, aqui, de um espaço familiar, pois a criança que retorna para casa chora só, sem apoio à sua dor e frustração. É com o gorjeio do sabiá, reconhecido pela moça, que o homem tem a epifania do amor e, então, o casal se irmana, virando as costas para o passado da primeira história, a do desamor, das brigas políticas, do espaço público enxovalhado pela ação dos homens públicos. Se o sabiá, na literatura brasileira, é *topos* da saudade no exílio, em Luiz Vilela é o anunciador de tempos novos, nos quais a personagem se volta para ver o passado, mas percebe que é ridículo se despedir daquele brutal tempo antigo. (RODRIGUES, 2012, p. 131).

Em “Era aqui”, ao confrontar o espaço do passado com o do presente, o homem encontra amparo na mulher e sublima o desejo de evasão por meio da esperança em um futuro melhor. Também é possível enxergar comunhão entre as personagens de “Não quero nem mais saber”,

mesmo que a vida de cada uma delas siga caminhos opostos. O homem de “Era aqui”, por sua vez, encontra o eco de sua voz no ombro consolador da mulher e com ela seguirá rumo à civilização e enfrentará a selva capitalista “onde moravam e onde ela nascera” (VILELA, 2013, p. 12). Em uma leitura um pouco diferente da de Rauer Ribeiro Rodrigues, entendemos que, nesse conto, a primeira história é a do desejo de retorno ao tempo e espaço da infância, da volta à inocência que esse *topos* representa; e a segunda história é a da esperança nas gerações futuras, que têm nas mãos o poder de mudar o presente, e, na respectiva narrativa, é representada pela mulher compreensiva.

Vimos que a evasão na obra de Luiz Vilela é o deslocamento, mesmo que momentâneo, de um espaço-tempo concreto e presente, para um outro, ideal e passado, com exceção para a narrativa de “Era aqui”, em que, na crença do homem nas gerações futuras, vislumbramos um deslocamento para um tempo futuro idealizado.

Resgatando esse *topos* romântico, o escritor mineiro reafirma sua proposta literária, inspirada nos grandes cânones da literatura universal, dando um novo tratamento ao tema da evasão. Esse, na literatura de Luiz Vilela, assim como era abordado no Romantismo, ainda é construído a partir de uma oposição simples (passado-presente), que cria um contraste temporal e desmascara a falsa sensação da evolução do homem através do tempo, geralmente relacionado com uma crítica de ordem política ou social. Evasão em Vilela, portanto, não é mera fuga, mas a iluminação daquele que vê o tempo e espaço como um amálgama de vários tempos-espacos.

O fim de tudo é o livro que concentra o maior número de contos que tratam, sob diversas formas, do desejo de evasão do homem. Essa evasão pode se dar em direção a um tempo do passado, ou espaço que represente esse tempo, como a fazenda na Bahia em “Não quero nem mais saber”. Em as “As neves de outrora”, vimos que a fuga para o passado é feita pelo rememorar, através da visão compartilhada no diálogo entre sobrinho e tia. Em “Os tempos mudaram”, Luiz Vilela une a evasão a outro tema recorrente em sua obra – a religião –, mostrando, mais uma vez, o narrador como um observador irônico das mudanças feitas, forçadamente, em prol do moderno e que atinge todas as esferas da sociedade, inclusive as eclesiásticas. Em “Era aqui”, conto do seu último livro publicado, Luiz Vilela retorna ao tema da evasão, no desejo de reviver o tempo da infância, deixando ao fim da narrativa, sutilmente, uma mensagem de esperança. Esse conto, de aparência melancólica, quanto ao tema da evasão, gera um efeito de sentindo muito distante da visão trágica apresentada em “Vazio”, conto do livro de estreia do autor.

Ainda em “Era aqui”, a presença de uma personagem jovem, que se importa com as lembranças do homem mais velho e reconhece o canto do sabiá, enuncia que ainda é necessário se voltar para o passado para construir o futuro, resgatando valores caros ao ser humano de qualquer época.

3. Considerações finais

O vínculo entre o particular e o universal se estabelece por meio da tradição. A obra ficcional, com sua capacidade de interpretação e reinterpretação do mundo, de forma simbólica e universal, dialoga com a tradição na tentativa de captar a essência e a complexidade humanas. Retoma antigas questões e arranjos para assim expressar as dicotomias do homem contemporâneo, reconfigurando-se para melhor evidenciar as tensões humanas, sociais e culturais da realidade que encena.

O tema da evasão, tão caro aos românticos, está presente nos contos de Luiz Vilela, demarcando um tempo de angústias e inquietude. O ficcionista lança mão de espaços e tempos propícios à fuga da realidade opressora como um modo de atenuar as mazelas do homem contemporâneo. Nesse sentido, a proposta de Vilela lembra a assertiva de Luísa Maria Antunes Paolinelli: “recordar é fazer viver na memória, tornar quase palpável no presente um passado que é a melhor garantia de futuro.” (PAOLINELLI, 2010, p. 190). Iluministas⁸, os narradores e as personagens, nesses contos, lançam uma visão crítica ao presente, resgatando valores do passado na tentativa de construção do futuro.

O indivíduo plasmado pela ficção de Vilela é um ser inadaptado ao meio que o circunda. O ficcionista coloca em evidência a incomunicabilidade do ser humano, acentuada pela solidão vivenciada nos grandes centros urbanos e pelas relações estabelecidas pela globalização do mundo moderno capitalista. As relações sociais tornam-se coercitivas, levando os indivíduos a agirem, muitas vezes, de forma robotizada, impedidos de serem realmente autênticos em seus valores. E, em meio às pressões sociais, o indivíduo tende a procurar um modo de sobrevivência em meio ao caos do mundo capitalista contemporâneo. Nas narrativas de Vilela, o passado e a infância, acolhedores, configuram um espaço e tempo de felicidade alcançável.

⁸ O termo aqui é empregado em sentido sinônimo ao dado por Rauer Ribeiro Rodrigues, quando, ao tratar do narrador do romance *Perdição*, vê esse como um **iluminista que, com “seu olhar desesperançado[,] desvela as personagens por suas falas”** (RODRIGUES, 2012, s.p.).

Assim, retomando os pressupostos da teoria do conto de Ricardo Piglia, podemos ver na oposição entre presente e passado o alicerce dos contos de Luiz Vilela que abordam o tema da evasão, nos quais a primeira história é uma história de desilusão com o presente, e a segunda história aponta para uma saída desse presente, quase sempre através de uma revisão do passado.

A abordagem do tema da evasão em Luiz Vilela pode ser visto como uma permanência do código romântico na medida em que se mostra como uma tentativa de se edificar uma existência que de alguma forma liberte o homem de sua realidade encarceradora. Assim, a ficção contemporânea reconfigura antigos arranjos e temáticas para captar as tensões pulsantes na caótica sociedade capitalista de moldes neoliberais, como a em que vivemos hoje.

Referências bibliográficas

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. 4 v.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.

PIGLIA, R. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAOLINELLI, L. M. S. M. A.. A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos. In **(Pro)Posições Culturais**, Joinville: Ed. Univille, 2010, p. 189 - 211. Disponível em <<https://www.academia.edu/>>. Acesso em 09 fev. 2015.

RODRIGUES, R. R. Aspectos estruturais das novelas do ficcionista brasileiro Luiz Vilela. **Forma breve**, Aveiro – Portugal, n. 10, p. 167-178, dez. 2013.

RODRIGUES, R. R. Era aqui, ficção e sociedade em um conto de Luiz Vilela. **Revista Alêre**, UFMT, Tangará da Serra, MT, v. 6, n. 6, dez. 2012, p. 123-134.

RODRIGUES, R. R. De Luiz Vilela, Perdição, metonímia de brasil. **Blog GPLV**. 31 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/2012/12/luiz-vilela-aos-70-anos.html>. Acesso em 12 jun. 2015.

SOUZA, E. P. de. Em busca da infância perdida em "A Volta do Campeão". **Cadernos de Semiótica Aplicada - CASA**, v. 11, n. 2, dez. 2013.

VILELA, L. **Graça**. São Paulo: Estação liberdade, 1989.

VILELA, L. **Lindas pernas**. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.

VILELA, L. **O fim de tudo**. São Paulo: Liberdade, 1973.

VILELA, L. **Perdição**. São Paulo: Record, 2011.

VILELA, L. **Tremor de terra**. São Paulo: Publifolha, 2003.

VILELA, L. **Você verá**. São Paulo: Record, 2013.

Artigo recebido em: 26.02.2015

Artigo aceito em: 15.06.2015

Letras & Letras

As dez pragas do Egito sob o olhar transgressor de Moacyr Scliar **The Ten Plagues of Egypt under Moacyr Scliar's Transgressor Perspective**

Kenia Maria de Almeida Pereira *

RESUMO: Este artigo pretende focar o diálogo intertextual transgressor e subversivo que Moacyr Scliar estabelece com a Bíblia na realização de seu conto “As pragas”. Essa narrativa apresenta uma estrutura contemporânea e pós-moderna ao eleger a paródia e a ironia como principais elementos de seu discurso ficcional e herético.

ABSTRACT: This paper aims to focus on the intertextual, transgressor and subversive dialogue that Moacyr Scliar establishes in his tale “As pragas”. This narrative presents a contemporary and postmodern structure, as it chooses parody and irony as main elements of its fictional and heretic discourse.

PALAVRAS-CHAVE: Moacyr Scliar. Bíblia. Paródia. Pós-modernismo. Heresia.

KEYWORDS: Moacyr Scliar. Bible. Parody. Postmodernism. Heresy.

“Deixa partir os homens, para que sirvam a Jahweh, seu Deus. Acaso não sabes que o Egito está arruinado?” (Êxodo: 10:6)

O personagem bíblico Moisés sempre assombrou a imaginação dos mais diversos escritores e artistas. Para Otto Rank, em sua clássica obra *El mito del nacimiento del héroe* (1991), por exemplo, uma das causas desse arrebatamento, é o fato de que Moisés seria o herói perfeito por excelência. Uma criança de origem enigmática, abandonada nas águas de um rio, dentro de um cesto de vime, salvo da morte pela filha de um faraó, pertence à categoria dos grandes heróis rebeldes e inovadores, cujos feitos extraordinários mudariam a face da cultura e da história.

Embora Regina Zilberman (2008, p.5) comente que um “novo Moisés emerge do livro de Rank, desmistificado e passível de ser matéria de um discurso científico, desprovido da aura com que o passado o representou”, Levy-Valensi (1997, p.738) argumenta, por sua vez, que uma das causas de nos sentirmos seduzidos pelos atos deste profeta é o fato de que ele é, ao mesmo tempo, o absoluto e o inacabado. Se ele nos deixa céticos, também toca nossa espiritualidade. E mais: “cada episódio da vida de Moisés inscreve-se no enigma portador de sentido e de sentido sempre inconcluso”. Já nas palavras de Joseph Campbell (1997, p.254),

* Doutora em Literatura Brasileira pela UNESP/São José do Rio Preto-SP. Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia-MG

Moisés é um poderoso mito persuasivo e, como mito, uma de suas funções é servir “como poderosa linguagem pictorial para fins de comunicação da sabedoria tradicional”.

Aliás, a força dessa linguagem pictórica, que emana desta imagem bíblica, fez com que vários artistas o reproduzissem em suas telas e mármore. Basta citarmos Sandro Botticelli, Rafael, Mestre Mateo e Michelangelo, dentre outros. Também os cineastas levaram para as telas do cinema os feitos deste personagem perturbador. Apresentar para o grande público a lenda de um hebreu que liberta seu povo da escravidão no Egito, enfrentando corajosamente os desafios do deserto e do Mar Vermelho, na busca pela terra prometida, sempre foi sucesso de bilheteria garantido. Essas películas acabam se transformando em *Blockbuster*, ou seja, filmes de grande êxito popular e financeiro, afinal, estamos diante de uma história muito conhecida e reverenciada do mundo ocidental judaico-cristão, além de ser uma bela trama milenar que fascina e seduz.

Talvez um dos episódios mais intrigantes desta narrativa sobre Moisés seja o que envolve as dez pragas enviadas por Deus, a fim de castigar impiedosamente o Faraó, sua família e seu povo. Provavelmente, sem essas terríveis pragas, os israelitas não teriam conseguido tão cedo a sua liberdade. Assim, são vários os diretores da sétima arte que adaptaram para o cinema este interessante fato bíblico. Para muitas pessoas, até hoje, não deixa de ser um deleite, por exemplo, assistir ao premiado *Os dez mandamentos* (1956), filme épico do diretor Cecil B. DeMille, com o ator Charlton Heston na pele de um convincente Moisés, mensageiro de Deus, ora ameaçando o Faraó com enxames de moscas e gafanhotos, ora exortando freneticamente uma turba de escravos a não adorarem um bezerro de ouro. Já para o público infanto-juvenil, o estúdio Dreamworks recontou a história deste mensageiro com a película *O Príncipe do Egito* (1998). O filme captura o espectador com os movimentos rítmicos dos desenhos animados, os quais, moldados em belas cores, apresentam os flagelos sobrenaturais embalados por uma trilha sonora que evoca a fé e a possibilidade dos milagres.

Mais recentemente, no natal de 2014, estreiou nos cinemas *Êxodo: deuses e reis*, do diretor Ridley Scott, um épico numa versão pós-moderna e polêmica. O diretor se afasta da visão romântica de Cecil B. DeMille e se avizinha do pensamento provocador do pai da psicanálise. Para Freud (1996, p.40), Moisés não deu aos judeus só uma nova religião, como também o mandamento da circuncisão, “ele não foi um judeu, mas um egípcio, e, nesse caso, a religião mosaica foi provavelmente uma religião egípcia, que, em vista de seu contraste com a religião popular, era a religião de Aten...”.

Pode-se também dizer que em *Êxodo* o diretor coloca em dúvida, já no início do filme, as origens de Moisés: egípcio ou hebreu? Esse enigma não é totalmente esclarecido no desenrolar da trama. Fica uma certa dubiedade no ar. Moisés, longe de ser o homem mais manso do mundo (Nm 12:3), na película americana, ele é um general habilidoso, treinado para a guerra, conhecedor de táticas de guerrilhas e que, em muitas cenas, oscila entre a neurose e a esquizofrenia. Deus é também um personagem perturbador. Ele é interpretado por uma criança de onze anos, ostentando uma expressão ora angelical, ora diabólica. Esse “deus-menino”, sedento de vingança, não mede esforços para castigar, intermediado pelo profeta, quem escraviza seu povo predileto. Mas se o diretor enfoca a dor e o desespero de uma multidão oprimida que trabalha de forma desumana, há mais de quatrocentos anos, na construção de estátuas e de pirâmides, não deixa também de enquadrar, na mesma intensidade, a dor e o sofrimento dos opressores, quando estes são atingidos, por exemplo, de forma avassaladora pela morte repentina dos primogênitos. Desesperados e amedrontados, tanto o Faraó como o povo egípcio chora e lamenta a tragédia irreversível. Assim, o filme, construído de forma polifônica, no sentido plural e bakhtiniano do termo (BAKHTIN, 1981), ao dar voz também aos egípcios, foge, em vários momentos, dos moldes bíblicos e teológicos tradicionais. *Êxodo* também provoca inúmeras polêmicas acerca da necessidade da morte de crianças e de jovens indefesos para que um povo seja liberto da escravidão. Ou, como bem comenta Reinaldo José Lopes, no site da Folha de São Paulo, “Moisés não deixa de questionar Deus: até que ponto séculos de escravidão devem ser punidos de um jeito que afeta principalmente os inocentes?”

Mas, antes mesmo do inglês Ridley Scott e suas grandiosas imagens cinematográficas recriarem de forma controversa a vida de Moisés e os fenômenos calamitosos que combaliram o faraó Ramsés, o escritor gaúcho Moacyr Scliar publicou, em 1995, o livro *A orelha de Van Gogh*, em que se pode ler o conto “As pragas”. Nesse texto, o autor também retoma, de forma subversiva e transgressora, a narrativa bíblica sobre os flagelos do Egito. Esse conto foi republicado em 2008 pela editora Companhia das Letras, terceira edição, na coletânea intitulada *Contos Reunidos*. Essa obra abarca uma seleção de narrativas curtas publicadas anteriormente por Moacyr Scliar, nos livros *O carnaval dos animais*, *A balada do falso Messias*, *O anão no televisor*, *O olho enigmático*, *A orelha de Van Gogh*, bem como outros contos que saíram anteriormente na imprensa. Nessa coletânea, os contos se agrupam por temáticas, divididos entre doze assuntos: “Os jogos do poder e da fortuna”, “O rei e seus súditos”, “O bestiário”, “A maldade da infância”, “As profissões”, “A Bíblia revisitada”, “A ficção da história”, “Estranhas

criaturas”, “Os heróis”, “Cenas insólitas, cenas penosas”, “Meios de comunicação” e, finalmente, “Os Enfermos”.

Na subdivisão intitulada de “A Bíblia Revistada”, o autor reelabora, pelo olhar contemporâneo e nada convencional, algumas passagens das Sagradas Escrituras, bem como alusões irônicas ou referências diretas bem humoradas a alguns personagens da Torá, como se pode ler nos contos: “No seio de Abraão”, “A ursos”, “Diário de um comedor de Lentilhas”, “Entre os sábios”, “Os profetas de Benjamim Bock” e também “As pragas”, que é o conto que nos interessa neste artigo.

Como narra a Bíblia, o Faraó Ramsés, cético e de coração endurecido, não escuta os apelos de Moisés para que liberte os hebreus da escravidão, deixando-os partir em busca da terra de Canaã. Deus resolve então punir toda a terra do Egito, enviando as dez terríveis pragas que assolariam sem piedade a natureza, os homens e os animais: rio de sangue, invasão de rãs, infestação de mosquitos, de moscas, peste dos animais, tumores, chuvas de pedra, nuvens de gafanhotos, trevas e morte dos primogênitos foram as catástrofes que assolaram o país do rio Nilo. Depois que se concretizou a última das calamidades, o Faraó finalmente se rende e deixa o povo de Israel partir. Curiosamente, esses flagelos não prejudicaram em quase nada os hebreus, como se pode ler em uma das passagens bíblicas: “No dia seguinte, fez Iahweh o que tinha dito; e todos os animais dos egípcios morreram, mas não morreu nenhum dos animais dos israelitas” (Ex 9:6). Os infortúnios atingiram principalmente os egípcios, e não só os egípcios poderosos, como também os camponeses humildes, mesmo aqueles que moravam em aldeias distantes, longe dos monumentos e pirâmides.

Assim, o conto de Moacyr Scliar se passa exatamente entre esses aldeões egípcios anônimos. Narrado por um dos quatro filhos de um casal de agricultores pobres que sobreviviam dignamente, plantando e colhendo sua lavoura de milho, dialoga de forma paródica e irônica com o episódio das pragas. A frase inicial do conto, que lembra uma parábola, nos remete ao tempo circular, monótono e eterno dos que, longe do mundo urbano, são regidos apenas pela natureza, além de preparar o leitor para as surpresas seguintes: “Nossa vida era regulada por um ciclo aparentemente eterno e imutável”. (SCLIAR, 2008, p.227).

O narrador informa que aprendeu a escrever por desejo do pai, que provavelmente queria que o filho relatasse esta história. Durante o desenrolar da trama, o leitor é apresentado às reações dos membros da família, quando eles são obrigados a enfrentar as insólitas pragas enviadas por um deus que eles desconheciam. A filha do casal, a irmã do narrador, é descrita

como uma mulher à frente de seu tempo. Embora vivesse numa cultura dominada pelos homens, ela é aquela que “em algum tempo poderia ser reconhecida como expoente do nosso espírito científico”. (SCLIAR, 2008, p.228). De maneira subversiva, o autor, pela voz do narrador, apresenta sempre essa moça como aquela que capturava, antes dos homens, com muita rapidez e objetividade, os fenômenos calamitosos que assolavam a aldeia. Destemidamente ela confrontava seu pai. Muitas vezes, o chefe de família estava errado. Depois de entrar no rio para se certificar e testar aquilo de que todos desconfiavam, ela exclama: “É um coalho. Um coalho de sangue”. (SCLIAR, 2008, p.228).

Se a moça levava jeito para cientista, já o irmão mais velho tinha a alma de um comerciante. Ele se preocupava apenas em lucrar com as situações adversas. De forma irônica, o narrador informa que esse irmão mais velho acreditava que o sangue do rio, por exemplo, poderia ser vendido para “exércitos estrangeiros, já que, como se sabe, a hemorragia em soldados malferidos era comum causa de óbito”. (SCLIAR, 2008, p.229-230). Ele viu também na praga das rãs uma forma de ganhar dinheiro: as coxas bem temperadas, embebidas em creme de leite e fritas na manteiga poderiam trazer lucros para a família. Já o caçula tinha uma alegria poética e angelical. Na sua inocência, “adotou um dos batráquios como bicho de estimação. Durante alguns dias andou com a rãzinha para cima e para baixo, alimentava-a com moscas e embalava-a para dormir”. (SCLIAR, 2008, p.231).

Diante dos fenômenos aterradores, como mosquitos e moscas que atacavam ferozmente, além da saraivada de pedras que destroçavam a lavoura, a mãe do narrador chorava dia e noite, “convencida de que o fim dos tempos estava próximo”. (SCLIAR, 2008, p.229). Já o pai, homem simples, trabalhador honrado, “que nunca apelava para divindades”, no começo das pragas, chegou a encarar tudo com altivez e bom humor, mas depois vivia perplexo e indignado diante das intempéries. Sua raiva crescia à medida que outras pragas chegavam. Revoltava-se com o corpo coberto de tumores e com a morte de uma de suas vacas. Para quem vivia da lavoura e da terra, essas calamidades podiam arruinar sua família, além de maltratar os animais. Sua raiva cresceu enormemente quando soube que os escravos, construtores das pirâmides, eram os responsáveis pelas pragas. Convicto em suas posições, cético diante da vida, achava que “o ser humano tinha de sobreviver por suas forças, sem auxílio de entidades misteriosas”. (SCLIAR, 2008, p.232).

Com as pragas, emerge na casa do narrador, além da perplexidade com as tormentas, as fissuras na delicada e complexa teia das relações familiares, uma vez que comportamentos

sigilosos são também revelados, como por exemplo, a mãe que odeia o sorriso da filha. Também é perturbador ver o pai que desconfia do filho; o filho que desconfia do pai; a filha que desmente o pai. Afinal, em tempos difíceis, “palavras não pronunciadas pairam nos lares como espectros, sobretudo nas noites opressivas em que não se consegue dormir e em que todos, olhos abertos, fitam um mesmo ponto do forro da casa.” (SCLIAR, 2008, p.230). No entanto, um dos momentos mais dramáticos e tensos do conto é o anúncio da morte do primogênito, já que também vem à tona a delicada relação edipiana entre pai e filho. Embora o irmão mais velho fosse o preferido do seu pai, ele não queria matar a única vaca que sobrou, para salvá-lo. Todos sabiam que o sangue do animal, untado no umbral da porta, afugentaria o Anjo da Morte, mas desistiram de sacrificar o animal. O narrador enfoca quando pai e filho trocam olhares pela última vez. Algumas questões provocam os leitores. Não é o pai que deveria morrer primeiro para que o filho ocupasse seu lugar no comando da família e da terra? O pai está fraco e doente. A dieta de gafanhotos não o nutre satisfatoriamente. Mas, por capricho de um deus cruel, contrariando as regras milenares da natureza, seu filho de dezoito anos, jovem e forte, é quem deve desaparecer. E foi assim, “sem um suspiro ele tombou pesadamente” nos braços do pai. Se o Deus dos hebreus é visto pelos aldeões como uma divindade cruel, também o pai do narrador, um anti-herói dramático, negou de forma impiedosa, até o último momento, a sacrificar a vaca e salvar seu filho. Assim, a última das pragas, a morte do primogênito, foi finalmente consumada. O conto termina de forma circular, sem heróis magnânimos, sem nenhuma dimensão redentora e quase da mesma maneira em que começou: “a vida prossegue seu curso, num ciclo aparentemente eterno”. (SCLIAR, 2008, p.228).

Moacyr Scliar subverte a narrativa das pragas ao mostrá-la pelo olhar do agricultor anônimo, aquele que não aparece na grande narrativa bíblica. Todos os personagens do conto são indivíduos das margens. O narrador de Moacyr Scliar é também um escriba, mas não é Moisés. Ele não tem nome. Ele não é o autor da Torá, mas autor de um pequeno e singelo relato. Uma anotação breve e humilde de uma fração curta de sua existência. Lembremos aqui de Lyotard, o qual chama atenção para uma das características do pensamento pós-moderno: a descrença nas grandes narrativas, ou nos metadiscursos. A pós-modernidade coloca em xeque as grandes obras que fundamentaram o pensamento ocidental, principalmente aquelas com pretensões de uma verdade absoluta, dentre elas a própria Bíblia. Para Lyotard (1993, p.3), a crise pós-moderna se instaura com o esvaziamento da metafísica e com “a incredulidade em relação aos metarrelatos”. Assim, na pós-modernidade, privilegia-se os pequenos relatos ou os

microrrelatos, como este interessante conto de Moacyr Scliar. Sai a narrativa absoluta e grandiosa bíblica e entra o relato discreto, particular e memorialístico de um personagem humilde, um camponês egípcio anônimo, que não participou diretamente da monumental fuga hebraica rumo a Canaã. O autor inverte a perspectiva do olhar e dá voz a um personagem secundário, produzindo assim, com seu conto, uma espécie de anti-bíblia ou de anti-Moisés. Se Ridley Scott investe contra a tradição no filme *Êxodo*, criando um “deus-menino”, mimado e mal educado, que castiga de forma cruel outros meninos inocentes, Moacyr Scliar também inverte e desconstrói de forma herética as Sagradas Escrituras, enfocando as pragas divinas pelo olhar de quem mais sofreu e se atormentou com elas: os pequenos aldeões egípcios. Assim, concordamos com Shirley Cabral, quando ela observa que:

Scliar parece reescrever o texto da Sagrada Escritura de modo a oferecer não só outra perspectiva dos acontecimentos, ou mesmo uma versão mais leve e engraçada; ele consegue num só gesto dessacralizar o texto bíblico, despidendo-o tanto de seu peso tradicional quanto também subvertendo o seu sentido tradicional... (CABRAL, 2010, p.28).

Além de não possuir quase nada e levar uma vida comum, num cotidiano monótono, o narrador de “As pragas” não pertence ao grupo dos escravos que construía os monumentos. Ele também não é membro da família do Faraó. É gente anônima, castigada por um deus que ele não compreende e nem adora. Para Bordini (2011, p.75), essa narrativa “contempla um lado da narrativa bíblica absolutamente impensado, o do outro, daquele que faz parte do povo conquistador, mas que quase nada possui e que leva a vida como todos nós, na planura do cotidiano”.

Linda Hutcheon (1991, p.58) comenta que a marca da pós-modernidade é a paródia. A paródia é o discurso dos que são “marginalizados por uma ideologia dominante”. No conto de Moacyr Scliar, ouvimos a voz do “ex-cêntrico”, do camponês, pobre e humilde, que vive “às bordas”, na expressão de Jerusa Ferreira (2010), ou à margem dos grandes acontecimentos. Observamos, por exemplo, que tanto o narrador como sua família não têm nome, não têm terra, não têm prestígio. Ele não é nem Moisés, nem o Faraó. Ele não é nem escravo, nem dono da mão de obra. Ele não constrói pirâmides, e tampouco tem uma estátua na praça. O narrador de Scliar é anônimo, pequeno, medíocre. Nada se sabe dele na Bíblia. Ele só vive e pensa alguns minutos no conto de Moacyr Scliar.

Conforme lembra Jameson (2002, p.118), se o pós-moderno se caracteriza como um pastiche, que, às vezes, se aproxima do plágio alusivo às narrativas antigas, ele também é a arte

do experimental, do fragmentado e da “bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros”. Moacyr Scliar realizou esse discurso pós-moderno da bricolagem e do pastiche, canibalizando o texto bíblico, não só em muitos de seus contos, como também em alguns de seus mais reconhecidos romances. Em *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), o autor fez opção pelo olhar feminino, a fim de desconstruir de forma herética a imagem do Rei Salomão. Em *Os vendilhões do templo* (2006), o autor descreveu a trajetória de Cristo pela fala de um obscuro camponês arruinado. Em *Manual da paixão solitária* (2008), o autor enfocou de forma humorística e irreverente a interessante história bíblica da sedutora Tamar e seu inusitado relacionamento com seu sogro, o patriarca Judá.

Gilda Szklo (1990, p.158) afirma que a “complexidade do mundo evocado por Scliar está na técnica narrativa: fragmentada, contrapontística, entrecortada de vozes, planos entrecruzados, num vai e vem de personagens e situações”. Além disso, continua observando a pesquisadora, muitos dos episódios não raro possuem elementos encontráveis nos “contos folclóricos, tais como o intuito moralizador e didático, a visão maniqueísta, o sentimentalismo chauvinista, os ritos simbólicos que envolvem a ética judaica do sofrimento e a expectativa da redenção”. (SZKLO, 1990, p.158).

A narrativa de Scliar guarda, portanto, por meio destas múltiplas vozes e destes inúmeros planos entrecruzados, um tom herético e subversivo do mundo judaico. Ele desconstrói o mito bíblico, virando-o pelo avesso. Se para os místicos cabalistas, e mesmo para outros religiosos judaico-cristãos, as dez pragas do Egito são fontes de inúmeras lições espirituais, além de um significado alegórico de sabedoria e justiça, rememorado principalmente na Páscoa, já para o narrador de Scliar elas nada representam de místico ou de transcendental, pelo contrário. O autor deixa no ar uma visão melancólica de desalento e de incredulidade. Afinal, como bem aponta Berta Waldman (2003, p.118), neste conto, “não há Deus que salve, nem povo eleito que se beneficie. Subtraída a divindade como marco de oposição, sobra o homem preso ao cerco das contingências de uma vida pobre e sujeita à adversidade de outras pragas”.

Vale lembrar ainda a observação de Linda Hutcheon, de que a pós-modernidade parodia e ironiza o passado, mas não o implode. O passado é sempre a referência, o norte. Portanto, a pós-modernidade, para exercer o discurso da ironia e do humor, terá sempre que se voltar para o texto gerador. Afinal, a “paródia não é a destruição do passado: na verdade parodiar é

sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno”. (HUTCHEON, 1991, p.165).

Pode-se dizer então que a Bíblia, com sua riqueza poética, povoada de gêneros literários, ainda é um manancial de ideias e de assuntos em que cineastas, artistas e autores do mundo todo vão beber para recriar suas histórias, virá-la pelo avesso e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, sacralizá-la. Não só Moacyr Scliar com suas heresias e paródias na elaboração do conto “As pragas” reverenciou e, ao mesmo tempo, desconstruiu a Torá. Vários outros escritores contemporâneos dialogaram com as narrativas das Sagradas Escrituras para exercerem ora a paráfrase tradicional ora a irreverência pós-moderna, como, por exemplo, José Saramago (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo e Caim*), Gonçalo Tavares (*Jerusalém*) e Amós Oz (*Judas*).

Dessa forma, a Bíblia, matriz de infinitos discursos intertextuais e “mosaico de fábulas”, como tão bem registrou Northrop Frye (2004), tal qual a monumental esfinge egípcia que os hebreus construíram, continua ainda a ser um grande desafio para o século XXI: “decifra-me ou devoro-te”.

Referências bibliográficas

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2013.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BORDINI, M. da G. Moacyr Scliar e o conto insólito. **WebMosaica:** Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v.3, n.1 (jan-jun), 2011. pp.71-76.

CABRAL, S. G. **Pragas, risos e lentilhas:** Moacyr Scliar, Bíblia e literatura. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

FERREIRA, J. P. **Cultura das bordas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, S. Moisés e o monoteísmo. In. FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud.** vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 15-150.

FRYE, N. **O código dos códigos:** a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

LEVI-VALENSI, E. A. Moisés, o absoluto e o inacabado. In: BRUNEL, P. **Dicionário de termos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.737-743.

LOPES, Reinaldo José. Crítica: **Ridley Scott subverte lógica bíblica em Êxodo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567204-critica-ridley-scott-subverte-logica-biblica-em-exodo.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2015.

LYOTARD, J.-F. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

RANK, O. **El mito del nacimiento del héroe**. Barcelona: Paidós Studio, 1991.

SCLIAR, M. **Contos reunidos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SZKLO, G. S. **O bom fim do shtetl**: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WALDMAN, B. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ZILBERMAN, R. Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud. **Arquivo Maaravi**: revista Digital dos estudos judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v.2, n.2, mar. 2008. pp.1-11.

Referências cinematográficas

ÊXODO: deuses e reis. Direção: Ridley Scott. Produção: Peter Chermin. Estados Unidos/Reino Unido/Espanha: 20th Century Fox, 2014. 1 DVD (1 hora e 38 min).

O PRÍNCIPE DO EGITO. Direção: Simon Wells. Produção: Jeffrey Katzenberg. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1998.1 DVD (98 min).

OS DEZ MANDAMENTOS. Direção e Produção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1956. 2 DVDs (222 min).

Artigo recebido em: 26.02.2015

Artigo aceito em: 18.04.2015

O desterro da memória e outras invenções em *O último voo do flamingo*

The exile of memory and other inventions in *The last flight of the flamingo*

Luciana Santos de Oliveira *

Lígia Guimarães Telles **

RESUMO: A preservação da memória e a materialização do passado por meio de várias formas de representações têm se mostrado preocupações que emergiram com os estudos culturais e parecem ser marcas deste século. A tentativa de musealização de um tempo que pode se perder demonstra, entre outras coisas, um certo pavor que adquirimos não apenas de esquecer os fatos que nos trouxeram até este presente confuso e culturalmente complexo, mas, sobretudo, de esquecer o que nos identifica culturalmente, o que nos descreve e justifica. Essa necessidade de vislumbrar uma narrativa linear não raramente valida discursos forjados nos interesses ideológicos de determinados grupos que se utilizam de seu espaço privilegiado para moldar uma história cuja face quase sempre se mostra irreconhecível para os sujeitos nela implicada. Contudo, em seu romance *O último voo do flamingo*, o escritor Mia Couto ilustra um processo que contraria essa lógica e nos aponta, por entre as vias limítrofes que se abrem entre discursos históricos e ficcionais, que, muitas vezes, é necessário esquecer para lembrar, propondo uma arqueologia da memória e, conseqüentemente, da identidade. Esse projeto aponta para a possibilidade de contemplar, através de um esquecimento seletivo, os discursos e as narrativas tendenciosas e devoradoras de identidades, que, disfarçadas de memórias, produzem uma realidade de exclusão e de apagamento cultural e identitário.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Identidade. Cultura. Ficção.

ABSTRACT: The preservation of memory and the materialization of the past via several forms of representation have shown to be concerns which emerged with cultural studies and seem to be marks of this century. The attempt of turning a time that can get lost into a museum item show, among other things, some fear we have not only of forgetting the facts that have brought us into this confusing and culturally complex present, but also of forgetting that which culturally identifies us, describes us and justifies us. This need of catching a glimpse of a linear narrative not rarely validates discourses created with the ideological interests of certain groups which use their privileged space to shape a history whose face almost always shows itself unrecognizable to the subjects involved with it. However, in his novel *The last flight of the flamingo*, the writer Mia Couto, through boundary ways that open up in fictional and historic discourses, illustrates a process which contradicts this logic and shows us it is often necessary to forget in order to remember. He proposes an archeology of memory and, thus, of identity. This project points to the possibility of contemplating, through selective forgetting, biased and identity devouring discourses and narratives, which, disguised in memories, produce a reality of exclusion and of cultural and identity erasure.

KEYWORDS: Memory. Identity. Culture. Fiction.

* Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.

1. Memória: ficção e cultura

“É preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima” (MIA COUTO, 2005, p. 9). Essas são as palavras com as quais o narrador sem nome de *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, inicia um jogo narrativo a partir do qual manifesta o desejo e a necessidade de apagar ou, pelo menos, de tentar produzir uma ausência de memória. Mais que isso, o fragmento aqui transcrito provoca de maneira crítica a tendência atual que há algum tempo vem sendo cultivada no campo dos estudos culturais: a da preservação da memória e todas as suas formas de representação.

Percebe-se mesmo que *O último voo do flamingo* está em coerente diálogo com algumas das mais diletas discussões contemporâneas, quando, por exemplo, exhibe os traços de um tipo de literatura que mantém relações muito mais complexas com os sentidos correntes que procuram classificar e diferenciar ficção e realidade histórica, assim como coloca na berlinda crítica a fixação pela memória e o terror de perdê-la, atitudes que parecem caracterizar este século. E é justamente ao redor da memória que a trama da narrativa vai sendo tecida na contramão do esperado, ou seja, o narrador escreve – conforme afirma – para esquecer.

O romance descreve um lugar cujas feridas ainda sangram depois de anos de lutas e guerras, principalmente as travadas pela independência, um lugar que se mostra tão fictício quanto real e por isso mesmo reflete tão bem a *verdade* de tantos lugares que conhecemos ou ouvimos falar, como Moçambique, por exemplo, terra natal do escritor. Mostra também a tentativa de sanar as mazelas que ainda perduram e o esforço para que se torne possível a reestruturação de uma nação como estado político e como lugar de cultura legítima. Em outras palavras, a narrativa recria e cria tudo que um lugar depurado e devassado pela sede estrangeira colonialista quer e precisa apagar de suas memórias individuais e coletivas. Para tanto Mia Couto lança mão de um projeto narrativo que parece perseguir a meta de Michel Foucault (2002, p. 16) quando propôs a inserção da arqueologia e da genealogia na ciência histórica:

A reativação dos saberes locais – “menores”, talvez dissesse Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos de poder intrínsecos, esse é o projeto dessas genealogias [...] Eu diria em duas palavras o seguinte: a arqueologia seria o método próprio da análise das discursividades locais, e a genealogia, a tática que faz intervir a partir dessas discursividades locais assim descritas, os saberes dessujeitados que daí se desprendem. Isso para reconstituir o projeto de conjunto. (Destaque do autor).

Escavar os escombros para encontrar a face soterrada de um povo que já quase não tem memória do que foi, dessujeitar os saberes, como quer Foucault, significa antes, para a narrativa de Mia Couto, ser capaz de esquecer grande parte do que foi plantado e imposto nas consciências individuais e coletivas pela história oficial. E é assim que uma vila moçambicana chamada Tizangara é escolhida para representar o que se delineia em vários países em processo reorganização social e política, lugares onde a luta para recuperar a história da sua origem passa por um processo não apenas de reativação como de imaginação dessa mesma origem.

A imaginação vista e utilizada como elemento de resgate, nesse caso, não torna os saberes locais menos legítimos, uma vez que invadida por forças estrangeiras parte da história desse povo e lugar passa a ser forjado com elementos que lhes são igualmente estrangeiros, como demonstra a fala emblemática do personagem Andorinho – o feiticeiro: “O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva [...]” (COUTO, 2005, p.154). Ao contrário, pode-se afirmar que a imaginação usada no resgate da memória das origens culturais é parte genuína dessa mesma memória, se concordarmos com o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (2007, p. 17) que assim se coloca: “A memória não só transmite conhecimento e significações, mas cria significados. Tem de ser entendida, pois, como uma ação, e uma ação produtora de significados. Portanto, estamos em pleno ambiente da imaginação”. Além do que, quando falamos em memória das origens, estamos pensando tais origens ainda no sentido genealógico cunhado por Foucault (1988, p. 19) que explica:

Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos [...] O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como bom filósofo necessita do médico para conjurar a sombra da alma. (Destaque do autor)

Em busca de fazer emergir a “quimera das origens” e os “acasos dos começos”, *O último voo do flamingo* proporciona o embaralhamento do que geralmente se toma por ficção e realidade (do que falaremos mais adiante). Também denuncia e combate uma “perversa fabricação de ausência”¹, a tentativa de cercear a memória formada na pré-história autoritária

¹ Trecho do discurso proferido pelo autor ao receber o prêmio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001.

do poder. Por isso toda base da narrativa é pautada na reivindicação pelo direito de esquecer e de lembrar, na consciência de que “Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados” (COUTO, 2005, p. 107), como resume uma das epígrafes-chaves do livro.

2. O desterro da memória

Ulpiano de Meneses, no texto que intitulou de *Os paradoxos da memória*, lembrou a posição e a ideia que Platão tinha a respeito da memória em sua contemporaneidade. Segundo ele, Platão dizia que “A memória morreu com a escrita. Antes, ela estava dentro dos homens, habitava suas mentes, mas, agora, as mentes humanas não mais a controlam, pois ela está desterrada na escrita” (2007, p. 31). Essa forma de ver as coisas evoluiu para o que hoje se entende como formas diferentes de memória. Uma seria a memória vivida ou memória de experiência e a outra seria uma memória externa ou objetivada. Pela maneira segundo a qual Platão analisava essa questão, pode-se interpretar a escrita como um canal ou uma ponte através da qual se daria a transição da memória de experiência ou subjetiva para uma memória externa acumulável, mas por isso mesmo, frágil. Afinal, se o homem descobriu um jeito (atualmente jeitos) de registrar suas experiências, ninguém precisaria se esforçar para armazenar uma grande quantidade de lembranças e acontecimentos.

E é justamente lançando mão do mecanismo da escrita que o narrador de *O último voo do flamingo* quer desterrar as memórias que atormentam a ele e a sua nação. Mas também, é através do mesmo mecanismo – a linguagem – que quer socializar as memórias que possui e que, no entanto, não quer possuir, tentando assim dissipar o peso que elas provocam.

Para representar o jogo contraditório de lembrar e esquecer ou de esquecer para lembrar, Mia Couto recorre a numerosas metáforas que cristalizam tanto o processo de expulsão dos estrangeiros daquela terra, quanto o processo pelo qual os estrangeiros devoraram a identidade cultural de uma nação. É por meio das metáforas aliadas aos saberes locais que constroem o conhecimento e a vivência de uma realidade fantástica, experimentada somente pelos nativos, que o autor encontra a forma exata de apresentar sua nação e o povo do qual faz parte.

Assim, a fim de realizar a arqueologia de memórias quase perdidas o autor passa a palavra para um rapaz negro, local, que por não ter nome pode refletir a vontade de fala de todos. O motivo que o leva a escrever é a mais clara metáfora dessa vontade: a explosão dos soldados estrangeiros enviados pelas forças internacionais da ONU ao país e à vila para garantirem a paz. Ao rapaz é dada a tarefa de tradutor oficial dos eventos que aturdiram os

moradores de Tizangara e, mais tarde, o mundo. Os estrangeiros queriam explicação para o que lhes parecia inexplicável enquanto que, para os moradores, o mistério era completamente aceitável, mas não traduzível.

Cada soldado que explode em Tizangara faz emergir um pedaço da terra que estava escondida, e ao emergir se torna cada vez mais estranha àqueles que pensavam dominá-la. A trama coloca frente a frente os invasores e os invadidos, fazendo com que os primeiros sejam vencidos pelas suas próprias armas de fogo e de discurso. Aliás, o sentido das explosões e o espaço em que se dão – se na ficção ou na realidade – permeia toda a história. Já na espécie de prólogo que abre o livro o narrador indaga: “Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? [...] Os soldados da paz morreram? Foram mortos?” (COUTO, 2005, p. 10). O rapaz a quem é dada a tarefa de traduzir os acontecimentos escreve para tentar superar o espanto de se sentir incompetente para sua tarefa e impotente perante os fatos. Pois, a ele mesmo parecia estranho aquele lugar que via surgir, ao escavar rumo ao fundo do mistério que coabitava aquelas paragens. Durante todo seu esforço de traduzir aquele povo em todo seu modo de existir, sempre acompanhado de um europeu que precisava relatar aos superiores o que acontecia, ficava pasmado diante da consciência que se formava cada vez mais forte: a consciência de quase não possuir memória de sua terra antes da invasão. Muito pouco sabia ou lembrava. Sua memória estava encoberta pela poeira da chegada, primeiro dos colonialistas e, depois, dos que, se dizendo aliados, se mostraram igualmente devoradores de terra.

Portanto, pode-se interpretar o projeto de *O último voo do flamingo* como a tentativa simbólica de desterrar a memória do sofrimento através da escrita, ao mesmo tempo em que participa e documenta essa mesma memória, sem deixar de querer restaurar a identidade submersa, enterrada junto com as minas das guerras civis. Quer restaurar a beleza de um povo cuja magia e a fantasia são elementos que constituem sua realidade e existência. Mas, conforme pontuamos anteriormente, ao traçar a trajetória da história, declarando nas páginas iniciais o desejo de esquecer o horror incrustado na alma, “Como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo” (COUTO, 2005, p. 9), Mia Couto também coloca em pauta a obsessão que a nossa contemporaneidade apresenta com tudo que diz respeito à memória e suas formas de representação e preservação. Seu romance encena a contramão dessa tendência e nos provoca a reflexão sobre essa questão.

Ulpiano de Meneses (2007, p. 23) nos chama a atenção ao propor que: “Ora, é a noção de passado corrente entre nós e as relações com ele tecidas que estão em crise”. Esse raciocínio

tem a ver com a possível motivação para a ascensão da memória a um lugar privilegiado em várias áreas das humanidades e da vida cotidiana. Seguindo o pensamento de Meneses, a memória continua como sempre esteve, no entanto, é o passado como entidade temporal e espacial que parece nos escapar e se perder na mudança contínua de padrões temporais que presenciamos em nossas vidas. Essa mudança de padrões promoveu a quebra da continuidade temporal a partir da modernidade, quando começou a se tornar cada vez mais difícil visualizar uma reta linear em que se podia demarcar com certa facilidade as fronteiras históricas do passado, do presente e do futuro. Na verdade, baseando-se no historiador Richard Terdiman, Meneses lembra que já no século XVIII, a partir da revolução Francesa, nota-se nas sociedades ocidentais a perda do sentido do tempo como fluxo tranquilo e contínuo. Mas o apagamento ou, pelo menos, a diluição de fronteiras das conexões histórico-temporais, começa a ser notada mais fortemente no final do século XIX e início do século XX, em que estruturas sociais e instituições tradicionais começaram a desabar ou a mudar radicalmente seus paradigmas. Acontece então, com o modernismo, o que Marx havia previsto um pouco antes: os homens se percebem em uma época em que “Tudo que é sólido desmancha no ar”². Também descreve esse contexto o próprio Meneses (2007, p. 23):

Já não se trata mais somente de uma anterioridade fluindo sem obstáculos – o fluxo, por exemplo, da história sagrada, da história escatológica, da história da superação dos tempos até o Juízo Final. É a partir desse rompimento da conexão orgânica com o passado e da descoberta do tempo histórico, pela experiência de acompanhar mudanças em estruturas sociais consideradas eternas, que começa, segundo Terdiman, uma crise da memória.

Portanto, a crise da memória é precedida por uma crise da ideia que tínhamos de passado e na forma de apreendê-lo. Soma-se a isso o fato de a modernidade ter sido marcada por uma fixação pelo futuro, pela ansiedade de ver chegar o novo em todos os seguimentos da sociedade. Se o mundo estava mudando, era certo que se deveria construir um futuro a partir do presente. O passado já não parecia ter nenhuma ligação com os acontecimentos e deveria ser representado pelas instituições da memória (museus, bibliotecas, etc.) que garantiriam sua preservação e a demonstração do quanto não se enquadrava, em nada, no novo projeto de vida. Mas a corrida desenfreada em direção ao futuro promovia o medo do esquecimento, inclusive dos fatos

² Imagem extraída por Marshall Berman do conhecido *Manifesto comunista* (1888) de Marx, para intitular seu livro (2007) no qual analisa e descreve a modernidade.

históricos que teriam nos empurrado para a modernidade, fatos que modificaram para sempre a conduta e a forma de pensamento do ocidente (as guerras mundiais, por exemplo), e cujos efeitos não poderiam ser ignorados.

Contudo, analisar assim a emergência da cultura da memória seria deixar de ver outro importante lado da moeda. A rapidez com que o mundo mudava provocou, no indivíduo da época, uma sensação de deslocamento sem precedentes. Afinal, nada era familiar no rumo que as coisas tomavam. A mudança de valores e de papéis na sociedade rapidamente deixou homens e mulheres mais conscientes das suas realidades cada vez mais insólitas, em um lugar totalmente inseguro. Tal situação imbuía os espíritos modernos de uma sensação de perda, de desprendimento de um passado cuja lembrança aliviasse esse profundo sentimento de exílio. Andreas Huyssen, que também se interessou pela presença do passado e da memória entre nós, analisa a questão da seguinte forma:

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez tais dias tenham sido sempre mais sonho do que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história. (HUYSEN, 2000, p. 30).

Da modernidade à pós-modernidade muitos foram os desdobramentos históricos e muito mais problemática se tornou a noção de temporalidade em nossas vidas. Atualmente fala-se não só em cultura da memória, mas também em mercado da memória. É que a presença da memória como resgate e manutenção do passado tornou-se tão imperativa que não raramente escutamos dizer que o passado está na moda. E essa observação está para muito além da roupa ou dos acessórios. Andreas Huyssen fala sobre “musealização cultural” (2000, p. 30), para se referir ao processo de mercantilização do passado sob várias formas. Nota-se a relevância do seu argumento quanto pensamos nos museus específicos que existem pelo mundo a fora. Podemos visitar museus da tortura, museus das inúmeras batalhas e guerras, museus do Holocausto etc., com possibilidade de levar para casa um *souvenir*. A parte disso, percebe-se no meio cultural uma vontade enérgica de reavivar o passado em sua forma histórica para o ressignificar ou o desqualificar, criando ou questionando lacunas infinitas ou, simplesmente, reivindicando que o passado seja levado em consideração sempre que o presente estiver em pauta. No entanto, as razões pelas quais a proeminência da memória aparece de maneira ainda mais contundente em

nossos dias já se distanciam das razões observadas no século passado. As palavras de Huyssen revelam bem esse fato:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

Essa insistência em mirar o passado é facilmente entendida. A pós-modernidade nasceu sob os signos da tecnologia, da mídia de massa e principalmente da obsolescência. Tudo que é produzido para ser rapidamente consumido já nasce ultrapassado, na medida em que novas informações e novas possibilidades são liberadas a cada momento. Tudo é naturalmente instável e provisório e, diferentemente do que acontecia no século XX, o futuro perdeu seu *status* de ser o que ainda está por vir e se transformou quase numa figura de linguagem se imaginarmos que o futuro é agora mesmo e a todo instante. As mídias aliadas à tecnologia que nos permite saber e ver em escala global o que está acontecendo, simultaneamente, em vários locais do mundo, nos deixa inseridos em um estado de presente contínuo. O futuro por tanto, é sempre pensado agora em padrões globais, e por mais que uma parte dos estudos culturais continue lutando pela preservação e valorização de culturas regionais, as palavras exótico e estranho parecem perder cada vez mais seus sentidos literais. A respeito desse intenso acontecer de coisas, a análise de Huyssen se torna relevante ao notar que:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa inserção de mudança tecnológica mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. (HUYSSSEN, 2000, p. 25).

Huyssen ainda conclui mais tarde que:

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão preparados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (HUYSSSEN, 2000, p. 32).

O último voo do flamingo também procura se voltar para a memória e explodir o presente sangrento que engoliu todo povo e nação. No caso, essas explosões históricas e políticas se dão principalmente no âmbito da linguagem. Mas a surpresa se manifesta no resultado da busca de um passado tão estilhaçado quanto os soldados que se desfaziam em cada canto de Tizangara. O resultado se mostra tão espantoso quanto o próprio presente e só pode ser representado por uma narrativa ficcional, tão virtual quanto a realidade que se apresenta.

3. Uma terra engolida pela terra: a realidade como horizonte da ficção

Ao tentar expulsar os devoradores de memória, de cultura, de terra, enfim, a narrativa de *O último voo do flamingo* se dá em meio a duas vertentes que, antes de se oporem, se entrelaçam e se complementam: a ficção e a realidade histórica. Aliás, a intenção passa longe de querer criar uma tensão entre essas vertentes, como fizeram muitos autores nas literaturas do século XX. Já se percebe há algum tempo que a ficção passa a ser um dado presente no construto do real em um mundo cada vez mais virtual. E o tipo de literatura que evidencia essa percepção foi intitulado pela professora Josefina Ludmer de “Literaturas pós-autônomas”, conceito à primeira vista complexo e problemático, por remeter a literatura teoricamente a um estado de perda. Esse termo, poderiam reclamar alguns teóricos, contém algo de radical, que parece se opor ao princípio intrínseco à arte literária: o princípio de autonomia. No entanto, Ludmer se esforça em evidenciar as mudanças nas relações que se nota entre os sentidos de realidade e ficção, e não em uma suposta diminuição do espaço da literatura enquanto campo autônomo de criação e investigação. Assim, a autora segue tentando descrever e explicar essa nova literatura em seu texto que, curiosamente, pela forma e pelo tom que apresenta nos lembra um manifesto. A respeito das “Literaturas pós-autônomas” ela começa por afirmar que:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e têm formato de livro, se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e se definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias [...] Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento [...] São e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. (LUDMER, 2007, p. 1. Os destaques são da autora).

Dentre as afirmações de Ludmer que tentam delinear os contornos disformes da literatura dita pós-autônoma, a que nos chama mais atenção é justamente a que sustenta sua dupla condição de ficção e realidade. É realidade, mas não no sentido de poder ser lida “em relações referenciais ou verossimilhantes” (LUDMER, 2007, p. 2). O que nos remete a impossibilidade de achar ou demonstrar verdades absolutas ou realidades concretas, pois o século XXI, com sua velocidade informacional e renovação científica contínua, nos obrigou a entender que verdades são construções de linguagem temporárias e realidade deve ser vista, quase sempre, como ponto de vista individual ou coletivo.

A partir dessa perspectiva, torna-se mais fácil vislumbrar o lugar no qual realidade histórica e ficção literária se encontram, no lugar e no momento em que ambas são construídas, inventadas.

Talvez de posse dessa perspectiva, Mia Couto tenha escolhido o desfecho que concilia os conceitos dos quais estivemos tratando aqui: literatura e ficção, memória e perda de memória. O rapaz tradutor sem nome, que representa a voz coletiva, seu pai Suplício, que representa o último guardião da memória de seus antepassados livres e o italiano, enviado para averiguar e explicar os fatos acontecidos em terras africanas, presenciam enfim, “uma terra engolida pela terra”, como narra o título da última seção do romance. Um gigantesco precipício que engole o país inteiro e deixa os três personagens à beira do abismo. Essa é a metáfora final que sintetiza a perda total da terra enquanto lugar de cultura, da terra que desaparece enquanto memória e identidade perante os olhos de todos. Como afirmar que se trata de pura ficção perante os fatos da História oficial que temos assistido? Mas o desterro de uma nação também aparece como possibilidade de recomeço, de refundação. Por isso o italiano decide recorrer ao único papel disponível e, movido pelo espanto, decide escrever. Rascunha o que acabara de presenciar, dobra a folha de papel e a lança no abismo.

Aquele nada que se instaurara no lugar de um país, foi novamente fertilizado pela palavra, como discursou Mia Couto na entrega do prêmio Mário António de Literatura em 2001: “*N’O Último voo do flamingo*, sentados na berma do desfiladeiro, os personagens fazem da folha em que escreviam um pássaro de papel. E lançam essa fingida ave sobre o último abismo, reinvestindo na palavra o mágico reinício de tudo”.

Referências bibliográficas

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 465 p.

COUTO, M. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 225 p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1979. 295 p.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. In: **Ciberletras – Revista de crítica, literatura y de cultura**, n. 17, p. 1-5, jul. 2007. Disponível em <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em 12 mar. 2014.

MENESES, U. B. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, D. S. (org.). **A importância da formação Cultural**. São Paulo: SESC, 2007. p. 13-33.

Artigo recebido em: 26.02.2015

Artigo aceito em: 21.04.2015

Cavalgando no dorso do tempo: a constituição da narrativa e o aspecto contemporâneo no romance de Mariana Lage

Riding in time's back: the constitution of narrative and the contemporary aspect in Mariana Lage's novel

Isabella Banducci Amizo*
Maria Adélia Menegazzo**

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre o livro *No dorso do leão* (2013), primeiro romance da escritora mineira Mariana Lage. A partir da problematização dos estudos de teóricos como Theodor Adorno e Walter Benjamin, assim como dos brasileiros Jaime Ginzburg e Silviano Santiago, entre outros, trata dos principais elementos presentes na obra referentes à constituição da narrativa na contemporaneidade. A narrativa se desenvolve por meio de cartas e notas, as quais transmitem ideias e sentimentos das personagens, explorando a busca por uma identidade e um sentido para a existência, a fuga e a procura de si mesmo, o caos interior como reflexo do caótico com que se lida externamente. O artigo, atento a tais aspectos, procura refletir sobre a relação da obra com a produção literária contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporâneo. Literatura. Narrativa. Romance Brasileiro.

ABSTRACT: This article presents a reflection on the book *No dorso do leão* (2013), first novel of the Brazilian writer Mariana Lage. From the discussion of theorists as Theodor Adorno and Walter Benjamin, as well as Jaime Ginzburg and Silviano Santiago, among others, the text approaches the main elements present in the book, relating to the constitution of narrative in contemporary times. The narrative unfolds through letters and notes, which convey ideas and feelings of the characters, exploring the search for identity and meaning of existence, escape and the search for self, the inner chaos as a reflection of the external chaotic world with which people have to deal. The article, aware of these aspects, shows a reflection on the relationship of the novel and the contemporary literature.

KEYWORDS: Contemporary. Literature. Narrative. Brazilian Novel.

O livro *No dorso do leão* (2013), primeiro romance da escritora mineira Mariana Lage, tem início com uma carta, destinada ao “Amado Antônio” e assinada, “com amor e sobriedade”, por Eduarda. Na correspondência, Eduarda relata sentimentos ao descrever uma antiga casa, carregada de memórias, em uma visível metáfora do seu passado, da passagem do tempo, das perdas, necessidade de ultrapassagem e da constituição de um futuro a partir de um novo Eu.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do Grupo de Estudos Literários e Culturais: memória e contemporaneidade da UFMS. isabellabanducci@yahoo.com.br

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada – Unesp – Assis; Estágio de Pós-Doutorado no Grupo de Pesquisa em Arte e Fotografia do DAP/ECA/USP; Professora do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e da ABCA. ma.menegazzo@uol.com.br

Assim como Marcel, narrador de *Em busca do tempo perdido*, rememora a infância e a aflitiva espera pelo beijo de boa noite de sua mãe, Eduarda refere-se a si mesma enquanto criança e as angústias que adulta ainda a afligem:

Penso na criança. Às vezes, penso ser ela quem pensa em mim e, de tanto pensar, me chama a um retorno ao passado. Encaro suas angústias, tão ternas, tão dilaceradoras, e me espelho na infante. Por que tenho um caminho tão aberto com essa pequena? Qual passo me esqueci de dar ao longo da minha história para que, neste ponto em que estou, tudo se mostre como um grande emaranhado? Que displicência pratiquei em relação a essa criança que faz com que ela chore e sempre me chame ao pé da sua cama para adormecê-la e dizer-lhe, de forma insistente, que está tudo bem, o frio vai passar, a noite vai passar, o dia vem chegando e tudo estará, mais uma vez, bem? (LAGE, 2013, pp. 10-11).

Sentimentos como temor, tensão, aflição, solidão, dúvida, desejo e amor são o fio condutor de toda a narrativa, presentes tanto na fala de Eduarda como na de Branca, personagem central cujas notas conduzem a narrativa e às quais Eduarda recorre para sua auto-compreensão e tentativa de elucidação de suas emoções para com Antônio. Nada é dito sobre quem são Eduarda e Antônio. Pouco é dito sobre quem é Branca. Não se sabe onde vivem ou o que fazem. Não há, também, relato dos acontecimentos de suas vidas ou descrições de lugares e situações. Poderiam ser quaisquer uns. Branca poderia ser qualquer jovem, de qualquer cidade, membro de qualquer família, pertencente a qualquer grupo. Conforme afirma Eduarda,

Se nem mesmo Branca saberia lhe contar o que, de fato, aconteceu a ela nos anos em que tentou se descobrir através da escrita, eu não poderia fazer o mesmo sem assumir um ar superior, semelhante ao de terapeutas, filósofos ou especialistas (*idem*, 2013, pp. 34-35).

A história narrada pode ser banal. Entretanto, a forma como é contada tensiona e intensifica a leitura; as constantes citações e a narrativa em forma de notas pessoais dão um aspecto simultaneamente truncado e familiar, colocando aquele que lê em posição de desconforto, mas, ao mesmo tempo, de reconhecimento. Feita uma breve introdução por Eduarda, em forma de carta, são então apresentadas ao longo do livro as notas de Branca, retiradas, segundo aquela, de “seus diários e suas inúmeras cartas escritas, nunca enviadas” (*idem*, p. 35). Nas anotações, leem-se passagens de livros e músicas, pensamentos de filósofos, poesias de sua autoria ou não, trechos do I Ching e de um livro de zen budismo, além de e-

mails e cartas. Há, sobretudo, registros do que pensa e sente, e por meio disso a narrativa é construída.

As notas dão pistas do que acontece na vida de Branca, sem que, contudo, haja exposição dos fatos; ainda que não os relate, que não descreva situações, é possível saber, a partir do que sente em relação a elas, o que está acontecendo e como a história se desenvolve. Em uma notícia inventada de jornal, por exemplo, escreve: “Nota 85 [8 de maio, 23h]: (...) Branca, conhecida como Luzinha, tinha 21 anos e morreu esperando o resultado para a seleção de um novo estágio” (*idem*, p. 45), indicando que de fato aguarda ansiosa a resposta de uma entrevista de emprego, porém sem que se saiba qual foi o resultado. Um pouco mais detalhada é a nota sobre o primeiro encontro com Ariadne, personagem por quem se apaixona, de quem muitas notas tratam e a quem a maior parte de seus e-mails é destinada:

Nota 195 [novembro de 2002]

(...) Há alguns meses, conheci Ariadne. Era mais uma noite em que me embriagava até não poder dizer qualquer frase conexa, num dia em que saí de casa para evitar a escrita, os pensamentos, as angústias, as cobranças internas. Assim como saí, voltei para casa no outro dia, pela manhã, sem me importar com o que havia acontecido. Quis manter aquele encontro fortuito alheio às expectativas” (*idem*, p. 84).

Ao longo dos escritos, vê-se que Branca não dá todas as informações, não conta como, por que, quando ou se terminou com Ariadne, por exemplo. Tais dados acabam sendo deduzidos conforme escreve sobre aquilo que sente. Não se sabe, também, sobre o que pensa e sente Ariadne. Caracterizam-se, assim, o que Gérard Genette chama de *pontos de opacidade definitiva*, como na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*: “nunca chegaremos a saber quais foram os ‘verdadeiros’ sentimentos de Odette por Swann e de Albertine por Marcel.” (*idem*, p. 199). É ainda o que conclui a própria Branca: “Nota 648 [abril/05]: Nem sempre precisamos conhecer os meandros (ou a lógica interna) das coisas que nos acontecem. Às vezes até, a incompreensão é a regra” (LAGE, 2013, p. 185).

As notas de Branca seguem de forma linear, num período de aproximadamente três anos, entre o início do ano de 2002 a meados de 2005, numeradas cronologicamente, ainda que nem todas sejam apresentadas. Constitui-se, assim, uma narrativa de sentimentos, tratando do que pensa Branca sobre o que está acontecendo, como se sente nas primeiras notas, ao longo do tempo e em seus últimos escritos apresentados. Focado nos sentimentos, o romance adquire uma característica bastante intimista e subjetiva. Analisando a narração no romance

contemporâneo, Theodor Adorno refere-se ao subjetivismo como forma de rompimento com as formas tradicionais de relato e narrativa. Recorre, então, à obra de Proust, como um dos maiores exemplos da “extrema dissolução subjetivista do romance” (ADORNO, 2003, p. 58). Segundo ele,

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuindo-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (*idem*, p. 59; grifo do autor).

Ao tratar do subjetivismo em Proust, Adorno está apontando para um paradoxo na literatura de seu tempo: a impossibilidade de narrar, ainda que a forma do romance exija a narração. Em *No dorso do leão*, a dificuldade de narrar pode ser percebida tanto na fala de Eduarda como de Branca, ao relatarem sua relação com a escrita. Na carta a Antônio, Eduarda trata do problema repetidas vezes, como se pode verificar nos seguintes trechos: “Atormenta-se à noite com a necessidade de narrar os fatos do dia numa linha do tempo cheia de sentido, com alguns dramas, suspenses e desenlaces triunfantes” (LAGE, 2013, p. 9). E também: “Quanto a mim, continuo retornando à sentença: é preciso escrever! O quê? Para quem? Por quê? Perguntas que castram a escrita e o desejo de me lançar em palavras sobre” (*idem*, p. 21). A questão do escrever é também representativa do desenvolvimento dos sentimentos das personagens e do desenrolar da narrativa. Nas primeiras notas de Branca, lê-se:

Nota 102 [maio]

(...) Nunca escrevi tanto e com tão pouca vontade. Se escrevo é porque tenho vontade exclusiva de sair dessa posição inerte. Ao mesmo tempo, não desejo escrever. Prefiro apenas pensar livremente. Assim, posso largar meus pensamentos no meio do caminho... (*idem*, p. 49).

Se no início há um incômodo referente à necessidade de escrever, ao final Branca afirma com segurança, em e-mail:

Nota 582 [15 de novembro]

Para: Ariadne (não enviado)

Show me the door! É, de repente, eu sinto que preciso escrever. É a hora. Agora!

Talvez mesmo pelo fato de que o fogo aqui dentro esteja se apagando. O motor da escrita? Duas coisas. Uma, o desejo sempre presente de dar sentido, narrar, linearizar uma quantidade de sentimentos transbordantes, de e-mails, ligações e desentendimentos. Segunda: a curiosa percepção de que, ao voltar para meu eixo, para um discernimento mínimo a respeito de mim mesma, tudo isso que vivemos esvanece (*idem*, p. 166).

A discussão sobre a impossibilidade de narrar é também feita por outro estudioso da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, em suas análises sobre o narrador. Para ele, “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1980, p. 197). E complementa: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (*idem*, p. 198).

Cabe salientar que tais análises foram escritas entre as décadas de 1930 e 1960, mas possuem relevância para que se pense na narrativa atual. Isso é o que aponta, por exemplo, Jaime Ginzburg, ao refletir sobre o narrador na literatura brasileira contemporânea. Para ele, é preciso rever o papel dos narradores, tendo em vista que a produção literária brasileira, desde os anos 1960, desafia as categorias historiográficas canônicas, apresentando notáveis transformações. Ginzburg afirma que os estudos da Escola de Frankfurt sobre narração têm valor para esta reflexão, já que propõem uma abordagem negativa que contribui para uma perspectiva crítica a respeito das reelaborações dos modos de narrar na produção recente:

É na proposição adorniana da negatividade, em que não há síntese possível, que podemos embasar teorias do narrador. A reflexão sobre mimese na Teoria Estética concretiza as condições para essa teorização. É na negatividade que a obra se dissocia da reificação do mercado e das ilusões tradicionais de unidade social e estética. É com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas (2012, p. 217).

O que o autor indica é que as proposições de Adorno e Benjamin possuem relevância, já que a partir delas é possível se pensar, por exemplo, nas relações entre formas de narração e configurações sociais, assim como se pode pensar na narrativa de *No dorso do leão* como uma forma de ver e contar o mundo contemporâneo e suas configurações. Ginzburg propõe, então, que se considere não a impossibilidade de narrar, mas sim que o ato de narrar se firma pelos escritores. A negatividade e a fragilidade seriam, desse modo, aquilo que possibilita a constituição da narrativa na contemporaneidade:

A ambiguidade consiste em que, quando os protagonistas estão sujeitos a riscos de destruição (a tortura, a violência paterna, a vulnerabilidade na perda de referências seguras), fica clara a necessidade de realização de relatos. A descoberta e a elaboração da fragilidade são cruciais. É a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo (*idem*, p. 210).

Escrito em forma de diário, cartas e notas, *No dorso do leão* pode se configurar como um romance epistolar, forma de escrita essa que remonta há séculos anteriores. Entretanto, o aspecto contemporâneo no romance de Mariana Lage é perceptível. É possível pensar na alusão a situações comuns na sociedade atual, na relação do indivíduo com o mundo que o cerca, bem como entre os indivíduos entre si, inspirando a escrita; Branca vive um amor – homossexual – e as angústias de não ser correspondida; procura identificar quem é de fato e o que lhe é próprio, em meio a um mundo efêmero e fragmentado; busca sua identidade, um sentido para a existência na transitoriedade daquilo que a cerca. Todos esses podem ser temas que sempre estiveram presentes na literatura. Entretanto, a relação entre conteúdo e forma, entre os temas abordados e o desenvolvimento da narrativa, dá uma nova perspectiva de compreensão. Ginzburg, mencionando diversas obras da produção literária contemporânea, aponta para o rompimento com a escrita tradicional,

... uma tradição brasileira, no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras... Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira” (*idem*, p. 200).

A ideia é complementada ao afirmar que

... poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras... cabe examinar como temas e formas se relacionam, entendendo que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem” (p. 201).

No que diz respeito à homologia entre práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita e sua mimese na literatura, pode-se citar um dos suportes utilizados por Branca, o e-

mail, ou a leitura de blogs, além, ainda, da linguagem e a articulação de ideias, desprendida de uma linguagem discursiva, do relato de fatos. Nas discussões de Adorno sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, é feita uma análise acerca da linguagem. Segundo ele:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2003, p. 56).

A importância da linguagem e da construção do discurso no romance está presente também nas análises de outros teóricos. Roland Barthes (1986), questionando quem é a voz que escreve e a possível morte do autor, refere-se a escritores e correntes que, através da linguagem, buscam abalar o “império do Autor”. Já Genette (1995), analisando o discurso da narrativa, aponta a ruptura causada pelo monólogo interior com as formas clássicas de narração, o que cabe ao se analisar a obra *No dorso do leão*. O romance tem início já com a carta de Eduarda a Antonio, com a palavra sendo dada à personagem desde as primeiras linhas. É marcado, assim, o discurso imediato, no qual, conforme Genette, “o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*” (*idem*, p. 173). No que diz respeito às notas de Branca, uma breve introdução é feita por Eduarda. Entretanto, a partir do momento em que passam a ser apresentadas, não há qualquer interferência da narradora-autora.

Sobre a posição ocupada pelo narrador na contemporaneidade, Silviano Santiago indaga: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Este questionamento o leva a uma definição do que seria o narrador pós-moderno, que se extrai da ação narrada, e a importância da experiência do olhar lançado ao outro. Uma nova indagação é, então, por ele apresentada, abordando o olhar:

Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavra) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do

personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (*idem*, pp. 44-45).

Essa incomunicabilidade pode ser associada à dificuldade de se narrar no mundo atual, tratada por Adorno e Benjamin, e ainda às proposições de Ginzburg sobre o tema. Santiago afirma que o motivo do olhar é dar razão e finalidade à vida. Diz ainda que, não sendo nenhuma escrita inocente, “ao dar fala ao outro, [o narrador] acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (*idem*, p. 43). É o que acontece em *No dorso do leão*, considerando-se Eduarda a narradora da história de Branca, já que é ela quem expõe as notas da jovem para Antônio, com o declarado objetivo de falar de si mesma. Vê-se isso em trechos como: “Minha voz é grave. Isso me faz lembrar a história que me contaram e que tomei como minha. Conto-a, a seguir, na tentativa de me conduzir em direção a alguma iluminação” (LAGE, 2013, p. 29).
Ou:

Quando conheci os cadernos de Branca, pensei ser ela. Depois, pensei ser também Ariadne. Ariadne é Afrodite? Branca é Eros? Penso sobre as duas quando vejo meu passado e me lembro de nós, Antônio. Será que todas as nossas vidas são escritas por um outro e nós apenas damos seguimento à ardência em nossos corações – ainda que às cegas, sem sabermos ao certo qual nosso destino? Será que nossas vidas são como Branca acreditava: o desenvolvimento de um dom inscrito desde o nascimento? (*idem*, p. 193).

Ainda:

A partir de seus relatos, encontrei um fio fragmentário que me ajudou a compreender o labirinto em que me movia. Como ela mesma filosofava, é na identificação com personagens que conseguimos superar nosso próprio horizonte de desejos e expectativas. É através dessa distância do outro que lidamos com mais delicadeza e generosidade com nós mesmos. “Tenho fé nisso”, pensei em dizer para Branca, nomeando a concordância. Para ser fiel, Antônio, ao que compreendi pouco a pouco de mim mesma durante a leitura dos diários, utilizo os próprios relatos de Branca para te conduzir nesse tortuoso labirinto, que você também, em alguma medida, conheceu” (*idem*, p. 35).

Jaime Ginzburg, por sua vez, indica a presença de narradores descentrados na contemporaneidade, deslocados do conjunto de campos dominantes da história social, como o conservadorismo, a repressão, o autoritarismo, o patriarcado, o machismo e a heteronormatividade (2012, p. 201). Ainda, o que se tem é a presença de uma memória

fragmentária, dissociativa, que perde sua unidade estrutural, que se desprende da ideia convencional de representação, que se afasta da tradição do realismo e que apresenta o fragmento como modo de expressão da existência (*idem*, p. 204). Para ele,

Se de fato um conjunto importante de textos contemporâneos trabalha com narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação, cabe examinar de perto esse processo em termos de sua continuidade, suas especificidades. As escolhas recentes feitas pelos escritores ultrapassam influências e continuações de tendências do início do século XX. Elas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade. A hipótese a que chegamos é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais (*idem*, p.211-212).

A presença de um narrador descentrado, a memória fragmentária, o afastamento da tradição realista e a articulação de uma linguagem condizente com problemas específicos da contemporaneidade, bem como a negatividade, a fragilidade e a problematização do ato de narrar são todos aspectos presentes na obra de Mariana Lage.

Um último aspecto a ser salientado, referente à forma de escrita e à construção da narrativa, são as inúmeras citações apresentadas por Branca. Lê-se, por exemplo:

Nota 612 [28 de fevereiro de 2005]

Instantâneo detalhado de uma época:

Tradição, ruptura e esquecimento.

Baudelaire, Zola, Duchamp, Cage, Satie, Johns, colagens, object trouvé. Hannah Arendt. Juss. Sontag. Rilke. Valery. Jacobsen. Duras. Bandeira. Machado de Assis. Caio Fernando Abreu.

Giacometti, Leonilson, Napoleão.

Fellini. Bergman. Amor à flor da pele. Os amantes do círculo polar. A fraternidade é azul. Dançando no escuro. Amacord. Amacord. Amacord. Ensaio de Orquestra. 9 canções. O estranho mundo de Jack. Frida.

Chavela. Björk. Satie. Satie... e um pouco mais (sempre) Satie! Phillip Glass. Kraftwerk. Elis. Tom. Bebel. Coltrane – e sempre e com intensidade arrebatadora, mais Coltrane! Ella. Billie. Nina. Yuchiro. (LAGE, 2013, p. 181).

Presentes em grande parte de suas notas, as citações apresentam as leituras feitas, mas, sobretudo, o modo como cada coisa foi lida por Branca. Percebe-se, assim, aquilo que Ricardo

Piglia chamará de *o escritor como leitor*. Analisando o *Diário* do escritor polonês Witold Gombrowicz, afirma que este é

uma espécie de experimentação contínua com a experiência, com a forma, com a escrita (...) ele é um dos grandes documentos daquilo que poderíamos chamar de o escritor como leitor. Porque ao mesmo tempo é a história de suas leituras (PIGLIA, 2006. pp. 17-18).

Pode-se dizer com isso que, além de uma narrativa de sentimentos, como dito no início, há também uma narrativa de leituras, em *No dorso do leão*. Ambas são perceptíveis na seguinte nota, que traz ainda a possibilidade de se observar outras questões anteriormente apontadas, como a relação com a escrita:

Nota 209 [25 de novembro de 2002]

Marguerite Duras fala da solidão da escrita. Rilke fala da solidão da escrita. Do peso da solidão. Da árdua tarefa de atravessá-la. Cada livro se faz, se vomita, solicita ser expelido por determinado tipo de solidão. É preciso estar só. É preciso negar o mundo e se aprofundar naquilo que move a escrita: o desespero da solidão, a crise de nervos.

Preciso atravessar a dor através da escrita. Vomité-la simbolicamente.

“Viver assim, como digo que eu vivia, nessa solidão, por um longo tempo, cria riscos que se precisa correr. É inevitável. Desde o momento em que o ser humano se vê sozinho, ele oscila para a demência” (Marguerite Duras, *Escrever*) (LAGE, 2013, p. 87).

As notas escritas por Branca são, também, as notas da leitora Branca. E se sua escrita, o tema e a forma como são apresentadas, juntamente com a carta de Eduarda, fazem de *No dorso do leão* uma narrativa contemporânea, também Branca pode ser vista como uma leitora contemporânea, já que sua história e seu tempo influenciam em seu modo de ler. Piglia, citando Borges, afirma: “Os gêneros literários dependem menos dos textos que do modo como eles são lidos”. Não existe uma essência dos textos nem dos gêneros, há apenas maneiras de ler”, e complementa: “A literatura é um modo de ler, esse modo de ler é histórico e é social – e se modifica” (PIGLIA, 2006, p. 11).

Sendo assim, a leitura de Branca pode ser sobre filosofia, poesia ou música; pode partir de um blog, de um livro escrito em séculos anteriores ou de uma carta de tarô; pode ser do I Ching ou Santo Agostinho; de Étienne de La Boétie, Nietzsche ou Lipovetsky; de Florbela Espanca ou Adriana Calcanhoto; de Fernando Pessoa ou Caio Fernando Abreu. Como diz Piglia, sua leitura atua no presente. É complementar a isso o que afirma Silviano Santiago, ao

tratar do narrador pós-moderno e as ações narradas: “As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de encarar.” (SANTIAGO, 1989, p. 47).

Tomando em conta, assim, todas essas reflexões, *No dorso do leão* pode ser lido, encarado, como um romance contemporâneo. Nota-se nele o dorso fraturado do tempo, como aponta o filósofo Giorgio Agamben (2009), que deve ser suturado pelo poeta, ao mesmo tempo que o impede de compor-se. “Inventamos um leão para nós mesmos cavalgarmos”, é o que diz Branca em uma das últimas notas, fazendo referência ao título da obra. O dorso do leão que se cavalga, pode-se por fim compreender, é a relação que se estabelece com o tempo; o tigre de Borges; o “tempo partido, de homens partidos”, de Drummond; o século-fera de Osip Mandel’stam. Para Agamben, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro... é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (*idem*, p. 63). A obra de Mariana Lage é, assim, contemporânea na construção da narrativa através de ideias e sentimentos de personagens, na exploração do Eu e da busca por uma identidade, na fuga e na procura de si mesmo, no caos interior como reflexo do caótico com que se lida externamente, na concretização da escrita através da própria impossibilidade de narrar, no limiar entre o ainda não e o não mais. Vê-se, por fim, o contemporâneo no reconhecimento da constante e infindável tentativa de domar o leão, na consciência de que o presente não pode nos alcançar, na impossibilidade de se apreender o tempo.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ----- **Notas de Literatura I**. Trad. Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. P. 55-63.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, R. A morte do autor. In: ----- **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1986. P. 65-70.

BENJAMIN, W. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: **Os Pensadores**. Textos escolhidos. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. P. 57-74.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Port. Fernando Cabral Martins. 3a. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

LAGE, M. **No dorso do leão**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2013.

PIGLIA, R. **O escritor como leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: ----- **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 38-52.

Artigo recebido em: 27.02.2015

Artigo aceito em: 05.06.2015

Manuel Antônio de Almeida, Rubem Fonseca e a Rio de Janeiro dos nossos tempos: picardia, malandragem, miséria e extrema violência
Manuel Antônio de Almeida, Rubem Fonseca and Rio de Janeiro from our epochs: knavery, trickery, misery and extreme violence

Francisco Afrânio Câmara-Pereira*

RESUMO: O presente artigo discute com brevidade a relação da literatura brasileira com o urbano. O texto se baseia em ideias e conceitos de Candido no seu já clássico ensaio "Dialética da malandragem" (2010), em que ele emite, em primeira instância, algumas impressões sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1941). A partir dessa base teórica, o artigo tematiza sobre influências do urbano na ficção *realista* de Almeida e contemporânea de Fonseca, particularmente no que se vê em contos deste último, enfatizando contrapontos entre as ficções citadas desses dois escritores. A intenção final do texto é ressaltar semelhanças e diferenças de composição ficcional, destacando-se a literatura socialmente mais contundente e vibrante de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade. Literatura brasileira contemporânea. Manuel Antônio de Almeida. Rubem Fonseca.

ABSTRACT: This article discusses briefly the relationship of Brazilian literature with the city. The text is based on Candido's ideas and concepts in his now classic essay "Dialética da malandragem" (2010), in which it issues, in the first instance, some impressions of the novel *Memórias de um sargento de milícias*, by Manuel Antonio de Almeida (1941). From this theoretical basis, this article thematizes on urban influences on Almeida's realistic fiction, and Fonseca's contemporaneity, particularly as seen in the last one's tales, emphasizing counterpoints between the fictions cited these two writers. The final goal of the article is to highlight similarities and differences of fictional composition, especially Rubem Fonseca's socially most striking and vibrant literature.

KEYWORDS: City. Contemporary Brazilian literature. Manuel Antônio de Almeida. Rubem Fonseca.

1. Introdução

A literatura de Rubem Fonseca, desde a sua estreia nos anos 60 com o livro de contos *Os prisioneiros*, vem atraindo muitos leitores, críticos especializados e outros olhares igualmente interessados.

A obra desse autor, com fôlego invejável, tem trazido para a literatura brasileira cenas bem mais severas, cruéis, construídas com fins explícitos de agredir o leitor. Assustadoramente impiedosa, a ficção de Rubem Fonseca não tem poupado o seu leitor do choque, do calafrio, e

*Doutor em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada, pela UFRN; professor do Departamento de Letras da UERN, Campus de Açu – RN.

mesmo do terror. Antes, parece ser proposital provocar-lhe o asco, a náusea, sentimentos de fúria e indignação.

Dirigida ao leitor urbano, a literatura fonsequiana apresenta a cena da metrópole protagonizada por bandidos em fúria, estupradores, mendigos, vingadores enlouquecidos, arrivistas vários, prostitutas decadentes, entre outros tipos similares. O leitor, sujeito citadino, confirma nas páginas fonsequianas os muitos temores que a vida urbana costuma lhe proporcionar. Resta-lhe uma sensação de incompletude, de ausência ou mesmo anulação total de algum ordenamento social. Estar na cidade grande, viver ali, não significa liberdade, algum sucesso pessoal, a conquista de oportunidades. O espaço urbano se faz de muitos medos, traições, violência generalizada, extremo horror.

Apresentar ao leitor o espaço da cidade – onde mora a grande maioria do povo brasileiro – como caótico, babélico, assustadoramente violento, parece-nos uma forma vigorosa de o autor chamar a atenção do seu leitor. Uma maneira vibrante de, pelo imaginário da ficção, apresentar a esse leitor uma realidade cruel, da qual ele é parte integrante. E mais que apresentar essa realidade, agredi-lo, chacoalhá-lo, provocar-lhe alguma reação. Afinal ele é, ou deveria ser, cremos, parte também interessada em inquietante composição social.

Em Rubem Fonseca, o território urbano, o mapa da metrópole ganha contornos de expressiva importância. Cenário permanente de personagens, temas e motivos do escritor, a cidade moderna, contemporânea, aparece sem disfarces para o leitor, intensamente complexa, conflituosa, desprotegida, desterritorializada, conforme diriam Deleuze e Guattari (1992; 1996; 1997).

Partindo da opinião de Candido (1987), de que a literatura brasileira tem se voltado para o urbano desde os seus primórdios, destacando-se desde então como símbolo maior da nossa urbanidade a cidade do Rio de Janeiro, intentamos neste artigo rapidamente *cruzar* alguns elementos e motivações da cena urbana carioca, no nosso entender presentes na obra de Manuel Antônio de Almeida e Rubem Fonseca. A proposta se dá a partir do já clássico texto de Candido, “Dialética da malandragem” (2010), de conceitos ali expressos e desenvolvidos pelo autor, a princípio dirigidos ao romance de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1941).

Como suporte às nossas reflexões, além de elementos do romance citado, trazidos à tona por Candido em seu texto e, paralelamente, de alguns elementos alçados por nós do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” de Rubem Fonseca, que integra a obra *Contos reunidos*

(1994), em nossa discussão recorreremos também a outros contributos teóricos sobre o fenômeno urbanidade.

Faz-se importante destacar algo: o ensaio “Dialética da malandragem” é já um clássico, como dissemos, da nossa literatura acadêmica. Este texto tem inspirado, por exemplo, fervorosos debates, suscitado diversos outros textos, inclusive alguns com opiniões divergentes. Obviamente, é impossível aqui abarcar a todas essas opiniões, e também não é este o nosso objetivo. Interessa-nos, pois, neste artigo, ressaltar alguns conceitos de Candido ali expostos sobre um romance historicamente classificado como romântico, e já construído à sua época recheado de motivações sociais, notadamente urbanas. De quais recursos, segundo Candido, se valeu o seu autor Manuel Antônio de Almeida para tal condução e êxito.

Entendemos que tal esforço ficcional está presente na obra de diversos escritores da nossa literatura que vieram depois; todavia, a nosso ver, em Rubem Fonseca, particularmente em seus contos, tal esforço substancialmente se intensifica.

2. Breve parada para Manuel Antônio de Almeida

No ensaio referido, Antonio Candido brinda o seu leitor com reflexões sobre a cidade carioca do século XIX, a partir do texto que se vê em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1941).

Além da querela de ordem estrutural, se o romance em questão é pícaro ou malandro, com opinião favorável à segunda opção, Candido prossegue aprofundando o seu texto, discorrendo sobre o discurso que se apresenta no romance de Almeida. E assim, pondera se o romance é um documentário urbano, como definem alguns. Mais que isso, discute a dimensão representativa das *Memórias* em relação à sociedade carioca do seu tempo. E aí Candido destaca para o leitor do seu texto alguns conceitos importantes, como *formalização* ou *redução estrutural*; *estrato universalizador*; *estrato universalizador de cunho mais restrito* e *dialética da ordem e da desordem*.

Candido nos dirá que Manuel Antônio de Almeida, em sua ficção, - que ele explicitamente denomina como *realista* -, monta um quadro de sugestões da cena urbana, do comportamento dos cariocas, seus hábitos, dos marcos geográficos da cidade. Assim, a cidade do Rio de Janeiro, pela alta exposição no romance da sua área central (ênfatisados sempre os seus moradores e seus costumes), provocará no leitor uma ilusão de totalidade. Isto é, o centro

carioca, pelo artifício da *formalização*, ou *redução estrutural*, como afirma Candido, representará a cidade no seu todo.

E aqui, antes de avançarmos um pouco mais, é interessante destacar uma outra posição de Candido (1987), fundamental para este artigo. Dirá este teórico, ao seu modo: quanto à literatura brasileira, a crítica já lhe tem atribuído diversos nomes, como indianista, regionalista, pitoresca, nacionalista e outros mais. No entanto, a denominação *literatura urbana* lhe cai, historicamente, muito melhor. Pelo menos, compreendemos ser esta a opinião do crítico:

Antes mesmo do indianismo e do regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepuja à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. (...) Na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes (CANDIDO, 1987, p. 203).

Vê-se pelas palavras de Candido que a literatura brasileira tem, na verdade, uma identidade urbana, ainda que em sua história tenha experimentado, aqui e acolá, algumas formas que a distanciaram desse foco. Trata-se, pois, de uma literatura que tem, essencialmente, se alimentado da cidade e se voltado para ela. E a cidade do Rio de Janeiro, certamente por sua condição topográfica, histórica e política, por sua importância para a memória do nosso país, entre outros aspectos, tem sido a cidade-símbolo da nossa literatura, o seu melhor enredo e a sua maior personagem. E esta é uma *verdade* que se desenha e se mostra na obra de uma infinidade de autores da nossa literatura, contemporâneos ou não, sendo impossível nomeá-los todos eles neste breve artigo. Aqui, esforçamo-nos por destacar apenas dois deles: Manuel Antônio de Almeida e Rubem Fonseca.

Voltando às ideias de Candido sobre o romance de Almeida, vemos que o primeiro pensamento do crítico se destina à expressão estética da obra. É ela que em sua composição estrutural, em seus engendramentos internos expressará em sua materialidade linguística, o seu discurso, contribuições advindas da chamada realidade *externa*. Em *Literatura e sociedade*, o teórico já sentenciara para os seus leitores: “a análise estética precede questões de outra ordem” (CANDIDO, 1980, p. 8).

Antonio Candido, em “Dialética da malandragem” está a nos dizer que a construção da cena *realista* obedece a um ideário pormenorizado de composição. E mais: Manuel Antônio de

Almeida, pela *escolha do centro* da cidade carioca como cenário principal do seu romance, demonstra ser um escritor que conhece bem esse viés da ficção. O centro da cidade, particularmente de uma metrópole como o Rio de Janeiro, por razões diversas, não se trata de uma mera circunscrição política ou geográfica. Uma realidade topográfica, somente. É antes muito mais: um conglomerado de atitudes, um amálgama de emoções e sentimentos. O centro urbano é, pois, espaço ideológico, sinalizador de confluências e confrontos de muitos interesses. E assim, estruturalmente reduzido na obra de ficção, um espaço menor da cidade define o todo a que quer aludir.

O crítico João Luiz Lafetá, no texto “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”, defende posição semelhante à de Candido sobre Almeida. Particularmente, sobre a contística de Fonseca observa, tomando por base alguns contos do autor, em especial o texto “Intestino grosso”:

O fato, entretanto, é que para representar o centro da cidade, cheio de anúncios coloridos em néon e barulho de automóveis, foi-lhe necessário não apenas mergulhar na experiência da vida urbana, mas também atravessar a pilha dos “cinco mil” volumes¹ (LAFETÁ, 2004, p. 374) (Grifo do autor).

Extensivamente, sem nos alongarmos aqui em maiores detalhes sobre esta declaração de Lafetá dirigida à obra de Fonseca, permitimo-nos algumas rápidas observações e nelas incluímos também sobre a ficção de Almeida: visão teórica, acertado registro literário, e a prática de “mergulhar na experiência da vida urbana” parecem ser uma realidade comum à ficção imediatamente associada à vida nas cidades.

3. Segunda parada - Manoel Antônio de Almeida e Rubem Fonseca

A contística de Rubem Fonseca incessantemente apresenta e explora aspectos vários de áreas centrais da cidade carioca. Não apenas aspectos físicos, estruturais, mas também comportamentais, socioeconômicos, culturais. O leitor do texto de Rubem Fonseca pressupõe um autor mergulhado intensamente na experiência da vida urbana, um conhecedor arguto dos seus meandros físico-arquitetônicos e humanos. Por exemplo, Augusto, protagonista do conto

¹Referência à quantidade numerosa de livros que ocupa a biblioteca particular do protagonista do conto-entrevista “Intestino grosso”, curiosamente nomeado como *Autor*. O nome do protagonista aparece na narrativa exatamente desta forma, grafado com a inicial maiúscula, numa clara sugestão ao seu autor – Rubem Fonseca.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994) está sempre por ali percorrendo alguma área central da cidade do Rio, observando detalhadamente tudo e todos.

Augusto, como escritor, talvez mesmo por dever de ofício, chega a descrever a área central da cidade de modo dual, em pormenores, exaustivamente. Tanto o centro da cidade que está diante dos seus olhos, quanto aquele que não mais existe, que no momento da narrativa povoa as suas memórias, as suas nostálgicas recordações. O registro abundante e explícito, quase documental, como vemos nessa narrativa de aspectos reais, factuais do centro carioca, como edifícios famosos, esquinas, praças, praias, comportamentos, monumentos, costumes e outros, - característica facilmente observada na literatura de Rubem Fonseca -, ajuda a compor no plano da ficção uma sugestão de conjunto, de complementaridade de toda a cidade do Rio de Janeiro.

Em Almeida e Fonseca, entendemos ser o dado particular por demais importante para a composição do dado geral. Aquele costuma ser evidenciado quando há um claro interesse de sedimentação, intensificação deste. A realidade social, ou *externa*, sempre maior, muito mais abrangente, será evidenciada na/pela própria materialidade da obra literária, a partir da *redução estrutural* que se dará na composição representativa do texto de ficção.

É preciso destacar, no entanto, que o contemporâneo Fonseca difere de Almeida em pelo menos dois aspectos importantes. O primeiro deles é a *ferocidade* do esforço representativo do texto de Fonseca, a *brutalidade* da sua cena realista, fato este já observado por Antonio Candido (1987) e Alfredo Bosi (2006), respectivamente. Não desatento às picardias cariocas cotidianas, por demais presentes no romance de Almeida, a ironia que se vê no texto de Fonseca é mordaz, ferina, como a prolongar uma espécie de cruel prazer pelo danoso e grotesco. As suas personagens não são palhaços, pícaros ou malandros do universo carioca. São, quase sempre, seres impiedosos, nefastos, amorais, socialmente desregrados.

O segundo aspecto é um visível afastamento daquilo que Candido nomeou no seu ensaio como *dialética da ordem e da desordem*, pelo menos se pensarmos em um maior equilíbrio composicional do texto. A narrativa fonsequiana não costuma oscilar entre estratos sociais de ordem e desordem. As personagens de Fonseca, bem como os eventos e situações sociais com que se envolvem, obstinadamente prefiguram a desordem, a abjeção, um desregramento geral sem qualquer controle.

A cidade que notadamente aparece para o leitor fonsequiano é aquela que apresenta uma urbanidade destruída e decadente. Uma urbe que de modo perceptível, inconfundível, se

desmorona e se aniquila diante do olhar do leitor. Este, quase sempre sugerido no texto como alguém que conhece - e até mesmo compactua com a dura realidade ali exposta. Augusto, como personagem destacada que é, protagoniza a agonia da *desordem*. Mostra-se um homem limitado, extenuado, fracassado em seus propósitos. Como alguém ligado à literatura, tudo observa e anota; meticulosamente faz registros diários de fatos, eventos e pessoas da cidade. No entanto, nada realmente parece escrever. Um escritor que se apresenta obstinado por um livro que nunca finaliza. É como se a *desordem* continuamente observada pelo escritor o impedisse a dar algum ordenamento às suas próprias anotações e observações.

Ao dizermos que a contística de Rubem Fonseca acentua em primeiro plano a *desordem*, um desmantelo social sem fim, não queremos afirmar que não apareçam no seu texto, vez em quando, alguns estados de aparente equilíbrio social.

Diferenciando-se a literatura de Fonseca da de Almeida por seu alto grau de dosagem realista, representar a desgraça social, um permanente desacordo moral e ético parece ser um fim inevitável. Depois, é interessante destacar, como nos diz Candido no ensaio em apreço, que a *ordem* está dialeticamente presente e se faz sentir na própria *desordem*. Perceptivelmente, multiplicam-se recursos linguísticos, imagéticos e de estilo nos contos de Fonseca que irão alimentar essa sugestão. Recursos esses sugeridos a partir da própria elaboração textual, como hipocrisia, dissimulações, falso moralismo e tantos engodos devem contribuir para falsear um estado de *ordem* num universo ficcional em que é visível e fortemente elaborada a *desordem*.

Candido dirá ao leitor, já para o final do seu ensaio, que a narrativa de Almeida nos moldes em que está construída, isto é, ainda que apontada como romântica por muitos, apresenta forte conteúdo social e, desse modo, aguda vinculação com aquilo que imediatamente representa.

A intitulação do ensaio “Dialética da malandragem” não é, obviamente, gratuita. Ousaríamos dizer, consideradas as demandas teóricas deste artigo, que o ensaio minimamente aponta, pelo viés do raciocínio dialético, para duas situações convergentes, que se cruzam e se interpenetram. A primeira é para o conteúdo social do romance de Almeida, de acordo com a proposta *realista* de Candido – como já anotado. A segunda diz respeito à sua escritura, o *ofício malandro* do escritor no esforço de composição do seu texto, articulando enredo, segmentações, personagens, motivações, estilo etc.

Os centros urbanos costumam aglomerar ruas, grandes avenidas, edifícios, negócios e, especialmente, pessoas. E assim vão sinalizando sobre hábitos e comportamentos das gentes

próximas e distantes em todo o mundo, em semelhante situação. Qualquer área central junta, reúne, mescla, define e também distorce diferentes identidades. E assim sugere, ilustra complementaridades, simboliza o todo. E esse é também um movimento dialético.

Destacamos aqui que a noção de dialética, presente e discutida por Candido no seu ensaio, nos inspira e motiva a emitir algumas breves considerações, sem maiores elucubrações teóricas da nossa parte. Não é objetivo nosso neste artigo nos estendermos em detalhadas interpretações desse conceito.

Quando Candido nos fala de *estrato universalizador* e *estrato universalizador de cunho mais restrito*, prossegue com o seu raciocínio nos dizendo da dimensão representativa do texto literário. Pela sugestão de totalidade que, no caso, a ficção inspira e provoca, comportamentos e atitudes se nivelam, indivíduos e realidades distintas se harmonizam. Ou seja: o todo é idêntico, ou por demais assemelhado. Afirmando de outra maneira, a cidade do Rio de Janeiro não seria única, exclusiva, tampouco isolada na sua maneira de ser. Sua gente e seus valores se universalizam. Por essa realidade da ficção, extrapolam limites urbanos, como também bandeiras geográficas.

4. Terceira parada - Rubem Fonseca e o redimensionamento da cidade-símbolo da literatura brasileira

Neste item do artigo queremos ressaltar a *ferocidade* da representação do social na ficção de Rubem Fonseca, conforme vimos apontando. E como já observado, a cidade do Rio de Janeiro é o *chão* da sua literatura. É ela que aparece praticamente de modo onipresente em sua ficção, especialmente em seus contos. Para organizarmos melhor o nosso pensamento a respeito dessa imediata vinculação, nos valem aqui principalmente da colaboração dos estudiosos Deleuze, Guattari e Rolnik, particularmente do conceito de *território* por eles elaborado, e seus consequentes derivados.

A cidade grande em sua constante formação, com suas muitas intrigas, há muito vem alimentando a sociologia, a economia, a política, a história e diversas outras áreas das inquietudes humanas. Não tem sido diferente com a literatura. A cidade tem sido, histórica e universalmente, tema e personagem da literatura.

Obviamente, a cidade do Rio de Janeiro que aparece em José de Alencar, em Manuel Antônio de Almeida, como vemos mais de perto, ou ainda um pouco mais tarde em Lima Barreto, e mesmo em João do Rio, por exemplo, é bem diferente da que hoje se vê nas páginas

explosivas da literatura de Rubem Fonseca. Entendemos que os clássicos escritores aqui citados, a propósito de vários outros não nomeados, acompanharam e representaram em sua literatura a cena urbana carioca em formação, em estado de projeção e perspectivas de futuro, ainda que não tenham se furtado a registrar conflitos da sua época e até mesmo antever diversos outros conflitos contemporâneos. Também é digno de nota o esforço ficcional de vários outros escritores da atualidade preocupados com o rumo das cidades e de suas gentes.

Com Rubem Fonseca entendemos tratar-se de um processo diferente. A literatura do escritor, praticamente toda ela ambientada no Rio de Janeiro, apresenta a cidade grande como um malogro, um projeto de modernidade que não deu certo, que ruiu. Em Fonseca, diriam Deleuze e Guattari (1986; 1992; 1997), a urbe se desterritorializa, ela se desmorona e se desconstrói como projeto de progresso e desenvolvimento humanos.

Além do foco permanente do escritor em áreas centrais da cidade, temos também uma literatura que expõe reiteradamente as ruas tortuosas das favelas, os morros do tráfico, becos promíscuos, esgotos a céu aberto, calçadas e marquises recheadas de mendigos e prostitutas, corrupção moral generalizada, ruas e madrugadas repletas de seres miseráveis e solitários. Em Rubem Fonseca, as tintas que descrevem as cenas de desesperança, de absoluto flagelo social são bem mais vibrantes, muito mais intensas.

É comum que se veja a cidade como um espaço territorial físico, geográfico, circunscrito e delimitado politicamente. Pode-se dizer que tal visão, amplamente difundida, não está no seu todo equivocada. Todavia, se comparada à noção de território defendida por Deleuze e Guattari, como também por Rolnik, esta visão é por demais simplória, reducionista. Vejamos como Guattari, juntamente com Rolnik (1986, p. 323), definem território:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Grifo dos autores).

Vemos que os autores não desconsideram a ideia de território como um espaço compartilhado coletivamente, uma instância concretamente vivida, experimentada, em que os sujeitos se sentem “em casa”. Aliás, Deleuze e Guattari (1992) fazem mesmo menção da ideia de território como espaço físico, geográfico, assim como convencionalmente o conhecem os seres humanos. No entanto, a noção de território para os autores, como podemos observar, é muito mais ampla, remetendo à *apropriação, subjetivação, projetos, representações, comportamentos, investimentos*. Ou seja: é também referência simbólica, *espaçamentos* histórico-sociais ou psicológicos que pressupõem a ideia de sujeito(s), identidade(s); é marca ideológica, subjetiva, pressupondo relações de pertencimento. Para a extensão deste artigo nos apropriamos desta definição, registrando-a aqui de um modo simples, talvez tautológico: o território é a cidade e a cidade é, também, território subjetivo, ilimitado.

A narrativa “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994, p. 593-627), conto destacado na obra de Rubem Fonseca, é uma espécie de mapeamento detalhado da cidade do Rio de Janeiro, aliás, como já está sugerido no título da história. Vejamos, a título de exemplo, duas passagens dessa narrativa:

- A) Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (p.594)
- B) Augusto olha para o último andar do prédio onde morou seu avô, e um monte de basbaques se junta em torno dele e olha também para o alto, macumbeiros, compradores de retalhos de tecido, vadios, estafetas, mendigos, camelôs, transeuntes em geral, alguns perguntando “o que foi”, “ele já pulou”?, ultimamente muita gente no centro da cidade pula das janelas dos altos escritórios e se esborracha na calçada. (p.604)

No primeiro fragmento vemos o narrador apresentar o protagonista Augusto, que é escritor, destacando-o como um andarilho, como alguém que percorre diuturnamente as ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro. Augusto acredita que em suas deambulações pensa melhor, organiza melhor a sua visão sobre a cidade, além de colher diretamente nas ruas material para o livro que está escrevendo. Não à toa a expressão latina *solvitur ambulando* (algo se dissolve ou se resolve pelo caminhar) se repetirá estrategicamente no decorrer da narrativa. Cabe ao leitor perguntar, inclusive, se a personagem principal dessa narrativa não seria mesmo

a própria cidade do Rio de Janeiro, tal é o seu alto grau de exposição: os seus logradouros, a sua gente, a sua cultura, o seu cotidiano perverso.

Câmara-Pereira (2011) desenvolve texto em que tematiza a ideia do sujeito andarilho, deambulante nas páginas da contística fonsequiana, a partir de conhecidas imagens baudelairianas, (como o *flâneur*, o trapeiro, o basbaque e outras), estudadas por Benjamin (2000).

O cenário da cidade do Rio de Janeiro, como vemos, aparece descrito minuciosamente nesse conto, quase que em registro documental. Detalhes da sua arquitetura, história, cultura, economia e vida social, entre outros. Aspectos vários da cidade passeiam constantemente diante do leitor, filtrados pelo olhar sempre atento do narrador. As perambulações sucessivas do escritor Augusto, o seu passeio interminável em que ele observa variados detalhes da cidade parecem seduzir o leitor, instigá-lo a também entranhar-se pelo mundo diverso e conflituoso da metrópole. E aí o leitor, conduzido pela *voz e presença* do narrador, caminhará *pari passu* com Augusto. Descobrirá imagens espantosas de miséria, solidão e muitas injustiças sociais que fazem o cotidiano perverso dos grandes centros urbanos, a partir de imagens pinçadas da metrópole Rio de Janeiro.

As observações do protagonista Augusto, cuidadosamente registradas pelo olhar obsessivo do narrador, vão-nos dando conta ainda, mais de perto, da pobreza extrema e da falta de direcionamento institucional na cidade. Enfim, o Rio de Janeiro que aparece diante dos olhos do leitor nem de longe lembra a “cidade maravilhosa, cheia de encantos mil” da marchinha carnavalesca, a *maravilha turística* que se perpetua nos cartões-postais e propagandas oficiais do governo brasileiro, velhas marcas identitárias da cidade-símbolo do Brasil. O território que se propagandeia como belo e grandioso na memória do país aparece totalmente desterritorializado na narrativa fonsequiana. Com esses engendramentos ficcionais entendemos melhor as adjetivações *realismo feroz*, utilizada por Candido (1987), e *ultrarrealismo*, por Bosi (2006), ambas respectivamente relacionadas à contística contemporânea de Rubem Fonseca.

De modo simples, podemos dizer que a desterritorialização é o processo pelo qual se abandona o território ou, de alguma forma, se desconstrói esse território. Para esse movimento, Deleuze e Guattari (1997, p. 224) têm uma explicação: “é a operação da linha de fuga”. Nesse caso, desterritorializar a cidade é desreferenciá-la, de algum modo destruí-la.

Augusto não somente caminha, não somente perambula incansável pelas ruas do Rio de Janeiro a observar diuturnamente paisagens, bichos e pessoas. Na verdade, ele também avalia,

examina criteriosamente detalhes, expressões da cidade, numa busca obsessiva de um passado grandioso que não mais existe. E nesse sentido, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é também uma narrativa nostálgica, melancólica, um registro vigoroso de ausências e perdas. Augusto lamenta a cidade que se foi e que não mais é.

Registrar, anotar, fotografar detalhes, observar cuidadosamente e lamentar é a linha de fuga do nosso protagonista. No entanto, preservar a memória, guardar referências antigas de uma velha cidade, numa *outra* que agora se mostra diferente, urbanamente policêntrica, multiculturalista, assustadora, extremamente perigosa e violenta, talvez seja uma luta vã, inglória. A metrópole não para, não pausa, não volta atrás. A propósito, Deleuze e Guattari (1996) afirmam que desterritorialização e reterritorialização são processos indissociáveis; são movimentos dialéticos. Nada ou ninguém se desterritorializa sozinho. Isto é curioso: a cidade, desterritorializada, se reterritorializa na memória e nos escritos de Augusto. A cidade do Rio, em outro diapasão, reaparece no livro que Augusto pausadamente está escrevendo. Augusto, por sua vez, se reterritorializa, se revigora como sujeito em suas próprias lembranças, nas imagens que guarda – e alimenta – da *sua* Rio de Janeiro.

Dizendo de um outro modo, o conto fonsequiano em questão apresenta para o leitor dois textos. Aquele que é imediatamente visível, o da cidade empobrecida, degradada, terrivelmente violenta, e um outro menos visível mas que o leitor é instigado a imaginar que esteja nas páginas do livro de Augusto: a cidade rememorada, recuperada, restaurada. Diante do leitor, duas cidades, dois territórios que dependem, finalmente, do alcance da sua apreciação.

E aqui, talvez tenhamos uma primeira chave interpretativa melhor elaborada para as nossas reflexões neste artigo, quando juntamos Manuel Antônio de Almeida e Rubem Fonseca, a partir das impressões e registros de ambos os escritores sobre um mesmo cenário urbano. Fonseca, com sua composição literária muito mais intensa e febril que a de Almeida, não deixa de também oferecer ao seu leitor uma personagem como Augusto, – curiosamente, um *escritor*. Com ela, com as recorrentes rememorações dessa personagem proporciona ao seu leitor a oportunidade de ele vislumbrar uma *outra cidade* em sua imaginação, diametralmente oposta àquela que ele de fato vê.

Ousaríamos ainda apontar uma outra chave interpretativa para as nossas observações, a nosso ver ainda mais sugestiva. O conto fonsequiano em destaque chama também a atenção do seu leitor para uma outra direção: o *território* próprio da literatura.

Ao apresentar a esse leitor a cidade do Rio de Janeiro, cidade emblemática da nossa história e literatura, como decadente, humilhada, ou, em outra direção redimida na e pela memória de uma personagem – que curiosamente *escreve*, a literatura vai cumprindo o seu papel: registra, representa, redimensiona instaurando novas realidades e novos significados, provoca, emociona, inquieta. E assim se revigora, se reterritorializa como código estético e esteio ficcional na apreciação do seu leitor.

5. Ponto final (?) – conclusão

É próprio da chamada literatura realista, para além do pretense registro documental da cena urbana, engendrar quadros representativos da realidade social que a inspira e motiva. Seja, por exemplo, um romance de Manuel Antônio de Almeida ou um conto contemporâneo de Rubem Fonseca, não importando se a sociedade representada é aquela do Rio de Janeiro no século XIX, ou a cidade carioca dos dias mais recentes.

Também é próprio da literatura realista descaracterizar a cidade. O texto realista, muito mais comprometido com o detalhe, com o pormenor, vai construindo quadros e cenários que contrariam e questionam o que socialmente já é estabelecido.

De acordo com Polinesio (1994), o esforço que se vê pela busca do detalhe na obra realista alcança no Regionalismo uma realização maior devido à descrição recorrente e pormenorizada de figuras, cenários e personagens. Ou seja, persegue-se notadamente o registro factual nesse novo momento da literatura brasileira, embora ainda prevaleça nessa fase uma alta dosagem romântica e ufanista na composição do texto. Com a mudança de foco da atenção do escritor, - do campo, da área rural para a cidade -, tal motivação ficcional se transmuta e se intensifica, ganhando novos formatos e tonalidades.

De fato. Essa nova linha de construção vai-se diversificando na ficção nacional à medida que a obra, seja ela um romance ou um conto, como é o caso aqui referido, mais e mais adentra os meandros do cenário urbano. Dizendo de outro modo, não são os sertões ou as paisagens rurais que inspiram maior verossimilhança com o registro insistente do detalhe, do pormenor, mas sim o cenário urbano, as imagens da cidade. O romance de Almeida e a contística de Fonseca bem revelam aos seus leitores esse movimento na literatura brasileira. A obra desses dois escritores, não desmerecendo tantas outras, confirma as palavras de Candido referidas no segundo item deste artigo sobre a *vocação histórica* da literatura brasileira: “desde cedo houve

nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes” (CANDIDO, 1987, p. 203).

No entanto, é preciso fazer algumas ponderações. Almeida, mesmo que preocupado com um registro mais aberto e preciso da cena urbana carioca do seu tempo, desvia-se habilmente de conteúdos mais agressivos e polêmicos, como por exemplo o regime escravista, em vigor à época da composição do romance. Para isto, o escritor lança mão em *Memórias* da picardia, do burlesco, da comédia popular e da malandragem. Os temas de Almeida são mais leves e suas personagens, popularescas ou cômicas. Quando muito, satíricas. Não são elas moralmente inoportunas, ou socialmente condenáveis. Isto é: na literatura de Almeida temas e personagens perturbam, incomodam, mas não avançam em rupturas radicais da ordem.

Não são essas as tintas que constroem a narrativa de Rubem Fonseca. Os motivos da ficção deste escritor via de regra são transgressores, protagonizados quase sempre por personagens igualmente transgressoras. Nas páginas fonséquianas costumam passear seres marginalizados, excluídos, socialmente esquecidos, relegados a posições inferiores. A propósito, na maioria das vezes apoiados em registros narrativos em primeira pessoa, o que confere a esses seres um desenho mais verossímil junto aos leitores.

Vidal (2000, p.52) acentua que a fortuna crítica de Fonseca tem sido pródiga em categorias e adjetivações, numa busca incessante de definições apropriadas para a sua literatura: “realismo, realismo feroz, realismo fantástico, surrealismo, pop-art, grotesco, alegoria, hiper-realismo, pós-modernismo etc.”. Logo a seguir, sentencia certo: “a mistura de expressões mostra que o autor, um artista inquieto da frase, joga com recursos e riscos” (Idem, p. 52 e 53).

A título de ilustração, no conto “Intestino grosso” (1994, p. 460-69), em que um jornalista entrevista um novo *Autor*, assim grafado com inicial maiúscula numa clara alusão ao autor do conto, Rubem Fonseca, deparamo-nos com algumas respostas emblemáticas do *Autor* ao seu entrevistador. A certa altura esse dirá ao jornalista, a respeito da intenção inicial dos seus editores: “eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida” (p. 461). Mais adiante, arremata: “eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade. (...) Não dá mais para Diadorim” (p.468). Pelas palavras do *Autor*, evidencia-se explicitamente a proposta literária de Rubem Fonseca. Está-se diante de uma ficção que não renega a história da nossa literatura, ainda que não se disponha a prossegui-la como tal, isto é, com ingredientes e formatos já conhecidos. A citação de Guimarães Rosa e de sua famosa criação Diadorim, ao contrário do que se possa apressadamente imaginar, não

anula ou rechaça importância e alto significado desse autor e de sua famosa personagem na história da literatura nacional.

Antes, a proposição da escritura fonsequiana, pela “voz” do *Autor*, é clara, incisiva, e por isso mesmo se contrapõe ao que está estética e formalmente instituído. Em sua narrativa, a demanda dos seres empilhados na cidade lhe é bem mais cara e urgente!

Em Rubem Fonseca é intensa e melhor elaborada a representação do urbano. E é assim exatamente por reforçar, sem malabarismos temáticos ou linguísticos, uma realidade social em agonia, em *desordem*, como vimos em relação à cena carioca. Apropriadamente, em posfácio que escreve aos *Contos reunidos* (1994, p. 773-77), baseado nas vozes polifônicas de Bakhtin, Boris Schnaiderman afirma que no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” se vê a descrição de quadros urbanos que lembram cenários de obras de escritores da literatura mundial. Cita Dostoiévski, Dickens, Balzac e outros. Todavia, logo destaca: “realidade nenhuma, nem o ‘pátio dos milagres’ de Victor Hugo ganha em asquerosidade quando confrontada com a miséria brasileira de nossos dias” (p. 776) (grifo do autor).

Daí, num esforço *realista*, a recorrência ao traço preciso e vibrante em busca de imagens que revelam e desvelam o social nas cidades. E aqui, juntado também o nome de Manuel Antônio de Almeida, a organização detalhada do texto de cada um desses artistas deverá dizer finalmente da sua ficção urbana. Dos riscos assumidos, ou não.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. 9 ed., Prefácio de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins, 1941. 272p.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 2000. 270p.

BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. 15 reimp., São Paulo: Cultrix, 2006. 293p.

CÂMARA-PEREIRA, F. A. **Por dentro da cidade – solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**. 2011, 177 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed., São Paulo: Ática, 1987. 271p.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 6 ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980. 202p.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. 4 ed., São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010. 288p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 291p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 127p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. 148p.

FONSECA, R. **Contos reunidos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994. 777p.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986. 187p.

LAFETÁ, J. L. Rubem Fonseca, do lirismo à violência In: PRADO, A. A. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004, p. 372-393.

POLINESIO, J. M. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994. 332p.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, R. **Contos reunidos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994. 777p.

VIDAL, J. A. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 211p.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 19.05.2015

A partilha do eu como pragmática da enunciação e performance narrativa contemporânea no romance *Flores Artificiais*

The fragmentation of the self as pragmatics of enunciation and contemporary narrative performance in the novel *Flores Artificiais*

Maria Rosa Duarte de Oliveira*
Valéria Ignácio**

RESUMO: Este trabalho analisa a estratégia narrativa que engendra o romance *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato, referenciada no desenraizamento e no despertencimento que caracterizam o sujeito na contemporaneidade. O constante e irreversível deslocamento geográfico que articula as inúmeras vozes e pontos de vista presentes nas micronarrativas que compõem a obra mobiliza um narrador também em trânsito, responsável por organizar um imbricado jogo entre as personas do eu/tu e do ele/eles para construir uma nova pragmática da enunciação. Em uma travessia pontuada por máscaras de representação e desdobramento de consciências, o não-lugar de fala de personagens superpostas revela uma fragmentação não apenas do sujeito, mas também da memória, tornada imagem, e do tempo. A espacialidade impressa na estrutura narrativa sugere o estilhaçamento e a descontinuidade da experiência em seu incessante e errante movimento de significação do anonimato contemporâneo. Na busca de uma construção identitária, por meio de um projeto literário centrado na reorganização da linguagem como premissa, é a relação entre alteridades e rastros a estratégia narrativa capaz de desvelar a partilha do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Pragmática da enunciação. Partilha do eu. Máscaras de representação. Desterritorialização.

ABSTRACT: This essay analyzes the strategy of the narrative that engenders the novel *Flores Artificiais* by Luiz Ruffato, referenced in the uprooting and un-belonging which define the self in contemporaneity. The constant and irreversible geographic displacement that articulates countless voices and points of view present in the micro-narratives that constitute the book mobilizes a narrator that is also in motion, responsible for organizing an interwoven game between the selves of I/you and he/them to build a new pragmatic form of enunciation. In a crossing filled with masks of representation and the unfolding of consciences, the non-place of quotes of characters - reveals a fragmentation not only of the self, but also of the memory turned to image and time. The spatiality expressed in the structure of the narrative suggest the shattering and the discontinuity of the experience in its incessant e erratic movement of meaning of the contemporary anonymity. In the search of identity construction, through a literary project centered in the reorganization of language as premise, is the relation between the otherness and the traces of the strategy of the narrative capable of unveiling the separation of the self.

KEYWORDS: Pragmatics of enunciation. Fragmentation of the self. Masks of representation. Deterritorialization

* Professora Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

** Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

1. Introdução

A contemporaneidade implode os modelos de relação e de comunicação entre os sujeitos e impõe formas alternativas de manifestação e de representação do e no mundo. O esfacelamento da crença em um tempo messiânico¹, a volatilização dos laços afetivos, a vertiginosa supremacia do mercado e a marcha incontestada de um modelo que privilegia a individualidade exigem, quando não obrigam, a dessubjetivação e a perda da experiência. A literatura contemporânea brasileira, como responde a esse fenômeno político-social-cultural que faz de um simulacro da desumanização seu combustível essencial?

À generalização da pergunta, responde-se por meio de um recorte específico: a análise da estratégia narrativa que engendra o romance *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato, publicado em 2014. Tendo como cenário um constante e irreversível deslocamento geográfico, um narrador também em trânsito atua como eixo na organização de inúmeras vozes e pontos de vista. Mais que isso – e talvez aí resida a singularidade do romance –, articula um imbricado jogo entre as personas do *eu/tu* e do *ele/eles* para construir uma nova pragmática da enunciação em diálogo com o desenraizamento e o despertencimento que caracterizam o sujeito na contemporaneidade.

O autor nos oferece alguns comentários reveladores sobre as escolhas que determinaram a arquitetônica de *Flores artificiais*. Para além do desconforto de que se confessa refém a cada nova publicação, destaca que (1) a criação se dá a partir de ruínas, tecidas em um emaranhado de fragmentos que objetivam reconstruir as memórias de um outro; (2) a referência à produção do poeta francês Charles Baudelaire, especialmente no título, que conjuga as *Flores (do mal)* e os *(Paraísos) artificiais* é perspectiva para a leitura; (3) a verossimilhança como desafio contínuo na criação literária torna ainda mais tênues os limiares entre o artifício e o real, e (4) a percepção de tempo e espaço é determinada por uma questão formal: “de onde estou falando?”.

Na apresentação do volume, Ruffato comenta a reelaboração do manuscrito *Viagens à terra alheia*, do consultor do Banco Mundial Dório Finetto, e afirma que a seleção de histórias e a sua reescrita resultam, necessariamente, em interferências no texto original. Cabe assinalar, em relação a esse breve esclarecimento autoral, que o ‘alinhavar’ das memórias do outro

¹ Referenciado nas reflexões de Walter Benjamin, atualizadas por Giorgio Agamben: tempo do aqui e do agora, em oposição à homogeneidade e ao vazio do tempo cronológico; de inquietação e interpretação crítica, também compreendido como tempo do intervalo (*kairós*), que permite a transformação qualitativa da experiência.

pressupõe a construção de um novo tecido escritural, elaborado a partir dos rastros deixados pelo primeiro registro, seja por não contemplá-las em sua totalidade ou pela presença de um narrador hipotético, que transforma a experiência vivida em construção ficcional.

A alusão, em entrevista do autor, a Baudelaire como referência para a escolha do título corrobora esse entendimento, seja pela proposta de *Flores do mal*, de recriar e não apenas fazer eco ao mundo, em um contexto de modernidade e solidão, mas também pela sugestão do artificialismo como instância da experiência humana, que tem expressão em *Paraísos artificiais*.

Mas são a autoria cruzada e o deslocamento contínuo do narrador, numa travessia pontuada por máscaras de representação e consciências superpostas distribuídas entre oito diferentes narrativas, que fazem emergir os traços mais marcantes da composição do romance. Esse desdobramento de consciências (*selves*) e os marcadores (*shifters*) que sinalizam o jogo entre primeira e terceira pessoa produzem uma nova pragmática de enunciação. O plano do narrador, definido pelo seu *self*, manifesta-se no romance por meio de alteridades várias, como entidades capazes de responder ao seu discurso e torná-lo factível para o *self* do leitor.

Por isso, a questão colocada pelo próprio autor – “de onde estou falando?” – traz o germe do projeto literário que antecede a produção do romance: o não-lugar da fala do narrador evidencia uma fragmentação não apenas do sujeito, na memória tornada imagem, mas também do tempo. Esse território sem fronteiras, que se constitui em deslocamento geográfico, travessia de limiares de jogos óticos, diálogos multiplicados e modos de narrar, imprime o que podemos chamar espacialidade à estrutura narrativa. É na errância de movimento forjada no tempo-espaço de múltiplos *eus*, *tus* e *eles* que se constrói o espaço autobiográfico (lugar e não-lugar) de deslocamento e des-encontro de consciências em *Flores artificiais*.

2. Consciência de linguagem: o eu/tu como princípio do discurso

A orientação dialógica que caracteriza o romance *Flores artificiais*, para além da dupla voz gestualizada na reescritura das memórias de um outro, estabelece, a partir do momento em que se constrói na pluralidade de falas cruzadas, nova orientação para o discurso. Ou seja, o contraponto de inúmeras alteridades, ou lógicas de consciência, é o que permitirá ao *self* do autor/narrador, como instância axial, responder ou não, por meio de uma ousada arquetônica discursiva, às questões ideológicas que governam a existência humana. Essa busca da construção identitária se dá por meio da organização da linguagem, que pressupõe e articula

tanto um sistema preexistente e passível de reprodução como a presença individual e particular de cada sujeito no mundo.

Um exame mais detalhado da pessoa como categoria gramatical torna-se, assim, essencial para a compreensão da dupla orientação construída na narrativa. Segundo Barthes, o princípio referido pelo linguista Émile Benveniste, de que “uma correlação de subjetividade opõe duas pessoas, o *eu* e a pessoa *não-eu* (isto é, o *tu*) à não-pessoa (*ele*)” (BARTHES, 2012, p. 19) pressupõe uma polaridade fundadora da linguagem: um *eu* interior ao enunciado e um *tu* exterior a ele. A este *eu* é permitido alternar posições com o *tu*, mas o mesmo não ocorre em relação à não-pessoa, o *ele*. Isso ocorre porque o *eu* é a instância enunciativa, enquanto o *ele* é sempre referido, está fora da instância do discurso. A observação desse emaranhado entre enunciação *pessoal* e *apessoal* no interior do discurso exige a análise das construções gramaticais e, em particular, a identificação de marcadores linguísticos, especialmente pronomes, tempos verbais e adjetivos.

O *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*. Essa dissimetria fundamental da linguagem, esclarecida por Jespersen e Jakobson sob a noção de *shifter* ou de encavalamento da mensagem e do código, começa finalmente a preocupar a literatura mostrando-lhe que a intersubjetividade, ou talvez melhor dizendo, a interlocução, não pode se efetuar pelo simples efeito do voto piedoso relativo aos méritos do “diálogo”, mas por uma descida profunda, paciente e muitas vezes desviada, no labirinto do sentido. (BARTHES, 2012, p. 21).

A diversidade de sentidos inerente à correlação entre as consciências reveladas na interlocução *eu/tu* materializa-se em cada uma das narrativas que compõem o romance e também no alinhavo da desterritorialização que alicerça as histórias. É a autoridade do outro, multiplicada em micronarrativas, que irá determinar os sentidos do *self* do narrador, em oposição ao modelo clássico de narrativa autobiográfica em que a história individual é objeto de um discurso centrado na primeira pessoa. Em *Flores artificiais*, cria-se uma perspectiva narrativa que não permite a coincidência do narrador com as personagens, mas estabelece um jogo de enunciação implícito e oculto, muita vez de difícil verificação.

Tome-se como exemplo, o trecho da narrativa *O tempo presente*, que traz um narrador em primeira pessoa em jogo com a terceira pessoa, cruzando discurso citado e discurso indireto, em momentos nos quais é possível identificar tanto um narrador/personagem/testemunha, que conta a história, como um narrador/autor que interpreta o comportamento do outro.

O senhor... você, meu querido, talvez não perceba, há coisas, como vou dizer, há coisas que... ultrapassam o nosso entendimento... Quando falava, suas mãos buscavam libertar as palavras, como se fossem pássaros aprisionados. Um pequeno, mas barulhento grupo postara-se junto à televisão e comentava sobre a enchente que parecia, a cada momento, ganhar força. [...] Ah, a vida! Suspirou. Quão irônico é o deus que outros chamam destino... E, mirando num ponto qualquer da avenida que se revelava além do vidro-fumê embaçado, disse, Quando me restava apenas contabilizar os dias no calendário, me deparei com a descoberta do presente absoluto... Sim, meu caro, o presente absoluto! Sua face se contraiu num enlevo, ausência que durou segundos. Logo se recompôs, dizendo, não como convite, mas ordem a ser acatada, Vamos tomar algo forte, meu amigo. Chamei o garçom [...]. (RUFFATO, 2014, p. 48).

A tensão que contamina a narrativa nesse jogo entre a primeira e a terceira pessoa privilegia o pacto fantasmático ficcional, por libertar o narrador da determinação que exigiria dele um posicionamento exclusivo de sujeito da enunciação. Na tessitura da memória do outro, a identidade fixa do narrador é apagada, perdida para o *ele*. O narrador torna-se um quase enigma, oculto e implícito na validação dos *selves*, da terceira pessoa.

Na arquitetônica desse modelo de construção autobiográfica, é a alternância entre aproximação e afastamento do narrador que põe o enunciado em evidência, fragmentando identidades, sem permitir uma interpretação pura de cada uma das vozes que se manifestam, e, conseqüentemente, multiplicando a perspectiva do real.

É necessário observar que, além de não estar fixo como sujeito da enunciação, o narrador também se oculta e cria ambigüidades. Nos intervalos e limiares que se estabelecem entre a pessoa *eu/tu* e a não-pessoa *ele/eles*, que permitem revelar a consciência do *self*, muitas vezes a orientação da fala, especialmente na utilização do discurso indireto livre, é a estratégia narrativa que dá visibilidade à consciência constitutiva do eu. Destaca-se, nesse aspecto, a interpretação de Mikhail Bakhtin:

O problema da orientação da fala para um enunciado do outro tem, também, um significado sociológico da mais alta ordem. A fala é, por sua natureza, social. A palavra não é um objeto tangível, mas um meio sempre móvel e alterável de comunicação social. Nunca remete a uma única consciência, a uma única voz. Seu dinamismo consiste em passar de um falante a outro, de um contexto para outro, de uma comunidade social para outra, desta para aquela geração. [...] De maneira alguma ocorre que cada elemento da comunidade de falantes aprenda a palavra como um elemento neutro da língua, livre das intenções e desabilitada das vozes de seus usuários anteriores. Pelo contrário, ele recebe a palavra de um outro e conduzida pela voz do outro

[...] permeada pelas intenções de outros falantes. (BAKHTIN, 2002, p. 508-509).

O atravessamento das narrativas que compõem *Flores artificiais* privilegia, ainda, por meio da alteridade que responde ao eu que narra em uma cadeia de conexões e complementaridades, a sobrevivência da cultura de um indivíduo nos outros sujeitos. Como aponta Bakhtin, essa refração expressa nas falas não diretas evidencia um “mundo repleto de palavras dos outros” e corrobora o entendimento de que o espaço autobiográfico contemporâneo criado no romance é um espaço de consciências cindidas filosoficamente, entre as orientações da mente e do mundo. Daí, a pluralidade entre percepções e visões de mundo que acentua a desidentificação dos sujeitos.

Nessa performance narrativa que reconstrói a realidade não mais representando-a, mas mostrando-a em gesto e cena, e tomando como referência fundadora a partilha do eu, a dessubjetivação articulada nas máscaras do não-eu contribui para o apagamento do narrador em favor de um novo sujeito. Ao mesmo tempo, a enunciação, voz do passado atualizada como Voz² no presente, instaura também um processo de subjetivação do outro, estabelecendo um movimento de devir. Essa identidade desprovida de unicidade manifesta-se em limiares de um percurso da memória que traz para a narrativa ruínas e rastros de experiências diversas.

O discurso de dupla orientação instaurado no espaço biográfico do romance sugere, por meio da construção alicerçada em *selves*, uma percepção de linguagem que tem como consequência não apenas a fragmentação das imagens do eu, mas também do tempo. No labirinto semântico de sentidos e interpretações possíveis, a presença de marcadores textuais e o encavalamento de códigos, a multiplicação de associações, as remissões, os silêncios e seus ecos contribuem para que a travessia proposta pelo romance instaure-se não somente na relação entre as consciências, mas em releituras do tempo e do espaço.

A partir do momento em que a pessoa *eu* pressupõe aproximação e distanciamento nas relações instauradas com o *tu*, são estabelecidos vínculos de simetria e dissimetria em relação à instância organizadora da narrativa. Referenciado pelo pronome pessoal *eu*, que postula automaticamente a presença de um *tu* (o outro a quem o discurso se dirige), o narrador atua como eixo central das relações de espaço e tempo, estabelecendo as noções de *aqui* e *agora* na

² Conforme Benveniste, voz e Voz referem-se a dois planos do discurso e diferentes modos de significação: voz (com minúscula) enquanto unidade do signo linguístico, ou que pode ser mostrado, e Voz (com maiúscula) como modo específico de significar o inapreensível, gerado pelo próprio discurso.

enunciação. Para isso, vale-se do uso de pronomes pessoais, possessivos e demonstrativos, que assumem o estatuto do nome/pessoa ou o qualificam, e tempos e modos verbais, especialmente o presente, o futuro e o perfeito.

A escritura assimétrica que se materializa em uma voz exterior à fala do narrador e privilegia um labirinto de sentidos está acompanhada de um conjunto de *shifters*. São esses marcadores os responsáveis por assinalar o tempo na narrativa, explicitando não apenas o *agora* e o *então*, mas contextualizando espacialmente a travessia, por meio do *aqui* e do *lá*. Para além dos pronomes determinantes dessa escritura, também as formas e os tempos verbais são operadores por excelência da percepção do tempo narrativo, dos limiares em que acontece esse percurso de incorporação da palavra e da consciência do outro. Em relação a esses marcadores, é necessário assinalar que a observação das normas gramaticais da língua é essencial para se proceder à identificação dos sentidos e particularidades da enunciação.

A autonomia dos enunciados já referida confere também, e de forma particular, temporalidade e espacialidade ao eu e ao tempo fragmentados. Isso ocorre, por exemplo, no trecho da narrativa *Suzana*, que, em um diálogo do eu consigo mesmo, sugere essa ambivalência de tempo e espaço, percorrendo passado e presente em direção a um devir. Vale observar, ainda, que, ao se associar a imagens, as lembranças criam diferentes graus de intensidade, imprimindo mais força ao presente.

Ao ir embora os moradores sempre largavam alguma coisa, um livro, um quadro, garrafas de bebida... Eu gosto disso porque sinto que habito um lugar sinfônico, Suzana falou, [...] Todos os dias deparo-me com uma novidade, e é como se estivesse apenas a recuperar algo perdido no tumulto das lembranças... Com isso, incorporo gostos e sentimentos de outras pessoas, e assim amplio minha memória com reminiscências alheias... (RUFFATO, 2014, p. 130).

O novo lugar narrativo construído pelo passado, considerado um estado de ruínas e fragmentos, recupera uma nova dimensão temporal, um não-lugar literário que remete ao futuro. Esse procedimento de atualização da lembrança-imagem está, no romance, a serviço da construção de uma verdade, por meio de uma voz do passado e da experiência sensível que ela traz, e de uma Voz tornada presente, constituída no movimento da enunciação e contaminada pelo sentimento contemporâneo de despertencimento. A subjetivação do sujeito que se dá nesse processo torna-se, assim, expressão de continuidade, de devir.

No espaço autobiográfico povoado por *selves* que caracteriza as diferentes histórias em *Flores artificiais* é como se o discurso fosse um grande palácio e cada cômodo guardasse argumentos e perspectivas diversas. Mas a arquitetura do romance não permite tão facilmente a identificação exata das frases narrativas, que embaralham os discursos das personagens e o relato do narrador, em uma sucessão dinâmica de diferentes vozes e entoações coordenadas, muitas vezes passando do discurso direto a um diálogo velado ou ambíguo, entremeado de observações e intervalos. Nessa contemplação, mesmo que atenta, da recriação que se faz da memória nem sempre as causalidades são aparentes, o que também contribui de forma decisiva para o caráter verossímil e real.

Outro elemento presente nessa narrativa contemporânea de Luiz Ruffato, como nova instância de multiplicação de sentidos, é o silêncio. Esse espaço de potencialidade, em suas diferentes formas, revela-se também nicho de polissemia da palavra, por agregar às histórias o não-dito, ou indizível. Em relação à opacidade do não-dito e sua potência, vale acrescentar que não é a um vazio que se faz referência, mas a uma condição de produção de sentido e de movimento dos sujeitos, como esclarece a teórica Eni Puccinelli Orlandi: “O silêncio não é o vazio ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 2007, p. 68).

A autora observa, ainda, sobre a formação discursiva, a indispensável presença do silêncio como condição para que a linguagem possa constituir-se em formas e significados apreensíveis, verbalizáveis. Além disso, como mediador das relações entre linguagem, mundo e pensamento, sua transparência passa a propor uma significação de movimento, migração e incompletude.

3. Não-lugar literário

Na travessia que toma para si uma variedade de buscas e descaminhos traçados à procura de identificação, os planos temporais estabelecem superposição, estilhaçamento e descontinuidade do tempo. Essa estratégia composicional confere espacialidade à narrativa, como se esta buscasse a ocupação de um território.

Ao estabelecer tematicamente o deslocamento territorial como argumento privilegiado para os percursos do narrador e das personagens, que estão sempre em movimento, seja pelo resgate da memória ou pelo itinerário quase nômade das experiências, a narrativa propõe uma

apropriação espacial também por contrastes. Na errância de movimento acentuada nas histórias torna-se possível, então, identificar, além de certa “vulgaridade” do presente e de uma busca em direção ao futuro, as características de um anonimato contemporâneo.

Isso foi há mais de cinquenta anos! É, ele suspirou, e foi a última vez que fizemos alguma coisa que preste, minha filha, a última... Depois, nos tornamos o quê? Um país sem importância... El Gordo, amuado, quis argumentar, mas Don Carlos antecipou-se, O senhor notou que somos uma nação de velhos e crianças? Não há jovens, vão todos embora. Vão para a Espanha, para os Estados Unidos, para o Canadá... Até para a Austrália vão... Não têm futuro aqui. [...] A ditadura acabou com o Uruguai! (RUFFATO, 2014, p. 62).

O trecho da narrativa *El Gordo* evidencia essa mobilidade no cruzamento de referências temporais e espaciais. O lugar do sujeito no mundo contemporâneo parece, assim, definir-se em contraponto à realidade histórica, orbitando a lógica do tempo para criar um novo lugar de identificação.

Na composição literária, esse procedimento formal nos remete a um não-lugar literário, suporte da coordenada tempo-espaco. A narrativa de Ruffato acentua essa experiência em nova pragmática da enunciação, ao propor, pelo já referido confronto de consciências ideológicas – apoiado no deslocamento contínuo da escritura, em relações, conexões e associações de imagens –, o próprio texto como esse não-lugar.

É também essa arquitetônica literária contemporânea apoiada em imagens-lembrança que imprime tensão à narrativa e contribui de forma singular para a noção de estranhamento referida por Chklovski no ensaio *A arte como procedimento*. O tratamento dado ao objeto ficcional, como afirma o formalista russo, é o que permite o distanciamento, que se dá ao “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, como condição para apreender o mundo por meio de um olhar estético.

[...] a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. (CHKLOVSKI, 1976, p. 50).

A fragmentação inerente à contemporaneidade revela-se, dessa forma, em *Flores artificiais*, como um imbricado jogo de estratégias de composição, deixando de se manifestar apenas como a representação de uma realidade despedaçada para multiplicar-se em um conjunto

de procedimentos ficcionais formais que têm no deslocamento contínuo uma referência essencial. Nesse contexto, para além da partilha do eu e da reconstrução das memórias de um outro enquanto estratégias nucleares de representação, a lógica que o autor estabelece entre os elementos da composição e a seleção de linguagens, imagens e códigos é que determinam uma nova perspectiva de gênero autobiográfico.

É necessário pontuar que a presente análise propõe apenas uma oportunidade para alargar possibilidades de leitura e entendimento do projeto que engendra o romance, até mesmo por se tratar de um exercício de abertura de um texto que se coloca, como sugere Barthes, “nos limites das regras de enunciação” (BARTHES, 2012, p. 68) e que seria, em princípio, paradoxal enquanto manifestação artística.

Em um tempo que articula a perda de experiências limiars, a escritura da memória – individual mas, em última instância, não dissociada da coletividade – é oferecida ao leitor por meio de uma performance narrativa, que reúne instâncias de manipulação no diálogo com a consciência e também de interpretação de imagens. Diante disso e de uma identidade que não mais ocupa território delimitado por fronteiras, o passado só pode ser recriado em um estado de fragmentação e ruínas, tornado Voz presente em uma nova relação do eu com o outro e em um movimento que não pode prescindir de aguda consciência de linguagem na organização da estrutura orgânica de uma enunciação.

Ainda uma observação se faz necessária para pontuar que a travessia empreendida nos campos da memória alheia, mesmo que submetida a um conjunto de impressões e pretensos entendimentos, não remete a outra perspectiva além do despertencimento, do descaminho e do caráter condicional da vida humana diante da morte.

[...] Não pertenço a lugar algum, sou, sempre fui, um estranho, um estrangeiro... Não me entreguei à vida – ela me largou num parque abandonado... [...] Para não sofrer no futuro, padecia no presente... O tempo, este escriturário burocrático e insensível, escarneceu de minha contabilidade esdrúxula: polvilhou meus cabelos, retorceu minha espinha, enrugou minha pele, oxidou minhas juntas, espanou meus sonhos. Perambulo pelo mundo, dissipando minhas pegadas, esquecendo-me de que não tenho paradeiro... (RUFFATO, 2014, p. 140).

Ainda que analisado sob a ótica do exercício experimental que caracteriza o percurso criativo e o projeto literário do autor desde *Eles eram muitos cavalos* (RUFFATO, 2001) e ao longo da série *Inferno Provisório*, publicada em cinco volumes no período entre 2005 e 2011, e mesmo reiterando uma marcada herança da tradição realista, como refere Schollhammer em

Ficção brasileira contemporânea (2011), o romance privilegia uma elaboração poética que valoriza a consciência de linguagem para criar efeitos de “imagem do pensamento”. Em *Flores artificiais*, ao extrapolar as referências da paisagem para debruçar-se sobre a geografia do eu em movimento, o que se opera é a ampliação da inversão de perspectiva trabalhada nos romances anteriores, tomando a parcialidade das personas *eu/tu* e *ele/eles* como instância reveladora das contradições do sujeito.

É válido observar que, nesta obra, a arbitrariedade que parece caracterizar a escolha do elenco de personagens que atravessam o relato autobiográfico de Dório Finetto – cada qual com uma bagagem particular de vivências e referências históricas – e dos lugares e deslocamentos aleatórios (Buenos Aires, Congo, Juiz de Fora, Beirute etc.) está a serviço de uma simultaneidade de perspectivas que corroboram o inacabamento e a multiplicidade do humano. A inusitada pragmática da enunciação destacada na narrativa, tendo como suporte o deslocamento geográfico para além das fronteiras territoriais, não apenas amplia o interesse na análise do romance, destacando-o no cenário da produção literária da atualidade, mas sugere nova possibilidade de reflexão sobre os procedimentos de criação estética que articulam tradição e reinvenção da dicção narrativa contemporânea.

Referências

- BAKHTIN, M. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RUFFATO, L. **Flores Artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Bibliografia

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BERGSON, H. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, I. A. **O romance e a voz**. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, A. P. G.; LERNER, K. Memória e identidade em relatos biográficos. In: HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Org.). **Mídia, memória & celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: e-papers, 2003.

RUFFATO, L. Minhas memórias dos outros. In: SOUZA, E. M. de; TOLENTINO, E. da C.; MARTINS, A. B. (Org.). **O futuro do presente**. Arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNIVESP TV. Livros 90. Luiz Ruffato. **Flores artificiais**. 8 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIWLMHpU2UQ>. Acesso em: 17 jan, 2015.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015

Os cânticos do quântico – Roberto Corrêa dos Santos

The canticles of quantum – Roberto Corrêa dos Santos

Sérgio da Fonseca Amaral*

RESUMO: Ao abordar a obra poética, teórica e crítica de Roberto Corrêa dos Santos, este artigo tem como propósito não apenas analisar parte de seus textos, como também fazer uma apresentação geral e incisiva sobre a obra desse pensador militante pela causa da vida, da liberdade e da leveza. Livros, textos, poemas, objetos, performances, interpretações são seus meios técnicos de inserir-se, adentrar e fazer avançar a afirmação. Afirmar a vida, eis sua poesia; eis tudo.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Corrêa. Obras recolhidas. Poesia. Crítica. Análise e interpretação.

ABSTRACT: This paper addresses the poetry, theory and criticism of Roberto Corrêa dos Santos in order to analyse parts of his texts, as well as to make a general and incisive presentation on his work as a militant thinker for the cause of life, liberty and lightness. His books, texts, poems, objects, performances and interpretations provide insights on his way of entering into and advancing affirmation. To affirm life, behold his poetry; behold all.

KEYWORDS: Roberto Corrêa. Collected works. Poetry. Criticism. Analysis and interpretation.

1. Considerações preliminares

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Uma referência*. Muitas edições. Rio de Janeiro, 1949. Um homem, vozes que agitam, gritam e sussurram. Esteta, pensador, teórico e crítico, professor e mestre. As palavras precedentes poderiam remeter a um panegírico num almoço de confraternização, de entrega de algum prêmio ou numa mesa de aniversariante, mas não é o caso. Trata-se de seus poemas e de escritos poéticos. De sua difícil, esotérica, rizomática poesia. A delicada tarefa de escrever sobre a heterodoxa escritura de Roberto Corrêa requer cuidado, atenção, intuição e acuidade para que o percepto linguístico e objetual nos distorça do hábito. Tente-se, pois.

2. Poesia e escrita

Para isso, recorro à contribuição de um antropólogo, sem entrar no mérito da formulação, até porque não há espaço para me reportar à polêmica da proposta: aqui, interessa

* Pós-Doutor pela PUC-RJ, sob supervisão da Prof^a Dr^a Eneida Leal Cunha. Doutor em Teoria da Literatura pela UFRJ. Professor Associado III de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

apenas destacar a reflexão de Alfred Gell (1998) sobre a arte, colocando-se fora do campo da estética. Pois: para ele, a arte antes de mais nada são objetos. E ainda, entre outras coisas, teria a estrutura de uma armadilha. Assim como numa armadilha encontramos a mente de seu autor e o destino da vítima, ou seja, uma rede de intencionalidades, diante de um objeto artístico o espectador, ou o receptor, também estaria em co-presença, marcada pela ausência, com quem o elaborou. Nessa reciprocidade, há uma mobilização complexa de intencionalidades. Pela mediação do objeto artístico-armadilha, se polarizam agenciamentos entre receptor, autor e objeto. Note-se que tal intenção não é a tradicional noção biográfica atribuída à autoria. Como artefato a arte é feita para maravilhar e inquietar um espectador; como aparato técnico assemelha-se à armadilha pela intenção de capturar seu corpo e mente. Essa recursividade intencional da arte reside na eficácia técnica do objeto que com isso dota-se de magia. Em suma, a magia da arte vem de seu artifício técnico que agencia mentes e corpos, encantando-os (GELL, 1992). A arte desse ponto de vista é entendida e encarada – mesmo que simbolizando ou representando uma pressuposta realidade transcendente – como um artefato produtor de eficácia, portanto criadora de magia, como costumam ser os nossos objetos mágicos. Desse modo, assim como um desenho ou um padrão de linhas e figuras numa superfície qualquer ativam coisas para proteger o corpo contra espíritos maus, um canto pode servir para invocar deuses ou para alguém se sentir como um. O importante dessas proposições é realçar o fundamento material da arte, ou seja em sua palpabilidade tátil, visual, ou auditiva.

Com tal percepção, podemos nos defrontar, atravessar e perscrutar com mais firmeza os poemas-objetos de Roberto Corrêa. A começar pelos *livros-artefatos* onde a materialidade do objeto conta como parte das palavras neles inscritas. Desse modo, deixam de ser apenas o suporte e se integram como significantes fortes no contexto da escrita poética ali dimensionada em toda sua extensão., abaixo exposta. Assim é um livro como *Talvez Roland Barthes em teclas: notações de teoria da arte*, na verdade um livro coletivo, juntamente com Adolfo Oleare e Lucenne Cruz, com 20cm de altura por 20cm de largura, todo em papel cartolina vermelho difuso, com dois tipos de impressão: letra cursiva e tipográfica. O que vem escrito numa letra, direto de uma página a outra, é ecoado ao fundo pela outra do mesmo modo, tal como: “Criar – em Roland Barthes – circunscreve mecânicas formais de interesse direto para o entendimento possível dos condutos que se ligam às ordens daquilo a chamar-se existir”. As palavras ali correm (um *riocorrente*, no dizer dos irmãos Campos, traduzindo James Joyce), exercendo uma pressão nas margens, a ponto de escorrer entre as páginas. Em outros casos, como no livro

Obra, a mancha tipográfica se alinha apenas num lado da folha, verticalizando a leitura e formando uma longa tira de letras no papel. Ou galáxias de palavras, com linhas em movimento, de *Zeugma Livro dos rastros o que você sabe sobre a dor*, espalhadas pelas folhas altas de 27cm de altura, com tipos graúdos para se enxergar de longe numa leitura pública.

Em *Primeiras convulsões: últimas notas sobre o grande vidro*, de 15x20, a diagramação da mancha é retangular em 7 linhas com amplos espaços divisórios com as frases quebradas por duas barras. Como se vê, tais livros-objetos procuram criar intimidade com o leitor ao apresentar-se antes de tudo como uma coisa singular em suas mãos para em seguida lhe chegar à cabeça: “Experiências não se registram || Experiências não se relatam || A virulência, a insubordinação, o descontrole que constituem o cerne das experiências impedem” (SANTOS, 2006, p. 9). Entendo que tais atitudes não visam simplesmente adornar o suporte, mas incorporá-lo às ideias ali inscritas na procura de chocar-se com a intenção engessada de uma leitura canonizada. Pois, como assinalado por Alfred Gell, adornos não são simples enfeites, mas também são imagens pertencentes às superfícies que agenciam significações, impactam o receptor pela forma, pela presença, pela aparência. Quanto mais eficazes forem numa dada coletividade, mais seduções e imagens-mundo agenciam. Os poemas e a escrita de Roberto Corrêa, acolhendo a tecnologia do livro como um espaço encantado capaz de fazer levitar as palavras, aturdem e inquietam esse leitor ao diferir o sentido imediato, um já reconhecível. Esse artefato-livro – uma máquina, um aparelho, um instrumento – desdobra-se em si mesmo, arregimenta energia, opera e ativa no leitor-espectador modos de deleitar-se com os conceitos que se formam ao olhar, manusear e ler. A eficácia do objeto esculpido em papel, tinta e tipos, mais as palavras que buscam desorganizar e reorganizar as intencionalidades do leitor. Nesse caso, a arte-armadilha de Roberto Corrêa primeiramente arma-se como um aparelho de captura para, em seguida, feito uma funda, lançar, centrifugamente, seu leitor-espectador para longe do buraco negro da fala convencional (a doxa). Isso significa dizer que tal escrita apresenta-se como um rizoma de linhas e versos que deslizam-se e dobram-se sobranceiramente umas nas e sobre as outras até que o seu leitor consiga pensar-se e deleitar-se em curtas pinceladas de palavras, milimetricamente organizadas.

Pois, os poemas robertianos

Em proximidade
da escrita
dissolve-se

o peso
certo alívio
algum riso
(não puros
mas riso
e alívio)
na frase ditos –
estamos.

(**Vincar**: SANTOS, 2004, p. 9).

Com isso, quero afirmar que os textos-objetos de Roberto, como artefatos artísticos, são duplamente carregados porque fundem poesia e artes plásticas pelos arranjos e ocupações das frases e versos no papel em cores diversas: as dimensões do espaço e do tempo, as categorias a priori do conhecimento kantianas, fundem-se no espaço-tempo, ultrapassando pelo mesmo objeto poético robertiano a tradicional divisão das artes em temporais e espaciais. Assim seus livros são poemas que contém escultura e pintura arquitetadas de modo a entrar e sair deles por todos os lados (as capas de seus livros são, principalmente os da última década, obras de artes plásticas). Os blocos de poemas sustentam a estrutura física do livro por se comportarem como argamassa, tijolos, vigas, pilastras, vergalhão, mas também portas e janelas. O inverso também é verdadeiro: a materialidade do livro são partes dos versos e palavras. Os poemas-coisas vêm *de* encontro *ao* para ir *ao* encontro *do* leitor: por um antes a imagem visual se antecipa por suas capas, folhas e tipos que dançam cada um a sua maneira, mas harmonicamente. Nesse primeiro momento, pela engenharia dos objetos poéticos, a música de certa maneira se faz presente¹. Por isso, a enorme capacidade de energia concentrada nos pequenos livros-máquinas de Roberto Corrêa acelera não só as partículas, sobretudo as apassivadoras, como também os verbos – transitivos e intransitivos – substantivos ou adjetivos, bombardeando as frases de provocações para que o leitor obtenha novos materiais de poesia e de pensamento. Dependendo da quantidade de energia para o conteúdo poético, os versos quânticos contidos nesses “livrinhos” expressam pelos mínimos componentes da língua uma poesia fortemente energética (sons, fonemas, vocábulos). Para um leitor de grandes palavras e de grandes frases, a opacidade desses versos podem obscurecer momentaneamente o entendimento, mas, insistindo, a luminosidade emitida por seus fótons verbais clareará a zona da sala escura mental. Esses quânticos poemas chocam-se com o palavreado da doxa, usando todo o material e o imaterial disponível: folhas,

¹ Não por acaso, o autor gravou um CD (*Cantos divinos; Queimar, Transitus*) com leitura de poemas, acompanhado do grupo CEP 20.000 com guitarra e percussão. Sem data informada. Provavelmente em 2005.

imagens e cores. O olho, o ouvido, o tato em performances procurando a distância da oralidade, relegando a récita talvez para os pequenos papéis de um encontro casual, apenas a escrita que irrompe contra e no papel, porque este já não a segura mais. Entre a mão e a cabeça, a tinta e a folha. Semelhante e inverso ao fenômeno da não-mistura da faca que corta com a carne fatiada, todos os elementos nos livros-máquinas de Roberto Corrêa juntam-se e mantêm-se próprios, formando unidades na diversidade icônica, rítmica e semântica.

Objetos e coisas nascem de processos complexos. Os blocos de palavras dos poemas de Roberto Corrêa são resultados dessa complexidade, e que rolam, rolarão por tempos², agindo, com fúria, forjando atritos e afetos, lapidando outros poemas-objetos e objetos-poemas para, quem sabe?, alisar os espaços estriados que persistem em conturbar, governar e violentar a vida. Esses poemas-objetos como máquinas de guerra, nômades, frágeis e potentes, necessitam deslizar sobre superfícies (não mergulhar nas profundidades), deslocar fronteiras e limites; e, para isso, haver menos obstáculos, rugas e rugas, é fundamental para seu movimento desdobrar-se em linhas para todas as direções. Capturar pelo encantamento; encantar para que a magia transforme-se sempre num “abre-te sésamo!” para nunca mais ouvir “sopro e bufo e mando tudo para o ar”. Isso implica dizer que tal escrita aposta na horizontalidade ao não procurar a palavra certa, mesmo sabendo que o erro existe, mas lançar palavras que torçam e dobrem o sujeito, estilhacem o eu, lançando-se contra identidades fixas, culpas, falas escravas, enfim, forças psíquicas e sociais do Homem e do Estado. Ou seja, poemas como os do Roberto Corrêa são aqueles que movem-se em muitas camadas: tanto existenciais como políticas, cada uma deslizando sobre a outra simultânea e sucessivamente em tectônicas sociais.

Os poemas-objetos feitos de diferentes materiais atuam no mundo como coisas que são, e também como artísticos que capturam as mãos e o olhar para afirmarem as existências como máquinas de vida. Viver é agenciar e ser agenciado: estar vivo é querer vida vivida. Só isso. Ao que atenta contra ela (o Estado e seus corolários paradoxais: divisor/unificador; generalizador/particularizador; simplificador/complicador; secreto/difusor; controlador/fomentador; centralizador/anárquico) deve-se estar muito atento e enfrentar, mas também proteger-se, driblar e fugir para a terceira margem: um nômade atravessando o caos. Assim é a poesia de Roberto Corrêa dos Santos.

² “Que este livro dure até antes do fim do mundo”. Frase inscrita abaixo do colofão do livro *Fantasma do futuro: luxo noturno*.

Certamente, fonemas, sílabas, vocábulos, versos que ecoam e ressoam para este século XXI. Mas também o refinado e quântico poeta que intui, percebe, observa o mundo para acolher a palavra de modo atômico e lançá-la num atônito movimento. Deslocamento de palavras, traços, riscos, rabiscos e rasuras que alisam, escavam e enlevam a textura das páginas; dos livros das mais variadas dimensões, das letras, miúdas, grandes, cursivas; do fúcsia choque clariceano: jogar areia em olhos ávidos de real.

————— Ler (pensar por invasão). A leitura como hospedeiro. Assim, o pensamento vai-se deixando habitar por uma outra espécie viva. História e afetos inteiramente da letra acabam por ser incorporados (e, logo, dilatam). A leitura: seres mentais dominantes de natureza exterior, acrescentando-se a nosso sumo vital. (SANTOS, 2001, p. 43).

Poesia que põe as palavras num frenético spin e freático vórtice, cataclismando o entendimento comum. Poesia em estado de fusão, quebrando a mono-*tonia* do pensamento único das *opiniões* (Rosa), ditadas pelas transmissões via tipos, impressões, tubos, cabos, satélites, bits, como se pode perceber no poema

umheimlich tremula

o estrangeiro o nativo. abalos por perto. demasiadas famílias. o sobre o sobre
[o sobre o

sobre. o terror natural.

em face de –
o bom pânico.

lapida-se a existência nos pontos dos octogramas dos

esqueletos.

inquietantes

ossos

ricos assustadores.

no aqui.
(SANTOS, 2011, p. 69).

Na entrevista a *Azougue*, Roberto afirma: “trato livros como coisa plástica, e também a casa, a jarra de água, o copo, o vidro da janela, os afetos. A escrita, por força especial e própria indica seus cuidados.” (REZENDE, 2014, p. 22). Encontra-se nessa indicação autoral uma excelente estratégia para se abordar nas páginas de seus livros tanto a usina de versos e de palavras, como explorar em sua materialidade (do livro) a busca, elaborada por letras, fala e ações, de uma *coisa* (a obra?) que proporcione a explosão dos sentidos e afetos novos (não a novidade, mas o ainda não cogitado) que alarguem as formas do existir. Na medida em que se procura adentrar seus poemas-objetos, capturá-los pelo interior, somos impelidos, a cada vez mais, ao exterior: a superfície é a sua alma, sua razão de ser, sua sensibilidade e sua intensidade; mostram-se o que são, reconfiguram outras coisas, falas e escritas para si para, assim, afetarem e serem afetados de modo que a irradiação do verdadeiro apresente-se na totalidade das coisas, corpos, línguas e *socius*. As figuras, os conceitos dançam conforme a geometria do espaço poético se organiza, apontando vetores para todas as direções e sentidos do espaço-tempo da leitura. Por isso, a poesia de Roberto Corrêa mune-se de muitos olhos e bocas, canônicos ou não-canônicos nomes, peças e pinturas, ciências e artes com o empenho de arquitetar um horizonte de fuga para a vida da arte e da arte da vida. Tome-se o [Esboço 53], sexto poema, à página 14, do livro *Osso carne tendão sopra*.

Ó florentino
disseram
– sabeis
dobrar
as linhas
os movimentos
as massas e tudo mais da matéria
à vossa vontade sana de compor.

O poema é parte da seção que abre o livro denominada “Da Vinci”. A escolha de um personagem tão emblemático para a história do ocidente como matéria poética deixa clara a estratégia de compor a obra: transformá-lo num traço elementar, fundamental, vigoroso, simples, transparente e suave para desvencilhar o pensamento do monumento. Tal “exercício de admiração” elenca biografia, técnicas pictóricas e campos de interesse do “homem total”, representados no personagem Da Vinci. Como se sabe os esboços de Leonardo da Vinci abrangem estudos de anatomia humana, de imagens de animais e escritos diversos de muitas páginas e abrangências; e muitos de seus desenhos estiveram ocultos por 300 anos após a sua

morte. Artista e cientista, esse homem renascentista dedicou-se a conhecer, a imaginar e a plasmar o mundo. [Esboços], então, procuram esculpir momentos desse cérebro, dessa mente em ação com o mínimo de palavras e traços (invisíveis linhas sustentando e quebrando as palavras caindo como cachoeira) possíveis. Focalização em campos visuais concentrados em máxima potência nos múltiplos saberes, pincelando o único de cada um: pintura poética do artista-inventor: “Geólogo engenheiro / anatomista / matemático / – esquadrinha / bem / agora / A Virgem dos Rochedos”. [ESBOÇO 39]; (SANTOS, 2014, p. 19).

Pela técnica, pelo traço e pelo cálculo a imaginação se materializa e alça voo: corpo e mente acoplados aos materiais previstos no sonho de Da Vinci. Hoje os Ciborgs. Do que trata o [ESBOÇO 53]? Primeiro, invoca metonimicamente, localizando e fundindo artista e cidade, sinônimos de magnificência. Pelo vocativo, a interpelação anônima e coletiva de um “eles” reconhece não só o saber, mas, sobretudo, a determinação do agir. Conhecer as formas, os corpos e seus deslocamentos, tudo isso é subsumido ao *compor*. *Compor*, do latim *compōnĕre*, significa juntar, misturar, produzir, inventar, dar feição ou forma a, portanto é um vocábulo que remete a vários segmentos criativos ou inventivos, tais como a música, as letras, as artes cênicas e plásticas, arte gráfica, arquitetura, além da química e da política³. Logo o sintagma *vontade de compor* (de potência?) indica nele mesmo o fabuloso homem renascentista em que cria, inventa e descobre: arte, ciência, filosofia e engenho, marcando no “florentino” a sanha de conhecer, saber, criar e pensar. Vê-se que a vontade é sana, em contraposição ao velho provérbio que afirma que o conhecimento humano diante de Deus é loucura. O florentino, pelas suas linhas e observação da matéria, em pranchetas ou corpos, horizontaliza, quebrando o prumo da divinal ordem judaico-cristã. Na superfície das paredes, dos papéis, das telas emergem as entranhas da alma, da carne, ossos, tendões, músculos, circulações, útero, cérebro. Os poemas dessa série realoca-os de modo a percebermos a atitude de Da Vinci e seu código: a verdade é criada. Outro ponto a se observar nesse poema é a dobra: nos oito versos o verbo *dobrar* faz parte do quarto, emitido por um “Eles” indeterminado presente no registro testemunhal que “transcreve” a observação sobre o florentino. Dobrar pode ser duplicar, vergar, fazer ceder, virar parte(s) de algo sobre si próprio, fazendo-lhe dobras. Todos esses significados juntam-se, formando um campo de força semântico de intensa radiação do personagem Da Vinci. O verso trata de afirmar os fluxos constantes pelo dobrar e desdobrar, não reconhecendo

³ Cf.: Dicionário Aulete digital. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Ver referências.

(*sfumato?*) os contornos ao enrugar linha e matéria em seus movimentos e rasurando a fronteira entre o sujeito (plástico pensador), a vontade e a realidade física para compor nisso o movimento no qual nos dobramos: a história. Portanto nesse poema [ESBOÇO 53] sentimos o padrão poético de Roberto Corrêa ao explorar a ideia de superfície dos corpos, da ação, dos saberes, da exatidão e do viver: a busca da sanidade na loucura do devir perene da matéria. Contudo, um dobrar-se constataremos que o personagem Da Vinci não fará caso:

[ESBOÇO 55]

Sem bradar

Negando

Príncipes

Banqueiros

Papas

Acordos

– age.

[ESBOÇO 93]

Chiaro

oscuro

sfumato

– pensamento

sobre

pensamento

triturando símbolos imagens ícones moedas economias

poderes

governos sensações.

Tanto o [ESBOÇO 55] quanto o [ESBOÇO 93] discorrem sobre ações. No primeiro exemplo, o poema destaca um agir. Vejamos de que natureza pode ser isso. O ponto nodal do poema, a meu ver, reside no verso *negando*, pois cria uma ambiguidade ao intersectá-lo como negação e afirmação. Da Vinci pode *sem bradar*, negar silenciosamente, sem alarde; ou também pode sem bradar *negando*, compactuar com os poderosos, ou seja, não há o conflito, não se arrisca; no anterior, dá-se exatamente o contrário, o conflito e o confronto são evidentes. Contudo, tanto faz num como noutro a ação sempre será política.

No [ESBOÇO 93], o verbo, também no gerúndio, *triturando*, indica o movimento da ação, porém nessa sequência a elaboração de técnicas pictóricas e o ato de pensar antecedem nos versos o ataque às instituições, tabus, crenças e devoções. Neste caso, a ação política não é velada, mas frontal. Se no [ESBOÇO 55] ela pode ser silenciosa, aceitando o *negando* da

primeira significação, no [ESBOÇO 93] não há brados, mas pensar, pintar, plasmar e esboçar são forças eloquentes o suficiente para o combate.

3. Escrita e poesia

Esses pontuais exemplos de poemas do mais recente trabalho indicam um forte grau de tensão disseminada por suas palavras e versos, já que eles também se querem e se fazem pensamento: em termos poundianos, uma autêntica logopeia. Entretanto, no inverso especular, presenciaremos em outra forma de composição a musicalidade do verbo: a escrita pensativa de Roberto também se quer e se faz poesia. Ambos os arranjos não abdicam das imagens e do ritmo. Podemos dizer com isso que sua escrita seria uma espécie de palíndromo: em verso e reverso guardamos poesia e pensamento. Desde ensaios iniciais nos depararemos, nem que seja num vislumbre, com a escrita desterritorializante de fluxos e ondas em que a linguagem procura o elevado saldo poético. Porém, antes de tudo, seria prudente observar o alerta que o próprio Roberto Corrêa aciona num trabalho sobre um escrito de Nietzsche – *A origem da Tragédia* – nos seus 27 anos:

Essa referência genérica acerca da biografia de Nietzsche, assinalando sua pouca idade quando da feitura de *A origem*, em nada se pauta na habitual atitude de se qualificar o gênio pelo aspecto etário, e menos ainda no interesse em dividir o conjunto da obra naquelas que pertencem ao jovem, e naquelas que – supostamente mais consistentes – retratariam um maduro Nietzsche: uma parte relativa às ideias ainda não de todo consolidadas e uma outra às posições então fortalecidas segundo nossos abstratos padrões de maturidade intelectual ou estética. (SANTOS, 1999, pp. 37-8).

Assim sendo, visitemos as tangências de sua geométrica escrita ao pensar o poético, poetizando o pensamento: um dobrando-se no outro. No mesmo ensaio do trecho acima citado, “A Bela Diacronia, Dados para uma História das Formas”, do livro *Modos de saber, modos de adoecer*, escolha-se, meio por acaso, a seguinte passagem:

O estilo que vê do alto, andando entre, expande-se, bem para além do paradoxo, na sinuosidade, na espiralidade da frase e do pensamento – ambos circulando em metamorfoses nocionais, em achados logo desfeitos, mais adiante remodelados. O estilo gera-se do apuro da personalidade e produz as lentes de que se valerá o olho iluminado. (Idem, pp. 38-9).

Mesmo na análise precisa, todo o livro dedica-se a essa atividade, percebe-se a preocupação com o trato da língua, o pesar das palavras. Ao falar do estilo do filósofo, o autor preocupa-se com o seu próprio e, pensando, burila cada frase, cada oração, cada proposição. Esse pequeno exemplo serve para introduzir uma preocupação constante de Roberto Corrêa, encontrada até mesmo em seus e-mails! Num livro anterior, *Tais superfícies*, na abertura do ensaio intitulado “Então respiramos”, sobre Eucanaã Ferraz, título por si só belo e expectante, o primeiro bloco de texto, curto, introduz o assunto com precisão e argúcia; econômico e leve: uma captura do poeta estudado por uma metáfora gustativa, orgânica em que a boca, a língua, e os pulmões comparecem para ativar o paladar e o ar: dois fatores essenciais para a vida.

Como provar um favo de mel. Não porque seja puro e doce, e é, mas porque comprime um pouco levemente nossa boca logo aguçada para o poema seguinte; ativa as glândulas do paladar, desliza pelos pulmões e dá-nos o estado súbito e refrescante (arrefece, reanima, restaura), pois – um certo oásis na cidade íntima e imaginária de cada qual – então respiramos, o ar enfim está limpo. (SANTOS, 1998, p. 59).

Em *Naco*, sobre fetiche, arte e literatura, lemos:

O *peso* em Michelangelo. Pois artes e culturas e saberes carecem de ter poderosos e férteis fetiches, pois é preciso seguir em frente, e com eles gerar histórias, ideias, propostas. Não perder-se de todo no tempo, já que há de a vida exigir o lançar-se no espaço, sublinhando na passagem a variedade de forças expressas em seres e coisas, em afetos e ações, em movimentos e repousos. (SANTOS, 2009, p. 46).

Mesmo no teor mais sóbrio, a escrita robertiana insiste em escapar às amarras da tradicional forma padrão de dissertar sobre o assunto focado. Porém em alguns outros “ensaios”, sobretudo sobre escritores como Oswald de Andrade ou Clarice Lispector, sua escrita parece dissolver-se, ou fundir-se, na folha em branco, reduzindo ao máximo palavras e frases, a recusa em explicar, mas indiciar e sacudir a porventura captada preguiça de algum leitor recalcitrante. Assim: pensa-se ou Clarice, ou Machado, ou Oswald, para ficarmos nesses três grandes nomes: diálogo intenso: poético, crítico, pensante. Desses escritos, afigura-se também poesia em forma de análise e síntese.

A obra brutal de Oswald.

Levar à lembrança o vigor da vida
ainda inscrito no vigor da página.

Retornar aos textos em suas tantas
mocidades discursivas, na inigualável
autodeterminação, na dura conquista
do a si mesmo ter podido dizer –
consinto-me.

A fortíssima liberdade dos imaginários,
sem reduzir a visão
do ao redor.

O apuro da arte do ataque imediato e
preciso. (SANTOS, 2000, p. 7).

Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso). Palavras de
abertura.

No
iniciar-se, abrandem-se o tom e o mistério. Jamais a energia (Abrigada, por seu
motivo gerador, no justo modo de distribuir-se). A beleza, toda a beleza no nome:
Clarice. As sentenças estarrecedoras; o mínimo vocábulo lança-nos a sua mão sabia.
Circunstância, tempo, objeto triturados por vontade ou escolha ou destino. (Não há
lugar para: se). (SANTOS, 2001, p. 7).

Os romances, os contos, as crônicas e a crítica (rara e jovem) de Machado anunciam
com clareza seu amor pelo já construído, seu reconhecimento e respeito pelos pares
por ele escolhidos, seu encanto pelas forças presentes de instrumentação (musical)
da língua. Estão lá pulsando em seu texto, a citação, a homenagem, a história dos
grandes nomes, dos grandes afiadores da frase. (SANTOS, 1999, p. 84).

Nesses casos acima, como também dos abaixo, os sintagmas se redistribuem, se
expandem e se adensam, lapidando direções. Rasgam linhas na folha tanto atrás como na frente
das frases: linhas para serem preenchidas? Respiração das palavras? Sulcos de versos? Ou
entrelinhas que se imiscuem no meio das proposições? Tudo isso e nada disso ao mesmo tempo.
A linha, tão explícita nos cadernos, no livro é apenas imaginária; marcada sua presença na folha
em branco, evidencia-se que a imagem do rastro de linhas construído pelas palavras, como se
as empurrasse ou as puxasse, ao saltá-las, as palavras-pensamento ordenadas de forma não

ortodoxas apontam para o vazio deixado pela língua, pela escrita e que é impossível preencher, satisfazer completamente, por isso os livros. Desse modo, pelo menos alguns, os livros de Roberto não deixam de ser não-livros ao marcarem sua objetualidade: dizer o máximo possível, com um mínimo.

Com isso, temos uma pequena mostra da sintaxe implosiva de Roberto Corrêa: são frases em movimento, se colapsando e corroendo o que está em torno numa poderosa voragem de pensamento. Os enunciados não apresentam conclusões fechadas, como se pode observar nos trechos acima, mas espécies de alusões carregadas de alta voltagem não para se aprender o artista, mas para pensá-lo, sabê-lo, degustá-lo: entrar em afecções com ele. Se o soneto for uma máquina silogística, os feixes e fachos *poemáticos* de Roberto são rizomas, redes que se cruzam por cada nódulo de palavras. Há uma lógica, porém de e para outra ordem. Os traços constituintes de seus vocábulos em textos curtos e maciços com alta concentração dos significantes explodem, disseminando sua energia inventiva e criando um universo de palavras, linhas, riscos, páginas, cores, caixas altas e baixas, diálogos literários, plásticos e filosóficos que gravitam entre si, compondo um léxico próprio no câmbio com Nietzsche, Deleuze, Barthes, Foucault, Derrida, Machado de Assis, Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, Leonardo da Vinci, o cinema e mais o que e quem for matéria e artesão para a produção-pensamento e arte para a vida. Ali cintilam as letras, as palavras e as coisas. Os nomes das coisas são as coisas, para elas e nós.

8. Obras ligam-se a nomes de sujeitos – Da Vinci.

9. A nomes de culturas, cidades, países. Diz-se Egito, tendo em conta as pirâmides e.

10. Obras resistem e não resistem a estarem para sempre presas a estes outros nomes – humanidade, história. Por isso, com eles dialogam e digladiam. O nome comum será também o nome próprio da obra. Qual o nome próprio do jarro? Jarro. Seu nome pode vir também do sitio, da matéria, do uso. Sabe o jarro ser e não ser a jarra. (SANTOS, 2006, p. 13).

Elas (as coisas) não deslizam de nossas cabeças, estão em algum ponto quando nos deparamos, nós e elas, e, nessa afecção, delas para nós e de nós para elas, o mundo se realiza. Cada encontro desse é um *fiat lux*. Se o objeto for o que constitui o real no sentido kantiano lido por Heidegger, ou seja “chama-se *realis* àquilo que pertence à *res*, que quer dizer ‘coisa’. Real é aquilo que pertence a uma coisa, que constitui o conteúdo de uma coisa, de uma casa ou de uma árvore, por exemplo; real é o que pertence à essência de uma coisa, à sua *essentia*”

(2002, p. 203), em Roberto Corrêa a arte como *coisa* feita – objetos não existentes antes da modelagem humana – recusa a *mimesis* para 1) realizar livros-objetos-poemas-máquinas com a potência e a *poiesis* do martelo; 2) desrealizar as realidades do humano-coisa. Tais escritos, espraiando superfícies, confrontam as frases feitas do pensamento rígido dos dogmas metafísicos: seja estético, ou político.

4. Considerações finais

Então: os poemas-objetos-escrita de Roberto são daquelas coisas que existem para arremeter-se contra o muro da razão instrumentalizada, contra a lógica irracional do acúmulo desmedido e estatístico com sua cínica moral do progresso e do bem geral: livros-poemas-escrita contra a razão de Estado e do Capital⁴. Afinal, não deveria a arte ser um tipo de artefato para, além de encantar e capturar, também incomodar o seu admirador?

Referências bibliográficas

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2010.

Dicionário Aulete digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2015. Disponível em: [<http://www.aulete.com.br/compor>]. Acessado em: 28/02/2015.

HEIDEGGER, M. **Que é uma coisa?**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2002.

REZENDE, R. (Org.). **Roberto Corrêa dos Santos**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. (Coleção Encontros).

SANTOS, R. C. dos. **Tais superfícies: estética e semiologia**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.

_____. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.

_____. **Oswald: atos literários**. Belo Horizonte, MG: Edições 2 Luas, 2000.

_____. **O livro fúcsia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

_____. **Fiorese: Poesia: série comprimidos 6**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.

_____. **Obra**. Rio de Janeiro: Elo, 2006.

⁴ Como, em certa feita, já afirmou Eduardo Viveiros de Castro: “Se o Estado nem sempre está com a razão, a razão está sempre com o Estado”. Citado de memória.

_____. **Naco**: arte, literatura, fetiche, a parte e o resto – ficcionismos. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2009.

_____. **Clínica de artista II**: seis livros treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

_____. **Fantasmas do futuro**: luxo noturno. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

_____. **Osso, carne, tendão, sopro**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

Bibliografia

GELL, A. **The technology of enchantment and the enchantment of technology**. (1992). Disponível em: <http://www.utexas.edu/courses/arh400/lectures/301/Text3.pdf>. Acessado em: 07/02/2015.

_____. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 09.06.2015

Facebook – Um novo espaço autobiográfico? **Facebook - A new autobiographical place?**

Maria Tereza Gomes de Almeida Lima^{*}
Ketly Mayara de Melo Jaques^{**}
Tamires Maria Pereira Ávila^{***}

RESUMO: O artigo “*Facebook – Um novo espaço autobiográfico?*”¹ tem como objetivo central investigar como a perspectiva autobiográfica e biográfica se configura em uma rede social. Levando em consideração esse novo espaço de exteriorização da memória, analisamos as escolhas de uma pessoa ao postar os mais diversos gêneros textuais no *Facebook* e verificamos até que ponto tais fragmentos textuais narram a história de um indivíduo. Quais textos são postados? O que foi escolhido e o que foi excluído desse perfil? O autor trava um pacto de leitura com o leitor? Se levarmos em consideração que os textos postados nessa rede social são textos produzidos pelo próprio autor do perfil e de autores diversos, como configuraremos esses espaços virtuais? Autobiográficos e biográficos? Quem escreve a página virtual é o próprio autor do perfil ou múltiplos autores? Com as redes sociais, surge um novo modelo de autobiografia e de biógrafo? Esses e tantos outros questionamentos nortearam nossas investigações e permitiram-nos conhecer um pouco mais sobre as estratégias autobiográficas dos autores virtuais contemporâneos.

ABSTRACT: The article “Facebook - A new autobiographical place?” is mainly aimed to investigate how the autobiographical perspective is configured in a social network. Taking into account this new place for expressing memory, we analyze the choices of a person to post the most diverse genres on Facebook and check to what extent these textual fragments tell the story of an individual. What kind of texts are posted? What was chosen and what was excluded from this profile? Does the author fasten a reading pact with the reader? If we take that into account, the texts posted in this social network are texts produced by the author's profile and by different authors, how will we configure these virtual spaces? Is it Autobiographical and biographical? The person who writes the virtual page is the profile of the author himself or multiple authors? Together with social networks, does it emerge a new autobiography model and a biographer? These and many other questions guided our investigations and allowed us to learn a little more about the autobiographical strategies of contemporary virtual authors.

^{*} Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves (Iptan).

^{**} Aluna de graduação do curso de Administração do Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves (Iptan).

^{***} Graduada em Administração no Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves (Iptan).

¹ O projeto de pesquisa que resultou neste artigo contou com o financiamento da Fundação Nacional de Desenvolvimento do Ensino Superior Particular (FUNADESP) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Participaram da pesquisa e da redação deste artigo as alunas bolsistas de iniciação científica Tamires Maria Pereira Ávila e Ketly Mayara de Melo Jaques, graduandas do Curso de Administração do Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves (Iptan).

PALAVRAS-CHAVE: Facebook.
Autobiografia. Hipertexto. Memória.

KEYWORDS: Facebook. Autobiography.
Hypertext. Memory.

1. Introdução

Máquinas fotográficas digitais, computadores, *Smartphones*, *Tablets*, muitos são os equipamentos eletrônicos que capturam, embalam e preservam as lembranças do homem contemporâneo. Além de todos esses aparelhos, as redes sociais são também importantes arquivos da memória do homem do século XXI. Através desses novos espaços virtuais, muitas pessoas guardam vídeos, publicidades, fotografias, pensamentos, comentários e histórias de vida. Ou seja, muito da memória contemporânea é exteriorizada e arquivada nas redes sociais.

Nesse sentido, o texto que aqui se configura, além de analisar a perspectiva memorialística de uma rede social, o *Facebook*, tem também o propósito central de investigar até que ponto o perfil de um usuário dessa rede aproxima-se e/ou distancia-se das tradicionais narrativas biográficas e autobiográficas. Mas, antes mesmo de empreendermos as análises no perfil a ser investigado: um indivíduo do sexo masculino, de 41 anos de idade, cujas iniciais são ML, é fundamental que façamos algumas ponderações. O que entendemos e consideramos ser uma narrativa tradicional? Quais são os pontos e contrapontos existentes entre os textos biográficos e autobiográficos?

As peculiaridades que transitam entre o texto biográfico e autobiográfico certamente aparecerão ao longo de toda a pesquisa, à medida que formos analisando o *corpus* de investigação – o perfil de ML. Quanto à questão narratológica, lançando mão de um viés comparatista, acreditamos que o estudo de modelos narrativos de tempos anteriores trará luz aos estudos narrativos contemporâneos e vice-versa, já que um perfil virtual – modelo textual típico da atualidade – é composto por elementos que em muito se diferem da escrita narrativa linear e sequenciada que durante séculos preencheu as folhas de papel da maioria das pessoas (de tempos anteriores e ainda da contemporaneidade).

2. Da folha de papel ao texto virtual

Para compreendermos melhor como se deram mudanças tão profundas na forma como o ser humano, durante séculos, exteriorizou e ainda exterioriza em uma superfície o signo verbal e o icônico, faz-se necessária uma retrospectiva na linha do tempo, refletindo sobre o principal

modelo de exteriorização da memória – o livro –, objeto que armazenou e ainda armazena narrativas.

Começamos, então, pelos escritos da Idade Média, primeiros esboços dos livros impressos conforme os conhecemos na atualidade. Vale destacar que, antes mesmo de os textos serem escritos em folhas de papel, existiram outras formas de exteriorização da escrita – imagens gravadas nas cavernas, textos grafados em tabuinhas de argila, em rolos de papiro ou em rolos de pergaminho.

Retornando às obras medievais, de acordo com Pierre Lévy (2006, p. 35), elas eram muito grandes e pesadas, suas páginas eram dobradas e costuradas. O *códex*, volume manuscrito antigo, era acorrentado nas bibliotecas e lido em voz alta no atril desses locais. Com o passar dos anos, as extensas folhas divididas apenas em duas partes (*in folio*) começaram a sofrer modificações em sua dobradura e passaram a ser divididas em oito partes (*in octavo*):

[...] Mas para que o *Timeu* ou a *Eneida* coubessem em um volume tão pequeno, Aldo Manucio, o editor veneziano que promoveu o *in-octavo*, inventou o estreito caractere itálico e decidiu livrar os textos do aparelho crítico e dos comentários que os acompanhavam há séculos... Foi assim que o livro tornou-se fácil de manejar, cotidiano, móvel e disponível para a apropriação pessoal (LÉVY, 2006, p. 35).

No período medieval, a escrita se dava de modo linear e sequencial, sem nenhum tipo de interrupção, já que os comentários extensos e os textos críticos que acompanhavam as obras antigas foram aos poucos sendo removidos. A consequência da eliminação de tudo que não fazia parte da escrita primeira da obra e a nova forma de dividir/dobrar as páginas dos compósitos resultaram objetos menores e mais fáceis de serem manuseados e transportados. Nessa perspectiva, além do tamanho dos livros, da forma como as páginas eram dobradas e do modo como a escrita se configurava nas páginas, o contato entre homem e objeto de leitura também foi modificado. Ou seja, a relação entre leitor e obra tornou-se mais individual e pessoal e, automaticamente, menos coletiva.

Após o século XV, o documento impresso e a multiplicação das cópias puseram em prática a noção de interface da escrita, que não é algo exclusivo da comunicação contemporânea. A impressão das obras, além da questão quantitativa, possibilitou a invenção de uma interface cada vez mais padronizada – aos poucos foram surgindo os sumários, títulos, cabeçalhos, referências cruzadas, notas, numeração das páginas.

As informações passaram a ser cada vez mais organizadas e padronizadas, proporcionando ao leitor uma melhor visualização dos dados. Nesse sentido, a pesquisa tornou-se mais fácil, rápida e dinâmica. Hoje, essa interface antiga – e, ao mesmo tempo, tão atual, pois tão presente nas obras que nos rodeiam – é extremamente importante para o manuseio de qualquer compêndio.

Apesar de as interfaces estarem presentes em diversos escritos do nosso dia a dia, como elas se configuram quando nos referimos a obras alocadas nos espaços virtuais? Elas se restringem apenas a sumários, cabeçalhos, títulos, notas de rodapé, referências? A resposta é negativa. As interfaces virtuais vão muito além das físicas e delimitadas das folhas de papel. Elas dialogam com os espaços híbridos, reticulares, voláteis, móveis e atemporais da virtualidade contemporânea.

Pierre Lévy (2006) afirma que a época, a cultura e diversas circunstâncias alteram a maneira de o ser humano pensar, sentir e se relacionar com as coisas – e vice-versa. A tecnologia está cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, promovendo novas inteligências e novas formas de cultura, alterando, assim, as relações entre o homem e o seu entorno. O mundo das telecomunicações e da informática tem provocado novas formas de pensar, de agir e de interação entre o homem e o mundo.

O advento da informática viabilizou possibilidades outras quanto à obtenção do conhecimento. A informação disponibilizada nos computadores pode ser acessada de forma inimaginavelmente rápida e de maneira bastante seletiva. Através das telas dos computadores, disseminou-se o que Lévy chama de princípios básicos da interação amigável:

- a representação figurada, diagramática ou icônica das estruturas de informação e dos comandos (por oposição a representações codificadas ou abstratas);
- o uso do “mouse” que permite ao usuário agir sobre o que ocorre na tela de forma intuitiva, sensoriomotora, e não através do envio de uma sequência de caracteres alfanuméricos;
- os “menus” que mostram constantemente aos usuários as operações que ele pode realizar;
- a tela gráfica de alta resolução (LÉVY, 2006, p. 36).

Além de interagir com um modelo de interface mais gráfico, fácil, intuitivo, dinâmico e visual, os princípios básicos de interação amigável também viabilizaram ao usuário a possibilidade de manusear uma infinidade de gêneros textuais. Então, cabe aqui uma pergunta que é de fundamental importância para o caminhar desta discussão. Um emaranhado de textos

– vídeos, comentários, fotos, mensagens, tirinhas, poemas etc. – pode ser lido e enxergado como um texto narrativo?

Muitas reflexões contemporâneas permitem-nos enxergar os diversos gêneros textuais postados em uma rede social como um texto, ou melhor, como uma narrativa. Tempos atrás, um compósito cheio de cacós, fragmentos e pedaços de textos não era lido como uma narrativa. As histórias não se faziam com “retalhos” de diferentes gêneros textuais produzidos por diversos autores. Geralmente, somente as palavras que percorriam linearmente as folhas de papel e que preenchiam as páginas escritas por um único autor eram consideradas uma narrativa.

A semiótica peirceana é um dos operadores de leitura contemporâneos capazes de conectar textos atravessados por redes de linguagem, como os da nossa investigação. Tendo como base o movimento em processo – a não linearidade –, a semiose, ou ação do signo, é sustentada pela lógica da incerteza, pela intervenção e pelo acaso, estando sempre aberta à introdução de novas ideias.

Utilizando um instrumento teórico abrangente, capaz de abarcar as inferências e o inusitado – no modo inovador como os elementos já existentes podem ser correlacionados –, a teoria peirceana possibilita que leituras novas e reveladoras surjam através das muitas maneiras como espaços híbridos e intervalares, como os nossos, são combinados.

Assim como a semiótica de linha peirceana, a concepção de rizoma de Deleuze e Guattari também é, certamente, uma ferramenta importante para lermos os textos postados em uma rede social, pois, com ela, podemos conectar

[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 32).

A discussão de Deleuze e Guattari permite-nos correlacionar alguns dos infinitos pontos que compõem as páginas de um *Facebook* e, assim, colocar em jogo “regimes de signos muito diferentes”. Dessa forma, podemos conectar um pouco da multiplicidade de gêneros textuais que são postados em uma rede social e então construir uma das infinitas leituras possíveis de um perfil virtual.

Assim como o rizoma deleuziano, com seus múltiplos nós, pontos e interconexões, o conceito de “hipertexto”, cunhado por Theodore Nelson, a partir de um sistema de informática

no início dos anos sessenta, é também um importante operador de leitura/escrita não linear. O mundo das telecomunicações e da informática dialoga com teias, redes e flutuações, viabilizando a correlação entre a infinidade de textos que compõem uma página virtual:

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido (LÉVY, 2006, p. 26).

A rede hipertextual está em constante construção e renegociação, pois tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Os nós de um hipertexto – assim como os da nossa investigação – podem ser palavras, imagens, gráficos, fotos, vídeos, pensamentos, músicas, ou seja, uma infinidade de coisas pode compor um sistema em rede. Os itens de informação desses elementos não são ligados linearmente, mas a maioria deles estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto é desenhar um percurso complicado, pois um nó pode remeter a outro nó e em cada nó pode-se conter uma rede inteira. Só mesmo através de uma metamorfose constante de uma rede associativa – que constitui o universo mental de quem constrói e/ou de quem lê uma rede – é que poderemos ler as narrativas que montam e remontam um perfil do *Facebook*.

3. A leitura/escrita reticular de um perfil virtual

Analisando, então, o perfil de ML, observamos que a característica que primeiro nos chamou a atenção foi a não linearidade das informações – um dos aspectos dos hipertextos. Ao olharmos o perfil do autor, percebemos que os textos que lá foram publicados estavam em constante movimento, construção e renegociação. Ou seja, de imediato identificamos a noção de hipertexto de Pierre Lévy no perfil investigado.

No âmbito da informática, o conceito de hipertexto consiste na escrita/leitura multidimensional e não linear. A velocidade para obtenção da informação é instantânea, apenas com um clique sobre o botão o usuário é capaz de atravessar várias informações, passando de um assunto a outro, de um nó a outro, configurando sempre um novo sistema de escrita e de leitura à medida que a navegação vai avançando.

Esse repasse de um nó a outro foi por nós observado quando analisamos pela primeira vez o perfil de ML. O primeiro texto que compunha a página do usuário era um *cartum*

compartilhado por ele de outro perfil.² Ao selecionar esse texto, ML não só escolheu algo que lhe parecesse interessante ou que de certo modo dialogava com seus pensamentos ou sentimentos, como também fixou em sua página um texto de outro perfil, configurando, assim, o caráter hipertextual de sua escrita.

Ao dar o primeiro clique sobre o texto compartilhado por ML, encontramos outro perfil – que nesse caso parece ser o do autor do texto em questão,³ mas poderia não ser – com inúmeras outras postagens e informações. Quando chegamos ao autor do texto, ou à página que deu origem à publicação compartilhada por ML, verificamos que o usuário não possuía uma conexão direta com ML, ou seja, eles não eram amigos.

Entretanto, mesmo não sendo amigos, verificamos que ML pôde entrar em um perfil desconhecido e de lá compartilhar uma postagem. Esse caso fez-nos pensar como a privacidade entre perfis é vulnerável. Mesmo que delimitemos que só os nossos amigos podem ver nossas publicações, se um deles visualizar e compartilhar em sua página algo do nosso perfil, as relações de amizade desse nosso amigo poderão fazer o mesmo e uma nova e infinita rede de relações estará ativada, rompendo com a nossa pretensa intenção de delimitar o acesso a nossos textos.

Esse pequeno novelo de conexões, estrutura móvel e volátil, construído por ML pode ser consultado e modificado constantemente por ele e, de certo modo, por muitas outras pessoas. A mobilidade aqui esboçada, que atravessa os textos do perfil de ML, representa apenas um pequeno traçado que a rede hipertextual do investigado pode percorrer. Através de textos, imagens, sons, citações e de outros fragmentos textuais encontrados e “salvos” pelo usuário ao longo das navegações, as páginas das redes sociais vão se modelando e remodelando.

Esse emaranhado de textos que modela e remodela a linha do tempo de ML possibilita-nos acessar várias informações pessoais sobre o usuário da página virtual que não foram descritas por ele linearmente. Por exemplo, ficamos sabendo que ML gosta de atividades esportivas e que as suas favoritas são corrida e natação, identificamos que a fotografia é o seu principal *hobby*, conseguimos perceber também um pouco de sua posição frente a questões políticas, o seu relacionamento com a família e o trabalho etc.

² O texto foi compartilhado em 14 de dezembro de 2014. Trata-se de um *cartum* com a imagem e o diálogo entre Batman e Robin. Robin pergunta: “-Batman, qual é melhor, Canon ou Nikon?” Batman responde: “-O fotógrafo, seu idiota!!!”

³ Ainda que não tenha sido o autor do perfil a produzir o *cartum*, provavelmente foi ele quem o copiou e publicou em seu perfil.

O autor do perfil deixa pistas do seu gosto pela música através da postagem de diversas fotos de bandas de rock e de orquestras da cidade onde mora. Ele publica também cartazes, divulgando concertos musicais, e fotos que evidenciam sua participação em alguns desses eventos. Além da música, ML fotografa e posta fotos do centro histórico e de várias igrejas de São João del-Rei. A espiritualidade do investigado fica também marcada através da sua participação em procissões e da publicação de imagens fotográficas dos tapetes manuais da Semana Santa de São João del-Rei – tapetes feitos com flores, areias coloridas e serragem, enfeitando o chão por onde as procissões passam. ML valoriza a arte, a cultura e a religião da cidade onde vive.

Entretanto, encontramos também dados pessoais e profissionais postados diretamente pelo administrador da página virtual, basta nos dirigirmos ao *link* “sobre”, que se localiza abaixo da foto de ML. Abaixo desse *link*, encontramos: local de trabalho do autor do perfil, a instituição de ensino onde estudou, a cidade em que mora, sua cidade natal e seu *status* de relacionamento – casado, solteiro, separado etc. Ao clicar no *link* “sobre”, abre-se uma nova página. Nela, encontramos informações sobre a vida profissional e pessoal do autor. Os *links* “trabalho e educação” surgem e todas as informações referentes a esses assuntos incluídas por ML podem ser encontradas. Por exemplo, ficamos sabendo que ML é professor universitário; foi professor na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, do dia 28 de Janeiro de 2010 a 13 de Julho de 2011; formou-se em uma Escola Estadual na turma de 1990; está cursando doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais. Há também informações sobre “família e relacionamentos”. Podemos encontrar o perfil de sua esposa com a data de seu casamento e também outros quatro perfis que ele adicionou como membros de sua família.

Ao clicarmos no *link* “fotos”, existem duas opções para visualizarmos todas as fotos postadas por ML. Na primeira opção, encontramos todas as fotos de forma cronológica, ou seja, temos acesso às fotos na ordem em que foram postadas, não na ordem das datas em que realmente foram tiradas. Na segunda opção, podemos visualizar as fotos de acordo com os álbuns que foram montados pelo próprio autor do perfil.

Muito sobre ML pode ser encontrado nos inúmeros textos fragmentados de seu perfil. Numa comunicação aberta que vai sendo feita e refeita a cada momento que um dado novo surge, num cruzamento de frases, fotos, mensagens, pistas, comentários, uma narrativa sobre o investigado vai sendo costurada. Assim como afirma Lévy (2006, p. 22):

O jogo da comunicação consiste em, através de mensagens, precisar, ajustar, transformar o contexto compartilhado pelos parceiros. Ao dizer que o sentido de uma mensagem é uma função do contexto, não se define nada, já que o contexto, longe de ser um dado estável, é algo que está em jogo, um objeto perpetuamente reconstruído e negociado. Palavras, frases, letras, sinais ou caretas interpretam, cada um à sua maneira, a rede das mensagens anteriores e tentam influir sobre as mensagens futuras [...].

No mundo digital, o leitor recolhe informações de todas as partes – através dos escritos deixados pelo próprio autor do perfil ou por terceiros, ou através dos textos que são por eles compartilhados. Sem ter um caminho único e retilíneo para ler, coletar e publicar as informações, é possível construir narrativas móveis e abertas a partir do que é postado. Narrativas muito mais flexíveis do que as que eram utilizadas nos suportes textuais impressos habituais são configuradas nas páginas virtuais.

A estrutura digital possui uma dimensão reticular, favorecendo uma atitude exploratória frente ao material investigado. Deleuze e Guattari (1996, p. 14) comparam o livro a uma raiz fasciculada. Em uma visão rizomática, não há um caminho único e certo a seguir no perfil de ML, são vários os caminhos, várias as formas de se mover. A partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. A virtualidade consiste em uma variação de possibilidades que resulta na conexão de um ponto qualquer a outro, sendo pontos de naturezas diferentes que se conectam sem estarem necessariamente formando uma linha, uma sequência ou uma segmentaridade de pensamentos. Nas redes sociais, todos os usuários lidam com informações rizomáticas. O rizoma está inserido na vida dos que utilizam as conexões em rede.

Ao clicar no nome de uma das instituições de ensino que ML frequentou, é possível encontrar pessoas totalmente desconhecidas, até mesmo de outros países. Por outro lado, quando menos esperamos, aparecem alguns de nossos amigos “curtindo” a página do perfil analisado. Além de podermos visualizar o que é postado pelo administrador da página e os comentários de um número infinito de pessoas, podemos entrar no mundo de outras pessoas, ver as postagens dos amigos dessas pessoas e assim por diante. Não se pode imaginar o que será encontrado pela frente. É infinito o número de possibilidades, o número de lugares por onde podemos passar – *blogs*, *sites*, redes de relacionamentos – com apenas alguns cliques. Dessa forma, pode-se enxergar o rizoma como algo sem início nem fim, como um platô que pode ser modificado e remodelado a todo momento.

4. A perspectiva autobiográfica e biográfica do *Facebook*

A partir das páginas que foram “curtidas”, da visualização de um vídeo compartilhado, da rede de amigos construída, da leitura de um texto postado, de uma fotografia compartilhada ou da abertura de um álbum de fotografias, pode-se compreender um pouco sobre a vida de um indivíduo? Ou seja, pode-se configurar a biografia ou a autobiografia de uma pessoa a partir de seu perfil do *Facebook*?

Em *Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida*, Sérgio Villas Boas diz que a “[...] biografia é a vida de uma pessoa (acima de tudo) narrada com arte por outra pessoa (2008, p. 22)”. Quanto à autobiografia, Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* afirma que o gênero é uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (2008, p. 14)”. Parece que o ponto de desvio principal entre os gêneros está no fato de a biografia ser uma narrativa contada por outra pessoa, o biógrafo, e a autobiografia ser uma narrativa contada e escrita pela própria pessoa que vivenciou os fatos narrados.

Apesar da complexidade que envolve as relações autobiográficas, Lejeune (2008, p.15) destaca a pressuposição de identidade entre autor, narrador e personagem central no texto autobiográfico. Nesse sentido, se levarmos em consideração os textos postados em uma rede social – textos produzidos pelo próprio autor do perfil e textos de autorias diversas –, como configuraremos esses espaços virtuais? Autobiográficos e biográficos? Quem escreve a página virtual é o próprio autor do perfil ou múltiplos autores? Com as redes sociais, surge um novo modelo de autobiografia e de biógrafo?

A linha que delimita o autobiográfico do biográfico parece escorregar, mover, transitar de um lado para o outro. Afinal, estamos lidando com lugares híbridos, que abarcam textos diversos, móveis, oriundos dos mais distantes e próximos espaços, produzidos pelo próprio autor do perfil, por um amigo ou por uma pessoa desconhecida. Estamos lidando com espaços intervalares, que são autobiográficos e também biográficos, que narram a história de vida do autor da página, mas narram também muitas outras histórias de muitas outras vidas. Espaços que são escritos e narrados pelo administrador do perfil, mas que são escritos e narrados também por tantas outras pessoas. Talvez, em fração de segundos, consigamos caracterizar o perfil de ML como sendo um texto autobiográfico, se considerarmos a autonomia do autor em selecionar o que entra e o que sai de seu perfil e a tendência de ele focalizar constantemente a história de sua vida. A autoridade da escolha do material que compõe a página virtual e a focalização da

vida do autor do perfil parecem ser os pontos que delineiam a tendência autobiográfica do *Facebook*. Afinal, o autor do perfil pretende travar um pacto de leitura conosco. Direta ou indiretamente, ele quer falar sobre si.

Se há pequenos distanciamentos, há também muitas aproximações entre os dois gêneros. Além de serem narrativas de vida, tanto a biografia quanto a autobiografia são textos referenciais, que trazem a imagem do real e por isso podem se submeter a uma prova de verificação:

[...] a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* [...] eles se propõem em fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e se submeter, portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Quando entramos no perfil de ML, as primeiras informações que acessamos e que estão em destaque são: o nome e a foto do autor do perfil. Esses dados, em destaque no início da página, representam o real. Com eles, ML parece querer se apresentar e marcar sua autoridade, afinal ele é o administrador do perfil, é sobre sua vida que os textos tratarão e é ele que terá o poder de escolher e publicar o que comporá sua página virtual.

A veracidade das postagens pode ser constatada através de fotografias, de relatos e de comentários de pessoas que presenciaram e/ou participaram de muitos acontecimentos que ali estão publicados. Além disso, o fato de o autor do perfil ser aquele que publica os dados de sua própria vida valida e autentica muito do que é postado.

Lejeune destaca a importância do nome próprio nos textos autobiográficos: “[...] única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (2008, p. 23).

No nosso objeto de investigação, não só o nome próprio tem relevância e destaque. A imagem fotográfica do administrador do perfil é acompanhada do respectivo nome, reforçando sua existência e dando detalhes de suas características físicas – a valorização e exibição de atributos físicos são questões típicas da contemporaneidade.

Além do nome próprio, Lejeune (2008, p. 19) enfatiza que muitos autobiógrafos destacam a presença do pronome pessoal do caso reto de primeira pessoa, eu, na maioria dos textos autobiográficos. Tal pronome é marca típica de várias narrativas autobiográficas. No perfil de ML, além de imagem fotográfica e nome próprio, esse “eu” também não está

subentendido todas as vezes que uma mensagem, imagem, vídeo e textos são compartilhados de arquivos de terceiros? Mesmo sem escrever literalmente o pronome eu, ML não se faz presente através do material que compartilha?

Se o pronome de primeira pessoa é algo que compõe a maioria dos textos autobiográficos, questões como descendência, fatalismo, extraordinariedade, verdade, transparência e tempo atravessam muitas narrativas biográficas. Em nosso *corpus* de investigação, alguns desses elementos podem ser identificados? Como eles se configuram nos espaços virtuais?

De acordo com Sérgio Villas Boas (2008), a descendência consiste na explicação do estudo do biografado segundo sua ancestralidade. Nesse aspecto, usa-se a descendência para justificar certas características, personalidades ou postos sociais. Entretanto, essa suposta influência precisa ser comprovada através de questionamentos entre o indivíduo e sua estrutura genealógica:

[...] A ascendência/descendência é um aspecto considerável em um processo biográfico. Mas, antes de recorrer às linhas de parentesco, o biógrafo deveria se perguntar: a descendência constituiu o caráter de uma pessoa necessariamente? Qual o grau de influência que a família realmente exerce sobre um indivíduo? Estou seguro de que a ancestralidade “moldou” meu personagem? Se sim, como expressar isto de forma consciente? (VILLAS BOAS, 2008, p. 43)

Ao analisar o nosso objeto de pesquisa, observamos que o aspecto de descendência se manifesta com uma nova roupagem. Algumas fotos dos álbuns de ML evidenciam que a corrida e a natação fazem parte de sua rotina. Nessas fotos, o usuário sempre aparece acompanhado da filha. O gosto do pai por esporte parece estimular e impulsionar a garota a praticar atividades esportivas. É visível o envolvimento da garota com os esportes praticados pelo pai. Nesse sentido, as relações de ancestralidade não funcionam do passado para o presente – dos pais de ML para ele –, mas do presente para o futuro – de ML para a filha.

Sobre a extraordinariedade, Villas Boas pontua que se trata da descrição do biografado como um herói, enaltecendo seus feitos, habilidades e características que o levaram à vitória ou à conquista de algo, ou seja, acredita-se em uma genialidade inata. Entretanto, vale ressaltar que a extraordinariedade de um personagem não se dá somente pelo fato de suas virtudes o terem tornado assim, mas também por fatores coadjuvantes – o apoio que obteve de fatores

externos, como o apoio de familiares, amigos, sua posição socioeconômica na sociedade e outros:

[...] Numerosos fatores influenciam nas realizações de uma vida. Para uma carreira florescer e se destacar, muitas sinergias têm de convergir: mentalidade e cultura regional e da época, condições socioeconômicas, grau de persistência, apoio de pessoas próximas (e até distantes), autoestima, escolhas, chamados íntimos etc. O biografado e sua obra (material ou imaterial) contou com muitos coadjuvantes (2008, p. 121).

A extraordinariedade de ML é facilmente identificada nas postagens virtuais analisadas. Há fotos publicadas na linha do tempo do investigado que retratam o seu sucesso em competições de corrida e natação, além do esforço que realizou para desenvolver seus estudos de mestrado e doutorado. Ao divulgar diversas fotos de sua rotina de atividades físicas, destacando o momento de premiação das competições – subindo ao pódio e recebendo medalha, mostrando com orgulho a medalha –, podemos perceber o quanto ML se vangloria de realizar tais atividades. Além das fotos, ele escreve: “Um ano de corridas... Passa muito rápido... Feliz 2015!”;⁴ “Essa não foi a prova mais dura, não foi a mais desafiadora, não foi a que me cansou... Definitivamente, não. Essa foi a prova que me fez REVER conceitos e APRENDER comigo mesmo. CORRER É PRAZER, não é batalha. Que venha 2015!”.⁵

Outro exemplo de texto em que se pode identificar o fator heroísmo é quando ML posta uma foto com livros, anotações e canetas, acima da imagem encontramos os dizeres: “Einstein nos ensinou que o tempo é relativo... De fato: Lá fora, o sol e as férias... Aqui, um calor do cão e cada OK do rascunho virando um incremento na tese e uma vitória! Bolsa CAPES?? AHHHHH NEINN!!”.⁶ ML dedicava-se aos estudos enquanto muitas pessoas estavam se divertindo durante as férias. Como um herói que passa por várias provações para atingir seu objetivo, ML abre mão de momentos de lazer e de prazer em prol de uma causa maior – os resultados de sua pesquisa para a sociedade de um modo geral e o seu desenvolvimento intelectual – o que automaticamente trará benefícios para seus alunos.

Vale ressaltar que o apoio dos amigos também enaltece, valoriza e estimula as atitudes de ML. Através das mensagens de apoio que deixam nas publicações, os amigos reforçam e

⁴ Texto postado em 1º de Janeiro de 2015.

⁵ Texto postado em 7 de Dezembro de 2014.

⁶ Texto postado em 12 de Janeiro de 2015. Após os dizeres, há um *emoticon* com a informação: se sentindo determinado.

apoiam a conduta do investigado, valorizando sua determinação, motivando-o a continuar. ML segue com autoestima elevada e com a certeza de que está no caminho certo.

Quanto ao fator que diz respeito à “verdade”, podemos observar que se trata do principal aspecto que o leitor espera encontrar ao fazer a leitura de uma biografia: a verdade que mais se aproxima da verdadeira história do biografado. No entanto, em uma narrativa biográfica, a verdade dita como incontestável é inexistente. Na construção de uma biografia, o biógrafo tenta se aproximar ao máximo da vida e obra do biografado, no entanto, essa aproximação/compreensão nunca será totalmente efetiva, pois traços como opinião e percepção do biógrafo serão impressos na narrativa biográfica mesmo que de forma inconsciente. Assim como afirma Sergio Vilas Boas a respeito da desmistificação da biografia como a verdade, somente a verdade, nada mais do que a verdade sobre a pessoa:

[...] Um véu de verdade absoluta encobre as biografias, a visão dos biógrafos e a percepção de resenhistas e prefaciadores. O biógrafo pode atingir a verdade sobre o biografado? Pode-se recompor filosoficamente falando, a totalidade da vida de um indivíduo pela escrita? Não. Entretanto, há certas tradições biográficas estabelecidas, um modelo tácito que opera com uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem dúvidas (VILAS BOAS, 2008, p. 151).

Ao analisarmos as muitas publicações de ML, percebemos que ele faz questão de comprovar os acontecimentos de sua vida com a postagem de fotos que retratam os detalhes dos fatos ocorridos. As fotos, a presença e os comentários de outras pessoas atestam a veracidade dos acontecimentos. Além disso, é interessante observar que somente as ocasiões em família, alegres, que dialogam com conquistas e sucessos são publicadas. Entretanto, a vida não é feita somente de momentos felizes e de realizações.

Nem tudo o que ML expressa pode ser considerado como verdade absoluta, já que sua vida não é retratada na íntegra. Ele escolhe o que deve ou não ser postado em sua linha do tempo. Uma pessoa pode esconder aquilo que não deseja expor, encobrindo muitos acontecimentos. Assim, os amigos de ML podem enxergar sua vida de uma forma distorcida, algo que não condiz com a realidade. Dores, vexames, tristeza e fracassos, via de regra, não entram nas narrativas biográficas e autobiográficas.

O fator que tange à transparência refere-se ao princípio de que os biógrafos devem compartilhar com os leitores seus processos perceptivos e intelectuais de construção textual, de forma a revelar as fontes e métodos que resultaram na biografia final, na história final.

Como se configura então o processo intelectual de construção textual de ML? Biógrafo dele mesmo, o autor do perfil investigado compõe sua página virtual praticamente com textos de sua autoria – fotos de paisagens e fotos dele participando de eventos. Além disso, ele tem o hábito de narrar a sua participação em um evento através de uma postagem verbal e logo em seguida com uma imagem fotográfica que evidencia a sua presença em tal evento. A foto, além de comprovar sua ida a uma corrida, por exemplo, contribui para dar transparência e veracidade aos fatos narrados.

As postagens de ML mostram-se sempre muito detalhadas. Além dos textos verbais e fotográficos, o usuário está sempre alimentando seu perfil com a utilização de várias outras ferramentas que enriquecem sua narrativa cotidiana, como a marca dos quilômetros que percorreu, por exemplo, durante uma maratona.

ML detalha os acontecimentos de sua vida e é bastante franco, deixando claro para os leitores os sacrifícios e as dificuldades por que passou para atingir seus objetivos. O modo transparente como vai construindo seu perfil parece envolver os amigos. A cada postagem sobre algum evento em que o mesmo compareceu, a cada graduação concluída, a cada concurso participado, os amigos vão deixando comentários parabenizando-o. Diante do exposto, Sergio Vilas Boas afirma:

[...] Ora, não existe nenhuma regra declarada ou subentendida que impeça o biógrafo de dar transparência a sua narrativa pela inclusão (pertinente, sensata e comedida) de suas dúvidas, suas escolhas, seus conflitos, seus impasses, suas vivências ao longo da jornada biográfica; dizer, por exemplo, como chegou lá e até onde não pode chegar por causa disso e daquilo. Mas não uma ou duas linhas no prólogo. Refiro-me ao expor-se no contexto do que narra, a fim de imprimir franqueza e liberdade de espírito (2008, p. 180).

Grande parte das narrativas biográficas redigidas em folhas de papel lança mão de uma construção temporal embasada na sequência linear cronológica para narrar os fatos. A maioria dos biógrafos tende a escrever suas biografias calcadas em uma progressão cronológica, tendo como base o calendário gregoriano. Tais obras abordam a vida do biografado desde o nascimento até a sua morte. Quanto à construção de uma narrativa baseada em uma cronologia rígida, há os que são a favor e os que são contra.

Um dos argumentos desfavoráveis sustenta-se na concepção de que a biografia é uma simulação e não o monumento da existência. Sendo assim, torna-se impossível descrever a vida de uma pessoa com o objetivo de narrar e reproduzir todos os eventos ocorridos desde o

momento em que o indivíduo nasceu até a sua morte. Já o argumento favorável diz respeito à organização dos fatos, ou seja, disponibilizar os acontecimentos cronologicamente faz com que os leitores tenham uma assimilação e compreensão melhor da vida do biografado.

Como o próprio título da página virtual sinaliza, a linha do tempo dos perfis do *Facebook* organiza as postagens em ordem cronológica, semelhante ao processo linear e sequenciado das narrativas biográficas tradicionais. A primeira data vinculada ao perfil de ML é a data de seu nascimento, dia 20 de maio de 1973. Depois dessa data, estão disponibilizados vários marcos, um para cada período, segmentando e organizando a quantidade de publicações de ML por ano: 1990, 1994, 2000, 2008 a 2015.

Apesar dessa organização cronológica, é importante destacar a flexibilidade e a perspectiva rizomática e hipertextual no modo como as páginas virtuais podem ser manuseadas. Tal manipulação do tempo é notória no perfil de ML quando o autor da página posta uma fotografia no dia 06 de outubro de 2014, lembrando momentos vividos com sua tia na infância. Na fotografia em preto e branco, ML é um bebê no colo da tia já falecida. A data da postagem não corresponde à data da vivência dos fatos retratados na foto. Nesse sentido, não há necessariamente correspondência entre o momento em que os fatos ocorreram e a data em que foram publicados no *Facebook*.

5. Considerações Finais

ML e todos os outros usuários dessa rede podem compor seus perfis com textos atuais, publicados imediatamente após sua produção, como podem postar textos ou fotos antigas, produzidos anteriormente à data da publicação, ou seja, o texto aparece com a data em que foi inserido na página, cronologicamente, diferentemente da real data do acontecimento.

Cada usuário tem o livre arbítrio de alimentar sua linha do tempo como bem desejar. A questão temporal é supostamente ordenada pela marca da passagem dos anos na página virtual. Entretanto, quando acessamos os álbuns ou as publicações, as postagens impulsionam-nos a movimentos reticulares.

A partir de textos postados nas datas em que os fatos ocorreram ou não, fazendo uma leitura linear ou de modo reticular, através de publicações produzidas pelo próprio autor do perfil ou de terceiros, é possível falar sobre a vida de um indivíduo comum ou célebre. Num cruzamento de texto biográfico e autobiográfico, construímos narrativas possíveis sobre um

homem de 41 anos, casado, pai de uma filha, professor universitário, religioso, amante da música, da arte, dos esportes, da fotografia e atento às ferramentas tecnológicas de seu tempo.

Com uma máquina fotográfica, ML registrou muito do seu cotidiano e exteriorizou boa parte do material fotográfico que produziu em uma superfície virtual: o *Facebook*. Foi através dessa materialidade, dessa superfície física, do aspecto topológico descrito por Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001), que pudemos abrir as páginas virtuais de ML e assim ler sua autobiografia e biografia fragmentada e heteróclita.

Como todo arquivo, virtual ou não, o perfil investigado é uma questão de penhor e como todo penhor uma questão de futuro. Num tempo futuro à construção narrativa do administrador do perfil, abrimos o *Facebook* de ML e fizemos uma das infinitas leituras possíveis em sua página virtual. Quem sabe, em um tempo posterior ao nosso, a linha do tempo investigada se abra novamente sob outro comando – o aspecto nomológico de todo arquivo – e muitas outras leituras emergjam, suplementando e remodelando a que aqui se configura.

Referências

DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. Rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. 34. ed. Rio de Janeiro: editora, 2004. p. 11-37.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. 34. ed. Rio de Janeiro: editora, 2006.

SALLES, C. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SANTIAGO, S. (Sup.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

VILLAS BOAS, S. **Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida**. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.04.2015

Entre o passado e o presente do romance moderno: o humor na escrita de Milan Kundera

Between the past and the presente of modern romance: *the humour in the writing of Milan Kundera*

Wilton Barroso*

Maria Veralice Barroso**

RESUMO: Enquanto pensador da criação estético-romanesca, Milan Kundera assegura que para refletir acerca da “Arte do Romance” e aquilo que dela se extrai como conhecimento é indispensável procurar entendê-la a partir de dentro de sua própria história; e para ele, quem começou a puxar os fios que teceriam essa história ao longo da modernidade fora o século XVI com François Rabelais. Sendo assim, procurando interpolar o passado ao presente do romance moderno, o humor kunderiano dialoga com a gaiatice do riso rabelaisiano. Entender em que medida esse diálogo permite ao romancista contemporâneo questionar as estruturas sociais bem como a autonomia da criação estética frente ao mundo dominado pela ditadura do idílio, constitui-se no objetivo central desse artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Rabelais. Kundera. Romance Moderno.

ABSTRACT: As a thinker of the aesthetic-novelistic creation, Milan Kundera ensures that, in order to reflect on the “Art of Romance” and what is extracted of it as knowledge is indispensable to seek an understanding it from within your own history. And for him, who started pulling the wires which would weave this story throughout modernity was the sixteenth century with François Rabelais. Thus, looking interpolate the past to the present of modern novel, the kunderian humor dialogues with the gaiety of the Rabelaisian laugh. To understand to what extent this dialogue allows the contemporary novelist challenge social structures as well as the autonomy of aesthetic creation across the world dominated by the dictatorship of the idyll, constitutes the central objective of this article.

KEYWORDS: Humor. Laugh. Rabelais. Kundera. Modern romance.

* Wilton Barroso Filho é professor associado no Departamento de Filosofia, no Departamento de Teoria Literária e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade De Brasília, Doutor em Filosofia pela Universidade Diderot Paris VII, Pós-doutor em Teoria Literária pela UERJ, atualmente coordena o grupo de pesquisa Epistemologia do Romance(CNPq/UnB). Desenvolve e orienta pesquisas referentes ao romance moderno com ênfase nas obras de Gustave Flaubert, Machado de Assis, Hermann Broch, Milan Kundera, Carlos Fuentes e Glauco Mattoso.

*Maria Veralice Barroso é Dra. Em Teoria Literária pelo programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – (PPGL-UnB). Pesquisadora associada ao grupo de pesquisa Epistemologia do Romance (CNPq/UnB), desenvolve pesquisas com ênfase na obra de Milan Kundera. Exerce atividade docente na Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF.

1. O passado e o presente do humor Kunderiano

O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros: o humor: embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza.

Milan Kundera

Um olhar minucioso sobre o conjunto dos textos teóricos e dos escritos ficcionais do escritor contemporâneo Milan Kundera, permite melhor compreender a seriedade com a qual trata a questão do humor enquanto recurso da criação literária. Ciente da relevância do elemento risível no fazer estético, Kundera procurou e ainda procura colocar o riso no centro de suas reflexões teóricas e de suas representações prosaísticas¹. Difícil precisar, entretanto, se aqui o humor decorre do crítico ou do criador do texto literário. Sendo assim, para não alongar ainda mais o assunto, preferimos solucionar o impasse recorrendo à hipótese de que nesse caso, como afirmou José Luís Jobim, há uma interseção entre aquilo que o crítico escreve sobre literatura com o que ele produz como literatura (2012). Em face desse entendimento, sentimo-nos à vontade para recorrer a um e a outro no curso das reflexões propostas.

Enquanto pensador ou enquanto escritor de literatura, Milan Kundera com frequência, reafirma que as reflexões acerca do humor se constroem dentro de uma relação de proximidade e de continuidade com a história da arte cujo centro de interesse é a trajetória do romance moderno. O ponto de referência para o humor será, assim, o século XVI cujo mérito, nos faz ver Kundera, foi ter colocado em cena um riso próprio do homem e da arte que despontavam para a modernidade: o romance moderno.

1.1 Entre distâncias e aproximações – o riso em Rabelais e Kundera

Conforme o historiador do riso George Minois, enquanto atributo do humano, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (2003, p. 19). As palavras de Minois contribuem para explicar os motivos de o humor ter sido parte essencial

¹ Haja vista seu último romance (A festa da insignificância) publicado em 2013. Em uma espécie de reafirmação da relevância do riso para seu projeto estético-romanesco – construído ao longo de mais de 50 anos – neste livro, Kundera, não só dedica toda a quarta parte (Estão todos em busca do bom humor) ao apelo pelo bom humor, quanto faz do riso, nas suas mais diversas variações, um dos elementos centrais que perpassa todas demais partes.

do romance moderno, o qual, segundo Milan Kundera, em paralelo com a história dos fatos, iria se ocupar em representar os conflitos e angústias do homem na modernidade, bem como em refletir acerca dos mesmos.

Ao tomar de empréstimo as palavras de Octavio Paz quando este afirma que “o humor é a grande invenção do espírito moderno”, o romancista tcheco prossegue sua linha de raciocínio salientando que “o humor não é uma prática imemorial do homem; é uma *invenção* ligada ao nascimento do romance” (1994, p. 5). Assim como fez Paz, Kundera associa o humor ao espírito moderno, mas diferentemente daquele que dedica suas reflexões a Cervantes, este atribui a invenção do humor ao nascimento do romance moderno. O que significa dizer que, Kundera compartilha a ideia segundo a qual o humor foi parte indissociável da escrita de Cervantes, do mesmo modo, pensa ter sido com este escritor que o romance moderno se estabilizou enquanto gênero literário, entretanto, entende que tanto o romance moderno quanto o riso – tal como concebidos na modernidade – devem muito ao francês François Rabelais.

No século XVI, quando ainda despontava como o gênero moderno, o romance foi apresentado por Rabelais como um espaço onde o riso se afirmava enquanto componente indispensável no tecer das narrativas romanescas. Sem se preocupar com as deformações as quais, conforme Aristóteles, o riso provoca naquele que ri e, sem dar ouvidos às orientações aristotélicas que a muito alertavam para a necessidade de domesticar o riso, Rabelais uniu o humor ao que há de menos refinado ou comedido no humano. Além de se contrapor à noção de harmonia perseguida por Aristóteles, o riso rabelaisiano também se opôs tanto à sublimação platônica, quanto aos dogmas religiosos que primavam pela valorização da alma em detrimento do corpo.

Ao mesmo tempo em que virou às costas ao mundo das ideias recomendado por Platão, Rabelais ignorou os clamores celestiais no sentido de manter o espírito elevado aos céus. Profano e pagão, o riso diabólico colocado em cena por Rabelais desceu vertiginosamente ao mundo material; desafiando céus e terra, ele fez do corpo o lugar primeiro de onde se subtrairia o riso sem medidas. Particularmente ligado aos excessos fisiológicos, o humor contido em *Gargântua e Pantagruel* constituiu-se de modo diretamente associado ao defecar, ao urinar, à comilança, bem como ao uso exagerado dos prazeres sexuais.

Além de ignorar as orientações aristotélicas no que dizem respeito à relação do belo com a harmonia na criação do estético – ao tomar o corpo enquanto espaço a ser explorado pela narrativa –, por meio do risível, o francês quinhentista usou e abusou das exigências menos

sublimes ou sagradas do humano. A atitude desafiadora de Rabelais deve ser reverenciada – parece ser o que nos diz Kundera - especialmente porque, ao perceber a condição do homem de seu tempo, ela aponta para a necessidade de se criar outras formas de narrar as aventuras desses seres, bem como de representá-los como indivíduos.

Notadamente amparado por orientações bakhtinianas, George Minois contribui significativamente para o desenvolvimento do debate proposto ao observar que o humor rabelaisiano decorre de sua visão de mundo. Segundo Minois, ainda que desmedido, grotesco, aparentemente desprezioso e ingênuo, Rabelais nos oferece um riso que reflete a “impotência resignada” diante das mazelas mundanas; em suas palavras, o humor oferecido por Rabelais aos seus contemporâneos era de início, uma espécie de “antídoto aos terrores e à angústia”, pois “se tudo se reduz a um monte de borra, nossos medos são vãos e é melhor rir deles” (2003, p. 281).

Em face de tal percepção, conforme Minois, ao unir o trágico ao cômico, Rabelais deu o tom de ambivalência que caracterizaria o humor na modernidade. A ambivalência relativizadora das certezas sobre a qual nos fala Kundera na epígrafe inicial parece ser a centelha do humor rabelaisiano que, aproximadamente quatrocentos anos mais tarde – no final do século XX –, Milan Kundera irá reivindicar como instrumento de seu fazer literário.

Com um olhar firme em seu tempo, mas sem perder de vista o passado cuja trajetória se alonga por mais de quatro séculos, ao tentar definir o riso como elemento estético da criação romanesca, Kundera reconhece que já no século XVIII, “o humor de Sterne e de Diderot era uma lembrança terna e nostálgica da alegria Rabelaisiana” e termina por concluir que,

A Europa olhou a história engraçada de sua própria existência durante tão longo tempo que, no século XX, a epopéia alegre de Rabelais se transformou em comédia desesperada de Ionesco que diz: “Muito pouca coisa separa o horrível do cômico.” (KUNDERA, 1988 p. 127)

Depreende-se daí que, nos anos finais do século XX, Kundera não só constata que a alegria de um riso solto e fácil se perdera por completo na trajetória e nas contingências da vida moderna, como também percebe que, no crepúsculo da modernidade, o riso gaiato de Rabelais só nos resta como fragmentos da memória.

A tessitura das reflexões e das representações kunderianas aponta para algumas das causas prováveis da distância que nos separa do riso quinhentista. Kundera nos dá a ver que os motivos desse distanciamento não se resumem tão somente ao fator temporal, nem tão pouco à

sofisticação que, segundo George Minois, o riso sofrera no século XVII, o mesmo pode-se dizer em relação aos inegáveis prejuízos que, conforme Kundera, o humor literário teria sofrido com a exacerbada seriedade dos sentimentalismos românticos no século XIX. Obviamente, o escritor considera que a soma dos fatores mencionados inegavelmente representa perdas irreparáveis quando se trata de manter em cena o riso rabelaisiano, entretanto, ao interconectar seu pensamento as suas representações literárias, nota-se que para Kundera, o que verdadeiramente fez decair por completo o riso solto no século em que habita foi a crescente degradação dos valores.

A noção de degradação dos valores, os quais regeram a vida do homem moderno, Kundera capta especificamente na trilogia ensaístico-romanesca *Os sonâmbulos* de Hermann Broch. Depois de presenciar os horrores nazistas e posteriormente sentir a força dos tanques russos – os quais, em defesa de uma ditadura comunista, no final dos anos sessenta, entraram em seu país e esmagaram os ideais de um “socialismo mais humano” defendido pelas vozes que ecoavam em meio à Primavera de Praga –, Kundera constata que a degradação observada por Broch no início do século XX, no final dele, culminava com a falência total dos valores e modelos modernos.

Constrangido por duas grandes guerras, assolado pelas ditaduras nos diversos cantos do planeta, o homem que no século seguinte ao de Rabelais fora proclamado por René Descartes como “Senhor e dono da natureza”, no crepúsculo da modernidade, dá-se conta da total fragilidade e impotência diante da ferocidade da História. De acordo com as reflexões kunderianas,

Depois de ter conseguido milagres nas ciências e na técnica, este “senhor e dono” se dá conta subitamente de que não possui nada e não é senhor nem da natureza (ela se retira pouco a pouco do planeta) nem da História (ela lhe escapou) nem de si mesmo (ele é guiado pelas forças irracionais de sua alma). Mas se Deus foi embora e o homem não é mais senhor, quem então é senhor? O planeta caminha no vazio sem nenhum senhor. Eis a insustentável leveza do ser. (KUNDERA, 1988, p. 41)

No que diz respeito à utilização do humor por Rabelais e Kundera, as palavras deste nos permitem pensar de modo mais sistêmico acerca da relação espaço-temporal.

Rabelais se despedia de uma época marcada pela presença e dominação dos valores cristãos, mas ao mesmo tempo – ainda que talvez não de forma consciente – vislumbrava diante de si um projeto de futuro no qual o homem, conquistava posição de destaque. Desse modo,

entrelaçando sentimentos opostos, ainda que trouxesse à cena literária as mazelas do mundo e expusesse a deterioração de um sistema de valores pautados na crença, o riso largo em Rabelais era possível também em razão de algo novo que se descortinava. Diferentemente disso, na outra ponta do fio tecido por Rabelais, Kundera vê encerrar diante de si um tempo sem perspectivas nem de presente, nem de futuro; um tempo no qual nem o Deus medieval, nem o Homem moderno são mais Senhores.

Em geral, as criações ficcionais de Kundera são variações do sedutor que, desde o século XVII, povoou o imaginário popular: Don Juan. Intentando uma espécie de aproximação por negação com o riso rabelaisiano, Kundera buscou na figura mítica e lendária de Don Juan a inspiração para a construção de seus personagens. Linda Hutcheon salienta que a “prática paródica” constitui-se em “uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. Fazendo dos seus personagens paródias dos sedutores clássicos modernos, aliando o riso aos elementos sexuais, especificamente ao erotismo e à sedução, Kundera esmera-se em nos mostrar a impossibilidade do riso quinhentista nos tempos finais da modernidade.

Ainda que em primeiro plano, as criações donjuanescas permitam ao romancista retomar o aspecto profano centrado no corpo tal como um dia fizera Rabelais e, ainda que seu primeiro romance intitulado *A brincadeira* – ao terminar em uma enorme diarreia – tente retomar a centelha de derrisão do humor rabelaisiano, Kundera carrega consigo a certeza de que “a história europeia do riso fecha seu ciclo” (1988 p. 127). Não é por acaso então que, mesmo antes de publicar seu primeiro romance, sugestivamente nomeia um dos contos inaugurais de sua incursão pela narrativa ficcional de “Ninguém vai rir”.

Depois de ainda ingenuamente acreditarem na condição suprema do homem, de não perceberem e mesmo negarem a força da relativização e da pluralidade que mais e mais se impõe, de não observarem as transformações na condição da mulher em seu tempo, os sedutores que compõem os cenários da escrita kunderiana estão fadados ao fracasso. É somente ao verem seus planos fracassados que esses seres se dão conta de que os valores que regeram a vida até aqui se degradaram e, o festejado projeto de progresso – anunciado quando as cortinas se abriram para Don Juan de Tirso de Molina, seu antecessor – não lhe renderam senão a insustentável leveza que alimenta a solidão e o vazio de suas existências. Transpassado então

por tais sentimentos Fleischman², “faz o que pode para seduzir as mulheres, mas o que procura é, sobretudo, o abraço consolador, infinito, redentor, que o salvará da atroz relatividade do mundo recentemente descoberto” (1985, p. 126). É exatamente ao observar a decadência dos valores em seu tempo que Eduardo³, mesmo sendo ateu, sente-se triste com a ideia de que Deus não existe. Uma incursão pelo universo literário de Kundera conduz à percepção de que, mais que a euforia pela conquista, a procura incessante desses don juans por aventuras eróticas reflete uma busca de si mesmos, dos valores que constituíram o passado, mas que no crepúsculo da modernidade se esvaem de modo incontornável. A ausência de modelos referenciais tais como aqueles oferecidos por Deus ou pela ciência, faz que estes personagens sintam-se flutuar como uma pluma.

Ademais, frutos do pós-guerra, as criações ficcionais de Kundera também lutam ou sucumbem às ações esmagadoras das ditaduras locais impetradas contra qualquer manifestação de individualidade. Por tudo isso, o escritor se faz ciente de que, enquanto aspecto humano e, portanto, de individualidade, a narrativa literária não pode prescindir do riso, mas por outro lado, sabe que a parcela do riso que ainda os ligam ao século XVI, só pode ser aquela extraída do cômico rabelaisiano, porém, corrosivamente, transformada em ironia.

1.2 – O riso dos demônios como representação do humor na escrita de Milan Kundera

Embora o humor seja condutor de sua escrita ficcional, desde os primeiros passos enquanto romancista é somente em “O livro do Riso e do esquecimento”, seu quarto romance, que Kundera irá distinguir dois tipos de risos: o riso dos anjos e o riso dos demônios.

O riso dos anjos é descrito como aquele da contemplação, da aceitação, do acordo. De modo algum esse tipo de riso é sinônimo de constrangimento, de feio ou de desarmonia. Comedido, harmônico e sério, ele está para além de quaisquer brincadeiras. Seu teor e sua manifestação nos remetem ao que desejava Aristóteles quando propunha uma domesticação do riso. A imagem que simboliza o riso dos anjos é aquela de uma moça e de um rapaz que se dão “a mão e correm numa bela paisagem de primavera (ou de verão)”. De acordo com o narrador kunderiano, “eles correm, correm, correm e riem. O riso dos dois corredores deve proclamar para o mundo inteiro e para os espectadores de todos os cinemas: nós somos felizes, estamos contentes de estar no mundo, estamos de acordo com o ser!” (1978, p. 57)

² Personagem da narrativa “O simpósio”, contido na coletânea de contos do livro “Risíveis amores”.

³ Personagem da narrativa “Eduardo e Deus”, também parte da coletânea de contos “Risíveis amores”.

Não contrariando nenhuma estrutura vigente, não invocando conflito existencial ou de qualquer outra natureza, o riso dos anjos é legalizado. Por isso, ele é requisitado com frequência pelas mais diversas instituições; por esse motivo, em conformidade com as palavras irônicas do narrador,

Todas as Igrejas, todos os fabricantes de *langeries*, todos os generais, todos os partidos políticos estão de acordo a respeito desse riso e todos se precipitam para colocar a imagem desses dois corredores risonhos nos cartazes onde fazem propaganda de sua religião, de seus produtos, de sua ideologia, de seu povo, de seu sexo e de seu sabão de lavar louças. (KUNDERA, 1978, p.58)

Mas enquanto o riso dos anjos quer alegrar-se “por tudo aqui embaixo, ser bem ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido” (1978, p.61), profanando céus e terra, o riso do diabo quer mostrar o absurdo das coisas, quer destronar, inverter e subverter as ordens estabelecidas; daí a adesão de Kundera ao humor extraído do riso dos demônios. O humor adotado por Kundera não é partidário dos anjos, também não é simplesmente “o riso, a caçoada, a sátira, mas um tipo especial de comicidade” (1994, p. 5), aquela que destrói, que mostra a insignificância de tudo.

Diferentemente de Rabelais para quem a alegria e o cômico eram indissociáveis, a alegria pura e simples nada tem a ver com a comicidade que Kundera reivindica para si. Ao definir, o cômico e o riso dos demônios, o romancista contemporâneo nos dá a ver que um ao outro se mescla quando, revelando brutalmente a insignificância de tudo, tal qual o riso do diabo, o cômico é mantido sob o signo da crueldade. Sendo o riso dos demônios partidário do mal, sua crueldade está em revelar a impotência do homem frente às forças que o constroem. Esse tipo de riso quer fazer cair os véus, as crenças ou a inocência quanto à quaisquer perspectivas de unicidade proposta pelos ideais idílicos.

Relatando sua experiência em um país dominado pelo comunismo russo, o narrador-autor-personagem – utilizado como recurso estético por Kundera em *O Livro do riso e do esquecimento* – cria uma definição mais elaborada e imagética do riso dos demônios. De acordo com ele, ao ver seus livros retirados das prateleiras das livrarias e bibliotecas, proibido, portanto, de escrever e de publicar seus romances, não podendo fazer mais nada além de sobreviver, passou a escrever clandestinamente previsões astrológicas, recebendo por tal atividade uma quantia irrisória. Se disso pode ser subtraído algum tipo de humor, só pode ser aquele cuja filiação partidária é dos demônios, pois nas palavras do narrador,

Tudo que havia de engraçado nisso era minha existência, a existência de um homem cortado da história, dos manuais de literatura e do catálogo de telefone, de um homem morto que agora voltava à vida numa surpreendente reencarnação para pregar a centenas de milhares de jovens de um país socialista a grande verdade da astrologia. (KUNDERA, 1978, p. 59)

Em um primeiro momento, reivindicando o cômico, o riso dos demônios é apresentado como riso crispado, quase doloroso, não fosse a necessidade de anestesiá-lo o coração que, segundo Henri Bergson, nos impõe a comicidade (2007). Nesta primeira acepção, o riso do diabo se impõe como necessário para representar comicamente a tragédia humana. Por meio dele, delineia-se um sujeito que reconhece a total fragilidade e impotência diante da História, não lhe restando outra coisa senão rir da própria condição e desgraça.

Mas para além do tragicômico, outra nuance se revela no riso dos demônios, trata-se do riso endereçado ao outro. Especialmente, aquele que se revela “quando as coisas são privadas de repente de seu suposto sentido, do lugar que lhe é destinado na ordem esperada das coisas (um marxista formado em Moscou acreditar em horóscopos)” (1978, p. 61).

Acentuando, portanto, a desconstrução da rigidez e o caráter de “significação social”, que, segundo Bergson, são prerrogativas essenciais do riso (2007, p. 6), a comicidade extraída do riso do diabo atua geralmente onde não haja possibilidades de negociação, de questionamentos. Quando revela que as coisas são diferentes do que aparentam ser, o riso do diabo desestabiliza entre outros, verdades, crenças e discursos rígidos e socialmente instituídos. Com essa modalidade de risível, Kundera quer atuar diretamente na noção de idílio.

As reflexões de Kundera dentro e fora dos romances nos indicam que o idílio é uma aspiração humana. A necessidade de silenciar os conflitos, de fazer valer a ideia de ordem, de harmonia é, e sempre será, um desejo do homem. Em se tratando da relação consigo mesmo, o homem atua no sentido de neutralizar os conflitos e os desacordos, essa vigilância contínua em relação ao próprio eu, por sua vez, estende-se às relações sociais. Nesse sentido, a crença idílica nos diz que uma sociedade ordeira, feliz e com perspectivas de progresso deve anular qualquer manifestação que gere conflitos. Nessas condições, as vontades e desejos devem ser homogêneos, ou se preciso for, homogeneizados. Por isso, todo discurso que se quer único e totalizador – como a ditadura na qual Kundera viveu e produziu por vários anos –, prima pelo reforço e manutenção dos ideais idílicos. Se o riso dos anjos atua no sentido de reforçar a harmonia individual e social sustentando, com sua concordância, a ideia de um paraíso feliz, o

riso do diabo quer incidir-se, com toda crueldade e acidez que lhes são peculiares, contra o discurso totalizador do idílio.

Atuando simultaneamente na condição de narrador, autor e personagem, segundo o narrador kunderiano, além da crueldade, existe no riso dos demônios, “também uma parte de alívio salutar (as coisas são mais leves do que pareciam” e quando isso acontece, “elas nos deixam viver mais livremente, deixam de nos oprimir sob sua austera seriedade)” (1978, p. 61). Esse efeito da comicidade nos é possível particularmente, quando aliada á ironia.

Se o riso subtraído da ironia é importante no espaço da criação literária, Kundera nos dirá que “por definição o romance é a arte irônica”. E a importância atribuída à ironia enquanto recurso estético na criação romanesca se deve primeiro por seu caráter relacional e segundo, em razão da ambiguidade.

Em se tratando do aspecto relacional Kundera dirá que,

A ironia quer dizer: nenhuma das afirmações que encontramos num romance pode ser vista isoladamente, cada uma delas encontra-se em confronto completo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos, outras ideias. Apenas uma leitura lenta, duas vezes, muitas vezes repetidas fará aparecer todas as *correlações irônicas*, dentro do romance, sem as quais o romance não será compreendido. (KUNDERA, 1994, p. 184 e 185)

Ao se referir à perspectiva relacional própria do romance, o autor parece querer nos alertar para a leitura da própria obra. Em razão da prerrogativa irônica, a obra kunderiana exige, além do ir e vir pelos diversos textos, um exercício de ruminação permanente. Primando pelas inversões de sentidos, muitas vezes aquilo que aparece em primeiro plano como uma espécie de verdade anunciada pelo romance, não é senão o elemento criticado. A poesia engajada do poeta Jaromil, presente no romance “A vida está em outro lugar”, se apresenta como um bom exemplo disso. Não se dando conta da ironia presente no jogo narrativo, não se apercebendo de que a ironia consiste em dizer em tom sério aquilo que não é pensado seriamente, mas comicamente, não foram poucos os leitores que se identificaram com as causas de Jaromil. Esses leitores, não se deram conta de que, mais que qualquer outra coisa, as ações do personagem constituem-se naquilo que para Kundera é um assassinato a qualquer obra de arte: colocá-la a serviço de uma ideologia, seja ela qual for.

O aspecto relacional complementa aquele referente à ambiguidade. Do mesmo modo que a ironia impede uma submissão da arte a outros discursos, ela dificulta o julgamento moral

em detrimento do estético. Por isso nos dirá Kundera, existirem fatos, situações... que só poderão participar da narrativa literária romanesca uma vez que esta é eminentemente uma arte irônica. Ao desvendar o mundo como ambiguidade, a ironia nos priva de certezas; desviando-se de respostas conclusivas, ela não permite uma verdade, mas sugere possibilidades de verdades.

Ao lidar com as várias possibilidades, com destronamentos daquilo que parece sério, a ironia kunderiana ri e tripudia da arrogância dos mais diversos discursos que se querem homogêneos e homogeneizadores. Se a ironia atua de modo destronador naquilo que existe como valor de verdade, em parceria com outras linguagens literárias, ela contribui para com o romancista no sentido de mascarar, desviar e relativizar as verdades, permitindo à arte do romance manter-se autônoma em relação aos discursos institucionais dominados e controlados pela ditadura do idílio.

O que significa dizer que, a prerrogativa da ambiguidade inserida pela ironia faz com que o romance literário seja o lugar de algumas situações e fatos os quais, em um dado momento da História, só podem ser descritos pela narrativa ficcional e nela figurar. Tal possibilidade se dá porque, ao jogar com as certezas, a ambiguidade gerada pela ironia dificulta os julgamentos morais nefastos à criação e à fruição do estético. Não fosse o jogo ambíguo criado pela ironia, o próprio Kundera jamais poderia ter escrito, num vigilante contexto ditatorial, tudo que escrevera sobre a devastadora ação dos regimes ditatoriais sobre os indivíduos, sobre a condição humana.

À guisa de conclusão, pode se dizer que, embora nas muitas de suas variações o riso atravesse a obra kunderiana; de modo geral, ele aparece com maior intensidade e como elemento de transformação do estético quando se apresenta sob a forma diabolicamente, sutil e corrosiva da ironia. De posse desse entendimento, nos é permitido afirmar que a escrita romanesca de Milan Kundera, reflete a postura do sujeito irônico do modo descrito por Soren Kierkegaard, quando salienta,

Para o sujeito irônico, a realidade perdeu a sua validade, ela se tornou, para ele, uma forma incompleta, que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja... (KIERKEGAARD, 2013, p. 261)

Situado na fronteira entre o Moderno e o pós-moderno, enquanto sujeito irônico nos termos reconhecidos por Kierkegaard, Kundera cria seres ficcionais que se transformam em motivo de riso exatamente por não se darem conta do esgotamento, esmaecimento ou degradação dos valores modernos. Recusando-se a enxergar que o mundo ordenado pelas verdades e fórmulas científicas, cada vez mais dá lugar à relativização e pluralização dessas verdades, os seres criados por Kundera deixam emanar de suas ações um riso partidário dos demônios. Corrosivo, inquietante e destronador, contraditoriamente, o cômico extraídos das narrativas de Milan Kundera é também melancólico e nostálgico; ele resulta em um riso que mesmo inspirado na comicidade rabelaisiana, dela muito se distancia.

Referências Bibliográficas

BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BROCH, H. **Os sonâmbulos**. Trad. Wilson H. Borges. S.P: Germinal, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed, 1991.

JOBIM, J. L. **A Crítica Literária e os críticos Criadores no Brasil**. RJ: Caetés : EDUERJ, 2012.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Alvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KUNDERA, M. **O livro do riso e do esquecimento**. Trad. Tereza Bulhões C. da Fonseca. SP. Círculo do livro, 1978.

_____. **A brincadeira**. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Risíveis amores**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

_____. **A vida está em outro lugar**. Trad. Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Os testamentos traídos.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **A insustentável leveza do Ser.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1995.

_____. **A cortina.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

MINOIS, G. **História do riso e do Escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLINA, T. **O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra.** Trad. Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

PLATÃO. **O Banquete.** Trad. J. Cavalcante de Souza. RJ. DIFEL, 2010.

RABELAIS, F. **Gagântua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 19.03.2015

Manoel de Barros entre tradição e renovação **Manoel de Barros between tradition and renewal**

Kelcilene Grácia-Rodrigues*
Paulo Eduardo Benites de Moraes**

RESUMO: A poética de Manoel de Barros é marcada por um experimentalismo que enaltece a sinfonia de vozes com as quais o poeta dialoga. Nesse sentido, a obra de Manoel de Barros apresenta elementos que apontam para uma poética articuladora de um projeto estético subjacente à sua obra e encaminha-se no sentido da consolidação de uma *ars poetica* própria que norteia os valores estéticos e éticos do poeta. Logo, o problema do presente trabalho busca saber como Manoel de Barros introduz, na tessitura de sua poesia, reflexões espaciotemporais que perpassam a história circunstancial e a história literária. Marcado pelas tensões de uma consciência crítica, procuramos evidenciar como o poeta estabelece relação com a tradição e a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Projeto estético. Tradição. Renovação. Antropofagia.

ABSTRACT: The poetics of Manoel de Barros is marked by experimentalism that extols the Symphony of voices with which the poet can dialogue. In this sense, the work of Manoel de Barros presents elements that point to an aesthetic project underlying his work and is going towards the consolidation of an *ars poetica* own that guides the ethical and aesthetic values of the poet. Soon, the problem of this work search know as Manoel de Barros introduces, in his poetry, reflections about space and time in a circumstantial history and in a literary history. Marked by the tensions of a critical conscience, we highlight how the poet establishes relationship with tradition and contemporaneity.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry. Aesthetic project. Tradition. Renewal. Anthropophagy.

1. Notas introdutórias

A obra de estreia de Manoel de Barros, **Poemas concebidos sem pecados**, de 1937, já lança mão de uma característica marcante de toda produção literária do poeta: o “*criançamento da palavra*” (BARROS, 1996, p. 47, grifos nosso). Para Barros, a poesia deve buscar a palavra despida de todas as impurezas do tempo, reencontrada na sua origem primordial, “para atingir sua expressão fontana” (BARROS, 2000, p. 29). É nesse sentido que nos apropriamos do termo “criançamento”, utilizado pelo escritor.

* Doutora em Estudos Literários e docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas (UFMS/CPTL).

** Doutorando em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas (UFMS/CPTL).

Trata-se, em Barros, de um projeto que busca a fonte da poesia. Segundo Grácia-Rodrigues,

[...] a expressão de Barros “Fontana”, constitui um arcaísmo, com o significado hodierno de fonte, origem, causa, princípio [...] A busca primordial da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto de novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter sentido novo, pois usar o que já está arrumado é impedir que a poesia surja. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 115-116).

Criançamento é, pois, o processo da busca do *Fontana*, com a utilização de diversos procedimentos lexicais, sintáticos e de construção poética. Nosso objetivo, neste trabalho, é descrever a personalíssima *ars poetica* de Manoel de Barros, cujos valores estéticos e éticos produzem a tessitura de poesia imagética, reflexiva, que une o espírito revolucionário da vanguarda a uma sólida base de leitura da poesia ocidental.

Segundo Miguel Sanches Neto, “o estatuto popular deste livro [**Poemas concebidos sem pecado**] pode ser visto na presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão um tom oswaldiano aos poemas” (SANCHES NETO, 1997, p. 9).

Oswald de Andrade é o poeta que dialoga mais de perto com Manoel de Barros na sua obra de estreia. Nota-se essa influência pela incorporação de elementos da linguagem cotidiana, o resgate de ideias da poesia **Pau Brasil**, de 1925, de Oswald de Andrade.

Para corroborar com nossa leitura, lembramos João Cabral ao analisar a relação entre tradições. Cabral nos mostra que

Não existe uma poesia, existem poesias. E o fato de um jovem poeta filiar-se a uma delas, na primeira fase de sua vida criadora, menos que um fato de submissão de um poeta a outro poeta, é o ato de adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética, dentre todas a que ele pensou estar mais de acordo com a sua personalidade. (MELO NETO, 1994, p. 746).

Logo, o fato de Manoel de Barros incorporar elementos da poética de Oswald de Andrade na obra **Poemas concebidos sem pecado** (1937), revela a filiação de um iniciante em relação ao seu precursor. Contudo, tomando como base a obra **Compêndio para uso dos pássaros**, de 1961, pretendemos mostrar como esse livro revela o pendor poético de Barros já anunciado pela personagem Cabeludinho, de **Poemas concebidos sem pecado**, sendo o

“primeiro *alter-ego* que surge na obra de Barros” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 58, grifo do autor), um alter-ego revelador, enunciador da “[...] postura poética que Manoel de Barros defende”. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 89).

A obra de 1961 constrói-se em complexa rede envolta por procedimentos poéticos que entoam características estéticas e temáticas. Percebemos a formação de um projeto estético marcado por valorizar seres insignificantes, expor um sujeito fragmentário, cindido em meio a uma cultura múltipla, e pelas encenações do tempo e do espaço poéticos do autor nas quais emergem a consciência reflexiva do poeta.

Nesse sentido, o trabalho busca saber como Manoel de Barros introduz, na tessitura de sua poesia, reflexões espaciotemporais que perpassam a história circunstancial e a história literária. De um lado, há a articulação do tempo e do espaço que permite ao poeta olhar o seu tempo por meio de seu objeto de criação, e de outro, como a relação do poeta com a tradição e sua contemporaneidade.

Para fomentar a reflexão em torno das questões propostas para este trabalho, partir-se-á do debate e da releitura que vêm sendo engendrados acerca das teorias do texto poético, bem como autores que se propõem a pensar e refletir sobre a cena contemporânea. A metodologia é construída a partir de exercícios de leitura e interpretação de trechos significativos do *corpus* selecionado, a saber, **Compêndio para uso dos pássaros**. Tal obra compõe o projeto poético de Manoel de Barros, construído por um experimentalismo que enaltece a sinfonia de vozes com as quais o poeta dialoga, bem como nos apresenta o compêndio de encenações poéticas que marcam sua obra, e encaminha-se no sentido da consolidação de uma *ars poetica* própria que norteia os valores estéticos e éticos do poeta.

2. Compêndio e sinfonia poética em Manoel de Barros

A obra **Compêndio para uso dos pássaros** foi publicada pela primeira vez em 1961. O livro é composto por duas partes, a saber: “De meninos e de pássaros” e “Experimentado a manhã nos galos”. Manoel de Barros ganhou alguns prêmios com essa obra, tais como: Prêmio Orlando Dantas, em 1960, patrocinado pelo **Diário de Notícias** do Rio de Janeiro, tendo sido a publicação da obra a premiação recebida. Ainda com essa obra, em 1965, o poeta ganhou o

Prêmio Nacional de Poesia, patrocinado pela Fundação Nacional do Distrito Federal. Com a bonificação editou, em 1969, a obra **Gramática expositiva do chão**.¹

Manoel de Barros, em **Compêndio para uso dos pássaros**, apresenta em seu discurso poético características peculiares que marcam, em uma linha norteadora de sua poética, um estilo próprio. Percebemos nessa obra um aprofundamento estilístico, bem como temático, que haviam sido prenunciados em **Poemas concebidos sem pecado**.

Na obra de 1961, Barros cria uma série de *topoi* poéticos que delineia um percurso literário, como a criação de um espaço poético que apresenta certo telurismo, um Pantanal imaginado, marcado pelas inutilidades que compõem esse espaço adâmico; há um trabalho sonoro com a poesia muito próximo à música, acentuado pelo ritmo advindo do gorjear dos pássaros; há um acirramento da construção de uma poesia lírica, marcada, sobretudo, pela metalinguagem; a exacerbação do ilogismo da fala infantil fugindo do pragmatismo da linguagem convencional.

Um dos *topoi* poéticos que aparece nessa obra de Barros é o espaço, cerne de criação de imagens poéticas por excelência. Criar imagens é um rico exercício encontrado na obra de Manoel de Barros. Para confirmar isso buscamos uma faceta surrealista da poética de Barros. Segundo Maria Adélia Menegazzo (2004), no poema “A Fazenda”, o poeta expõe sua linguagem surrealista, seja de uma forma ao se buscar instalar no texto representações da fala infantil, seja na relação de realidades díspares por meio de palavras desconexas como podemos notar no trecho a seguir:

As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores. (BARROS, 1961, p. 56).

Observando o poema percebemos uma objetividade bastante forte pelo emprego das palavras plantas, chão, corpo, árvore, isto é, nos remete a um universo real, uma aproximação visível da realidade. No entanto, como bem afirma Menegazzo (2004), a vertente surrealista aparece no poema no momento em que se observa os elementos relacionais (os verbos e seus

¹ Essas referências foram retiradas do trabalho de Kelcilene Grácia da Silva. **A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo**, 1998, p. 41.

complementos), que provocam uma ruptura com a lógica racional instalando uma imagem surrealista, pois ninguém poderia sofrer de “gorjeios” ou de “árvores” como se estes elementos fossem contagiantes; há portanto um extravasamento semântico-visual.

Além destas características levantadas por Menegazzo, o poema constrói uma imagem poética a partir de uma paisagem - o Pantanal - e esta paisagem surge como construção social, simbólica. Manoel de Barros destaca-se nesse sentido por despertar a singularidade dos objetos do mundo que o cerca, por construir representações literárias das paisagens naturais e culturais. O uso das palavras “chão”, “corpo” e “árvore” constrói uma forma poética que se elabora no sentido de construir uma relação com a paisagem. Percebe-se que os vocábulos que o poeta emprega atuam no sentido de corporificar o poema, bem como dar vida à paisagem descrita. De um lado, o Pantanal se faz referencial por meio das palavras que o representam, é uma exploração da paisagem natural. De outro, o poema caminha pela paisagem cultural no sentido de que o espaço descrito poeticamente abriga uma cultura (uma civilização). Há, portanto, a criação de uma imagem altamente poética que surge na constatação dos elementos surreais presentes neste poema, como assegura Menegazzo. O poema descreve uma imagem/paisagem do Pantanal, e ao mesmo tempo recria o mundo do Pantanal por meio da exploração do espaço, levando-o como pretexto poético.

A segunda característica emblemática dessa obra é o ilogismo da fala infantil. Esse discurso segue uma linha proposta por Breton quando este recorre à infância e às bases oníricas: “a ausência de todo rigor conhecido deixa-lhe [ao homem] a perspectiva de vários caminhos percorridos ao mesmo tempo; ele se enraíza nesta ilusão; quer saber apenas da facilidade momentânea, extrema de todas as coisas” (BRETON *apud* TELLES, 1982, p. 174). Em seu “Poeminhas pescados numa fala de João”, podemos notar o fazer poético pautado no imaginário infantil de Manoel de Barros, que não deixa de ser também um *modus operandi* antropofágico:

I

O menino caiu dentro do rio, tiburim,
ficou todo molhado de peixe...

A água dava rasiinha de meu pé. (BARROS, 1961, p. 13).

Neste poema de Manoel de Barros notamos o expediente antropofágico desde o título. “Poeminhas pescados numa fala de João” sugere o trabalho de capturar da fala de outro aquilo que lhe interessa. O eu lírico constrói um “compêndio de poeminhas” a partir dos elementos

que retira da fala de João. “Poeminhas” se explica pela estrutura do poema como um todo, pois está dividido em nove partes, sendo cada uma delas um pequeno poema que atua em complementaridade com os outros.

A personagem João fabula uma história insólita e de aventura. Trata-se de uma história criada pela imaginação infantil, pois ao escolher escrever “poeminhas”, já há a indicação de que se trata essencialmente de uma fala infantil, reforçada pelo diminutivo no título do poema. A história de João é recontada a partir dos trechos que o eu-lírico retira das falas de João, e neste ponto notamos o fazer antropofágico.

No primeiro “poeminha” o uso da onomatopeia “tíbum” representa a fala da criança. Representar os sons em suas brincadeiras é um fato corriqueiro para as crianças, e no caso de João, em meio a sua brincadeira de tomar banho no rio, evidencia um elemento expressivo de uso da língua que se torna matéria de poesia quando o poeta retirar isso da fala de João e transforma em verso.

Este mesmo expediente pode ser notado nos outros dois poeminhas subsequentes:

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, pan, caiu lá embaixo
Na água. [...]

III

Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, pum!,
Na parede do jacaré...
[...]. (BARROS, 1961, p. 13-14).

A referência das onomatopeias “pan” e “pum” reforça o falar da criança que o eu-lírico recupera no poema de maneira antropofágica. É um processo de perceber o que mais se destaca na fala infantil, retirar isso das crianças e trazer para o poema como elemento de composição de um projeto estético.

Nestes dois trechos percebemos também a recuperação da fala popular pela construção “João foi na casa do peixe”. Gramaticalmente incorreta, pois deveria ser “João foi à casa do peixe”, nesse caso, o poema atua no sentido de desconstruir a normatização da língua, dando crédito ao valor expressivo e de representação que a fala detém. Essa desconstrução da norma padrão ocorre ao longo de todo o poema na fabulação que o eu-lírico reconta a partir das falas

de João. Essas características aparecem no “erro linguístico”, como se vê em “Tinha dois pato grande” (BARROS, 1956, p. 13), “Veio Maria-preta fez três araçás pra mim” (BARROS, 1956, p. 14) e “Você viu um passarinho abrido naquela casa/ que ele veio comer na minha mão?” (BARROS, 1961, p. 17).

Em todos esses versos podemos notar que o eu-lírico retirou da fala infantil justamente os elementos que vão de encontro com as normas gramaticais. No primeiro caso não respeita a regra de flexão do plural, o próprio numeral “dois” se encarrega de dar ao leitor a noção semântica de que se trata de mais de um pato, sendo desnecessária a flexão do substantivo. O mesmo ocorre com a subversão dos verbos fazer e abrir. A construção do pretérito desses verbos não condiz com o que a norma preconiza: ao dizer “fez” e “abrido” o poema ganha em expressividade. As construções corretas dos pretéritos destes verbos não alcançam a dimensão semântica e lúdica dos verbos “fez” e “abrido”, como são usados pelas crianças.

Desta maneira, ao retirar essas construções das falas infantis e torná-las elementos de composição poética, o eu-lírico se mostra um antropófago no sentido de se valer de expedientes da língua viva e que, ao colocá-los no poema, retira as palavras do lugar-comum dando a elas a capacidade de expressar outros significados.

Os novos sentidos que estas palavras podem sugerir, dentre muitos, culminam no último “poeminha”,

IX

Vento?

Só subindo no alto da árvore

que a gente pega ele pelo rabo... (BARROS, 1961, p. 17).

em que a desconstrução promovida pelo erro linguístico das construções anteriores se justifica. Ao longo do poema as palavras que são empregadas de maneira dissonante caminham para abrir espaço à imaginação. O uso de vocábulos na norma padrão da língua não permite ao falante servir-se da potencialidade expressiva da língua, tão pouco valer-se de uma criatividade que permita pegar “o vento pelo rabo”.

Neste sentido, Manoel de Barros ao utilizar o expediente antropofágico num processo que recebe e assimila a fala infantil de João, e a partir dela ressignificar as palavras, constrói um poema que recupera o brincar de uma criança no seu mais puro momento de imaginação para fabular uma aventura insólita.

Diante desta leitura, parece inegável o procedimento antropofágico que o poeta utiliza para configurar uma resposta própria na construção de seu projeto estético. A antropofagia se dá no fato de o poeta retirar das falas de João somente aquilo que lhe interessa: as construções baseadas “no errar o idioma”. Errar o idioma – característica marcante da poética de Barros – significa neste poema dar vasão à imaginação e ao sonho.

O uso de inúmeros neologismos ao longo da obra reforça a ideia de desconstrução. A desconstrução proposta por meio da palavra gera uma tensão dentro do curso poético invertendo as hierarquias, próxima ao pensamento desconstrucionista por excelência. Vejamos:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (DERRIDA, 2001, p. 48).

O que Derrida propõe com essa inversão de hierarquias não está muito distante do que Manoel de Barros faz na poesia. Para Derrida este reposicionamento dos conceitos pode ser lido como uma prática reflexiva acerca das relações hierárquicas do pensamento metafísico ocidental. Em Manoel de Barros percebemos essa postura desconstrucionista em conceitos como os de poesia, ser, palavra, que são constantemente desconstruídos e reposicionados. O que importa nesses conceitos todos não é o próprio conceito em si mesmo, mas os efeitos que podem causar. Como uma prática reflexiva, eles surgem e inculcam dúvidas, aparecem como questionamentos que abalam a confiabilidade de um conceito, de um dogma. Os “poeminhas” acabam por reforçarem essa ideia:

IV

De dia apareceu uma cobrona
debaixo de João.

Eu matei a boca pequenininha daquela cobra.
[...]. (BARROS, 1961, p. 14)

O ilogismo empregado nesse poema insere na obra toda a tensão que se intensificará pelo uso de neologismos. O jogo de palavras construído pela oposição (aumentativo x diminutivo) causa uma tensão semântico-visual no poema: “cobrona” pressupõe a ideia de

grandeza que se contrapõe a “boca pequenininha”. São ideias que se contradizem e criam um efeito de irracionalidade no poema desconstruindo noções advindas da razão.

O diminutivo é uma forma linguística bastante recorrente na obra toda, como se vê nos termos “lambarizinho”, “passarinho”, “rodelinhas”, “gatinho”, “porcariinha”, “minhoquinhas” e “raiozinho”, que aparecem na parte “De meninos e de pássaros” nos poemas “Poeminhas pescados numa fala de João” e “A menina avoadada”. Tais palavras criam o efeito de inserir o leitor no mundo imaginário infantil, livre das obrigações da razão dando margem para a desconstrução e inversão da lógica, bem como trazem uma sonoridade aos poemas que seguem uma cadência sinfônica.

Além disso, são diminutivos acompanhados por neologismo, tais como “priscava”, “pispinicou” e “panhou”, que se remetem ao contexto cultural do espaço construído poeticamente. A grande força motriz, nesse sentido, aparece na desconstrução semântica ao modificar o contexto da palavra.

A poesia vai sendo problematizada no próprio trato com o léxico. É um processo de revitalização da língua. Em essência o léxico tem esse objetivo, “é o único domínio da língua que constitui um sistema aberto, diversamente dos demais, fonologia, morfologia e sintaxe, que constituem sistemas fechados” (BIDERMAN, 2001, p. 15). Manoel de Barros é um poeta que privilegia em sua obra o trabalho laboral com as palavras. Assim, compreender sua poesia implica investir uma leitura atenta quanto ao uso lexical – novo, arcaico, culto, popular, etc. – para perceber a criação poética.

Ainda é visível que a ressonância de Oswald nessa em **Compêndio para uso dos pássaros**. O ilogismo da fala infantil visto nos “poeminhas pescados numa fala de João”, que se valem dos neologismos, da abertura para a imaginação, o que aproxima essa poética das concepções surrealistas, as onomatopeias que criam o efeito do falar da criança, são todos elementos incorporados por Barros.

Nessa obra, o fazer poético de Barros perpassa pela reelaboração das propostas com as quais dialoga. A obra ganha força ao se abrir para dialogar com inúmeras referências, que juntas, coadunam em um compêndio poético para formar a própria consciência do poeta.

Há dois poemas de Oswald, “Meus sete anos” e “Meus oito anos”, da obra **Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade**, que fazem uma alusão clara ao poema de Casemiro de Abreu. O expediente que Oswald de Andrade utiliza é a paródia. O poeta investe contra a

ideologia e o estilo romântico propondo o humor como o expediente que promove a transição entre o que é clássico e o que é moderno. Vejamos os poemas:

Meus sete anos

Papai vinha de tarde
Da faina de labutar
Eu esperava na calçada
Papai era gerente
Do Banco Popular
Eu aprendia com ele
Os nomes dos negócios
Juros hipotecas
Prazo amortização
Papai era gerente
Do Banco Popular
Mas descontava cheques
No guichê do coração. (ANDRADE, s/d., p. 158).

Meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais. (ANDRADE, s/d., p. 158).

Nos dois poemas, percebemos que o autor se vale de formas infantis – que recobre toda a obra em que estão esses poemas – para evidenciar as situações populares e *românticas* da vida brasileira. No primeiro poema, por exemplo, a figura do pai que trabalha fora, no banco, e tinha um cargo de importância social sugerem a diferença entre o tempo *atrasado* do poeta romântico em detrimento da modernização.

No poema “meus oito anos”, notamos que Oswald de Andrade emprega um sentimentalismo maior ao se referenciar ao saudosismo da infância. Contudo, os versos “Debaixo da bananeira/Sem nenhum laranjais” fornecem o elemento diferenciador e dissonante do poema de Casemiro de Abreu. Neste momento se consolida o valor irônico-sentimental da poesia de Oswald de Andrade.

Ao se valer da paródia nesses dois poemas, o ponto de chegada pretendido por Oswald de Andrade é a contravenção. Visto por esse ângulo, a paródia atua no sentido de promover o contraste e a dissonância se confundindo com a sátira. Para Alfredo Bosi,

a consciência entretém aqui uma relação negativa com o eixo passado-presente, o eixo de tradição. Negativa quanto à harmonia forma-conteúdo. O eixo da tradição literária, em si, é reforçado apesar da corrosão paródica. Mas o bloco da tradição cultural sofre entropia. Há um tom de crepúsculo, um riso de cinza, um esgar frio que sai da paródia. (BOSI, 2000, p. 201).

Deste modo, podemos afirmar que os poemas de Oswald de Andrade são construídos a partir de um desvio, de um tropo. Há a traição do poema que é percebida na relação dos versos de Oswald de Andrade com os versos de Casemiro de Abreu, e nesse tocante é que atua a paródia. “Mas a paródia é uma traição consciente” (BOSI, 2000, p. 197), o que implica dizer que seu limite de significação se expande para gerar o efeito irônico e humorístico do texto.

Percebemos no poema toda a negatividade do poeta em relação ao pensamento e aos modos “complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam.” (BOSI, 2000, p. 192). Oswald de Andrade manifesta uma repulsa aos valores arcaicos de se pensar a literatura brasileira. Os dois poemas que apresentamos deflagram uma formação literária em decadência em detrimento da literatura moderna da qual Oswald de Andrade foi um dos idealizadores.

O poeta se vale da paródia para afirmar uma tradição – e em certa medida reconhecê-la – mas objetiva desviar tal tradição, criticar e mostrar que já não é mais suficiente para o modo de pensar do modernismo. Nesse sentido, a ironia aproxima o texto do público leitor, pois se trata de uma estrutura comunicativa e depende de um interlocutor. É um processo que Lélia Duarte explica da seguinte forma:

De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Pensando na ironia, e conseqüentemente no humor, o que ocorre na poesia de Oswald de Andrade é um processo de recriação da história, ou uma recontextualização, que pretende alcançar um nível crítico de denúncia social e obter um efeito cômico que causa empatia no leitor.

O efeito cômico pode ser apreendido pelo desvio do verso oswaldiano. As reverberações léxicas, sintáticas e semânticas se encarregam de transportar o efeito de ironia e humor representado pelo “falar errado” das pessoas. Em Barros, essa concepção do humor verbal ainda ecoa. Contudo, a poética de Barros, ao dialogar com a tradição, não se limita às ideias oswaldinas. O projeto poético de Barros se encaminha para extrapolar tal influência, e passa a atuar em um processo apropriando-se de outras referências.

Esse processo se intensifica por meio da postura metalinguística dos poemas da segunda parte da obra. “Experimentando a manhã nos galos”, que remete ao poema “tecendo a manhã”, de Cabral, e serve-se do mesmo recurso metalinguístico.

Em “experimentando a manhã nos galos” há uma tentativa de definição da própria poesia. Segundo o eu-lírico:

...poesias, a poesia é

— é como a boca
dos ventos
na harpa

nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha noite

[...]

os silêncios sem poro

[...]. (BARROS, 1961, p. 41)

De início, notamos imagens utilizadas pelo poeta para definir a poesia e o próprio fazer poético. Há uma criação de imagens surreais por meio de figuras que compõem o campo de significação do poético, como a harpa, o silêncio, a noite, a boca, a nuvem. A seleção desses termos é motivada por uma tradição da poesia lírica, próxima da musicalidade. Nesse sentido, vale ressaltar a proposição de G. W. F. Hegel quanto à essência da poesia lírica: “O conteúdo

da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo.” (HEGEL, 2010, p. 512-513).

No caso da poética de Barros, o pressentir poético desabrocha de imagens que se tornam concretas a partir da significação lírica de tais imagens. No poema “Coisas mansas”, notamos esse pendor pelo conteúdo poético:

[...]
Ventinho de pêlo!
Monto nele e vou
experimentando a manhã nos galos... (BARROS, 1961, p. 43).

A alusão ao poeta João Cabral vem à tona. Se em Cabral o canto dos galos vai se ligando uns aos outros formando uma “teia tênue”, em Barros a poesia vai sendo tecida na composição das palavras que surgem de um compêndio do chão, das coisas desimportantes como as cigarras, pedras, bicho, o “boi de pau” (BARROS, 1961, p. 27); e como o cantar das cigarras, ou o cintilar das harpas, a poesia é uma sinfonia de vozes de Iniciados.

Tais ideias podem ser reforçadas pelos poemas “Um bem-te-vi” e “Um novo Jó”.

Um bem-te-vi

O leve e macio
raio de sol
se põe no rio.
Faz arrebol...

Da árvore evola
amarelo, do alto
bem-te-vi-cartola
e, de um salto

pousa envergado
no bebedouro
a banhar seu louro

pelo enramado...
De arrepio, na cerca
já se abriu, e seca. (BARROS, 1961, p. 37)

Nesse poema, Barros compõe versos que corroboram a ideia de sinfonia poética que perpassa toda a obra. Desde a seleção lexical de termos que criam o imaginário da poesia lírica, bem como o uso de neologismos e formas linguísticas que desconstroem a ideia de uma construção lógica, até chegar ao expediente sonoro por excelência. O poema, construído na forma estrutural de um soneto, mantém uma estruturação de rimas particulares em cada estrofe, o que insere o poema em uma construção musical.

O primeiro quarteto de versos tem o jogo de rimas entre macio/rio x sol/arrebol que além de dar o tom rítmico do poema, cria um aspecto plástico, sinestésico entre os versos. O fato de não haver uma preocupação com a métrica, os versos brancos dão maior liberdade ao poema no sentido da fruição da poesia.

A textura “macio” une-se à visão da atmosfera colorida do poema. Os versos “raio de sol” e o “arrebol” criam o efeito de luz crepuscular do poema que se intensifica no segundo quarteto com o ritmo das rimas (evola/bem-te-vi-cartola x alto/salto). Há um jogo entre luz, cor e som no poema que gera a imagem do pássaro e sua cor amarelada ao lado do gorjear suave sob um tom avermelhado do crepúsculo do sol.

Os dois tercetos complementam a imagem colorida do pássaro finalizando com a palavra “seca”, que encerra o poema-canção. Vejamos a continuação das rimas que mostram o colorido do bem-te-vi pelo adjetivo “louro”: envergado/enramado x bebedouro/louro x cerca/seca. A voz lírica que entoa a canção suave, como o raio amarelo que emana do sol, ilumina a obra com a musicalidade.

O último poema da obra, “Um novo Jó”, se anuncia com a epígrafe de Jorge de Lima: “porquanto/como conhecer as coisas senão sendo-as?”. Esse poema conversa de perto com o início da obra que começa com uma epígrafe de Guimarães Rosa: “O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”.

Nesse poema notamos a presença do compêndio poético, que ao lado da sinfonia, anuncia um novo rumo para um projeto poético que se consolida como uma escrita original. O poema se constrói sob a égide da imaginação. O eu-lírico se coloca na condição de ser Outro.

Bom era ser bicho
que rasteja nas pedras;
ser raiz de vegetal
ser água.

Bom era caminhar sem dono
na tarde

com pássaros em torno
e os ventos nas vestes amarelas.
[...]
Bom era entre botinas
tronchas pousar depois...
como um cão
como um garfo esquecido na areia.

Ir a terra me recebendo
me agasalhando
me consumindo como um selo
um sapato
como um bule sem boca... (BARROS, 1961, p. 58-59)

O poema é tecido a partir de suposições indicadas no início dos versos: “Bom era”. Essa construção insere o poema em um contexto de imaginação. Há uma comparação entre o ser-poético e as coisas desimportantes, as coisas chãs, que constroem o compêndio poético de Manoel de Barros. Irmanam-se ao eu bichos, pedras, botinas tronchas, um garfo esquecido, um bule sem boca.

Há a valorização das coisas inúteis recuperadas antropofagicamente de constructos poéticos de grande teor artístico. A imagem das “botinas tronchas” nos remete ao quadro “a pair of shoes”, de Van Gogh, de 1886. O quadro do pintor holandês trabalha com a questão do utensílio que, gasto pelo tempo de uso, passa a ser apenas um utensílio, o que Heidegger chama de “ser-utensílio”:

O utensílio singular se torna usado e gasto. Mas ao mesmo tempo também o próprio utilizar cai com isso no gastar-se. Desgasta-se e torna-se habitual. Deste modo, o ser utensílio cai na desolação, decai para o mero utensílio. Tal desolação do ser-utensílio é o desvanecer-se da confiabilidade. Contudo, esta perda, à qual as coisas de uso devem aquela habitualidade maçadora, é apenas mais um testemunho da essência originária do ser-utensílio. A habitualidade desgastada do utensílio impõe-se então como o único modo de ser próprio e aparentemente exclusivo. Somente ainda a pura serventia é agora visível. Ela dá a impressão de que o originário do utensílio esteja na mera fabricação que uma forma imprime a uma matéria. Não obstante, o utensílio em seu autêntico ser-utensílio provém de mais longe. Matéria e forma e a diferença de ambas são de uma origem mais profunda (HEIDEGGER, 2006, p. 25).



VAN GOGH, Vincent. **A pair of shoes**. 1886. Óleo sobre tela, 45 x 37,5 cm, Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

Do mesmo modo como Van Gogh elabora uma obra de arte que recupera os elementos banais, Barros transforma em poesia objetos retirados do cotidiano. Esse diálogo com Van Gogh ressencializa a poesia, apropria-se de uma imagem artística para construir uma imagem poética de teor surreal. É um expediente antropofágico que constrói sentido a partir da relação entre textos, um visual e um verbal, a tela e a letra, a imagem e o verso.

A atmosfera que Barros cria em sua poesia sob “as vestes amarelas da tarde” dialoga de perto com a luminosidade da tela de Van Gogh. O amarelado do fundo acirra a decomposição dos sapatos, deforma a imagem que se apresenta embaçada para o observador, ao modo do poema que vai se consumindo, vai sendo esquecido como o garfo em busca da raiz poética.

Ainda no diálogo plástico/visual, a imagem do “bule sem boca” nos remete ao pintor Braque. Essa mesma imagem retorna em uma obra posterior do poeta, **Matéria de Poesia**, que no mesmo sentido de um compêndio poético, o eu-lírico apresenta o material poético, inclusive “O bule de Braque sem boca/ São bons para poesia” (BARROS, 1974, p. 16).

O fazer antropofágico da relação texto/imagem que se cria segue um direcionamento para responder às duas epígrafes que abrem e encerram a obra. De um lado, Rosa que se pergunta pelo “quem” das coisas; de outro, Jorge de Lima que não vê outra saída senão ser a própria coisa. O sapato de Van Gogh deixa de ser um utensílio de trabalho e encontra seu próprio ser, o “ser-utensílio”. Barros com a apropriação dessas ideias traz à tona os objetos inúteis que pertencem à origem, à fonte.

Para Alberto Pucheu,

não é sem motivo que, num livro de 1961, a epígrafe venha de Guimarães Rosa, dizendo, dentre outras coisas: “ - *Que era quê ?/ - Essas coisas ...// (...)/ O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!*”. Esta epígrafe poderia permear todos os escritos de Manoel de Barros, pois é daí que parte o poeta para fundamentar seu trabalho, no que tem de mais vigoroso. Perguntar-se sobre a *origem* é, antes de mais nada, perguntar-se sobre as coisas e seu “quem”; é querer, como quer para si o vaqueiro Tadeu, que se ache “o *quem* das coisas”. (PUCHEU, 2007, p. 78, grifos do autor).

Toda essa construção sinfônica, pautada em um rico compêndio de inutensílios que se aproxima do “quem” das coisas, reforça a relação entre poesia e origem por meio da natureza, do canto e da própria arte. Não se trata de uma poesia que se estabelece um espaço individualizado, mas sim insere a poesia em um não-lugar.

Por meio das influências de Van Gogh e Braque, o poeta constrói sentidos múltiplos, fazendo, por meio da palavra, um outro mundo. Por meios desses *topois* poéticos apresentados na obra **Compêndio para uso dos pássaros**, a poesia se torna uma manifestação das coisas, na qual, o poema funciona como um exercício de alteridade ao valorizar o próprio objeto, seja esse objeto uma pintura, seja ele o inutensílio.

3. Considerações finais

Diante da leitura de todos esses expedientes estilísticos de Barros, ressaltando o veio poético construído por meio da experimentação de recursos como a sonoridade, elevando a desconstrução semântica das palavras, bem como recuperando o falar e o imaginário infantil, notamos uma linha antropofágica que, depois de ter recebido a influência de traços modernistas oswaldianos visivelmente acompanhados por Cabeludinho, no compêndio, Barros extrapola os limites do poético.

Sua produção é marcada por uma coerência que faz girar e manter em movimento seu universo poético. Há sempre uma ruminação das propostas temáticas e estéticas que serão encontradas ao longo de toda a obra, estas propostas estão imbricadas e se encontram continuamente dentro da produção poética do autor.

A leitura empreendida da obra de Barros percorreu os movimentos composicionais do projeto de Barros. Segundo o próprio poeta, os procedimentos poéticos que engendra é sempre propor uma nova forma de trabalhar com a palavra:

Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase

tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol – e isso também já foi dito. “Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos”. – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. [...] Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. Subverter a sintaxe até a castidade: isto quer dizer: até obter um texto casto. Um texto virgem que o tempo e o homem ainda não tenham espolegado. [...] É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que se encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela. Mas tudo isso é tão antigo como menino mijar na parede. Só que foi dito de outra maneira (BARROS, 1990, p. 312).

Diante do exposto, notadamente vemos que o caminho de leitura converge para apontar um projeto estético subjacente à obra de Manoel de Barros. Um projeto que compreende o fazer literário como uma maneira de criar novas possibilidades de sentidos para a realidade. Nessa perspectiva, a poética de Barros, no curso de seu projeto poético, recebe, assimila e ressignifica as influências da tradição, as influências ordinárias de seu cotidiano, até chegar à constituição de seu próprio projeto estético.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, O. de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade**. São Paulo: Círculo do livro, s.d. 200 p.

BARROS, M. de. **Poesias**. São Paulo: Pongetti, 1956. 69 p.

_____. **Compêndio para uso dos pássaros**. Rio de Janeiro: São José, 1961. 60 p

_____. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: São José, 1974. 46 p.

_____. Conversas por escrito. In: _____. **Gramática expositiva do chão**: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305-343.

_____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 88 p.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 68 p.

BIDERMAN, M. T. C. **Teoria Linguística**: teoria lexical e linguística computacional. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 276 p.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 291 p.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.

DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: O sistema das artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 630 p.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo da Silva; Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 61 p.

MELO NETO, J. C. de. A geração de 45. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 741-756.

MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: **IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

PUCHEU, A. Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros. In: _____. **Pelo colorido, para além do cinzento**: A literatura e seus entornos interventivos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 74-98.

SANCHES NETO, M. **Achados do chão**. Ponta Grossa: UEPG, 1997. 78 p.

SILVA, K. G. da. **A poética de Manoel de Barros**: um jeito de olhar o mundo. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

TELLES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1982. 446 p.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015

O desafio da coragem na constituição do herói: Odisseu e Roseno

The challenge of courage in the constitution of the hero: Odysseus and Roseno

Rosana Cristina Zanelatto Santos*

RESUMO: Se o herói das epopéias homéricas, além de pertencer às castas superiores, não poderia morrer sem demonstrar sua bravura em batalhas e em outros desafios, nem padecer insepulto sob o céu, deixando suas histórias como matéria poética hierarquizada, o herói moderno, tendo por vezes origem socioeconômica desconhecida, atravessa céus e terras, enfrentando agruras cotidianas e misteriosas. Ambos os heróis têm coragem, porém discutimos se ambos a desenvolvem como virtude, isto é, como uma firme disposição para o bem e sem o aguardo de recompensas para fazer o bem, o que não os exime de sentir medo. Ao examinarmos os percursos de Odisseu, de Homero, e de Roseno, em meu Tio Roseno, a Cavallo, de Wilson Bueno, e compará-los, poderemos demonstrar que a coragem do primeiro não é uma virtude e a do segundo o é.

PALAVRAS-CHAVE: Herói. Virtude. Literatura Comparada.

ABSTRACT: If the hero of the Homeric epics, besides belonging to the upper castes, could not die without showing his bravery in battles and other challenges, nor suffer unburied under the sky, leaving his stories as hierarchical poetic material, the modern hero, sometimes having unknown socioeconomic origin, crosses heaven and earth, facing daily and mysterious hardships. Both heroes have courage, but we discuss whether both of them develop this courage as a virtue -- in other words, as a firm tendency to do good without expecting to get rewards, which does not exempt them from fear. Examining the paths of Odysseus (created by Homer) and Roseno (in *Meu Tio Roseno, a Cavallo*, by Wilson Bueno), and comparing them, we demonstrate that courage is not a virtue in the first case and it is in the second one.

KEYWORDS: Hero. Virtue. Comparative Literature.

1 . Exórdio sobre vida e morte

Trabalhamos conscientemente em prol de nossos pósteros. Para preparar-lhes uma organização, uma disciplina de vie; mais útil talvez, porque a vida deles pode ser mais longa (KAVÁFIS, 1998, p. 55).

O princípio problematizador da vida, paradoxalmente, é a morte. Com efeito, o dilema maior da vida do ser humano não é anular a morte, porém esquecer / reelaborar o absurdo de viver para a morte, tarefa que Albert Camus (s.d.), por exemplo, alegoriza com o mito de Sísifo. Depois de ter enganado homens e deuses, entre eles, Zeus, Sísifo, após sua morte, se vê

* Doutora em Letras pela USP. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. PQ/CNPq. FUNDECT.

condenado a rolar por toda sua eterna existência no Hades uma pedra morro acima. Chegado ao ápice da montanha, cansado pelo esforço, ela a enxerga descer, sendo obrigado a retomar sua extenuante tarefa.

Sísifo aceita sua sina, que, apesar de parecer absurda, carrega consigo a vontade do homem de poder (re)iniciar sempre aquilo que lhe foi proposto e aquilo a que se propõe, atribuindo um sentido à vida e à sua existência na vida. Ao atribuir um sentido à vida e a si, o homem mitiga sua impotência diante da morte, tornando-se resiliente. O substantivo resiliência faz parte da Física, reconhecendo a “[...] propriedade que alguns corpos apresentam de retornar à forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2437). Figurativamente, reconhece a capacidade humana de adaptar-se a situações adversas ou recobrar as forças após alguma intempérie.

Nesse sentido, pensamos que os textos literários constituem-se como lugares humanos cujas propriedades podem ser consideradas como resilientes. Eles fazem jus a uma assertiva de Giorgio Agamben (2008, p. 45) em **O que resta de Auschwitz**: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema”. A possibilidade do poema é a própria vida a ser vivida, vivificada na palavra não como ato redentor, salvífico, contudo como ato fundador da permanência e da liberdade do ser humano na materialidade e para além dela.

Por outro lado, o homem, como ser resiliente e fundador, está condenado ao medo, precisando vencê-lo a cada dia, definindo-se e comportando-se, a um só tempo, como instância negativa e positiva de / em sua própria existência: negativa à medida que se sente acuado, receoso do futuro, sem notar o presente e com os pés fincados no passado; e positiva quando projeta um além-de-si rumo a uma responsabilidade ética para consigo e, por vezes, para com o coletivo. Nesse polo positivo estão, outra vez, os textos literários, especificamente aqueles nos quais a coragem está diretamente ligada ao medo como fator impulsionador e que impulsiona-a-dor.

Para demonstrar nossa proposição sobre as relações entre coragem e medo, confrontaremos os heróis de a **Odisséia**, de Homero, e de *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), de Wilson Bueno.

2 . As buscas de Odisseu e de Roseno

A busca por um sentido para a vida é, *grosso modo*, o que move o homem e também os textos literários, artefatos humanos que são. Apesar do aparente sem-saída, apesar das ameaças, apesar do silêncio, apesar da falta de respostas, o herói literário engendra um ato performativo de realização de sua busca e, por extensão, da busca dos homens. Dissemos “ato performativo”, uma vez que a literatura instaura-se como ato de per+formar, no qual o prefixo “per” reforça o verbo formar com o sentido de *imago* / imagem, ou seja, inscrição (literal) da efígie humana nas páginas do livro, conservando na memória daquilo que foi o que poderia ser ou ter sido, num constante processo do devir linguagem que alimenta o projeto humano.

Uma (aparente) digressão: quando pensamos na assertiva platônica de banimento do poeta da *pólis*, numa primeira visada, o fazemos negativando-a, afinal, apesar de a “Poesia não compra sapatos, como andar sem poesia?” (referência ao dístico do escritor sul-mato-grossense Emmanuel Marinho). Porém, inserindo a sugestão de Platão em sua **República** em uma perspectiva pedagógica, compreendemos o banimento como um ato político, ou seja, em sintonia direta com as necessidades práticas de condução do estado, necessidades estas que, aí sim, devem responder à formação do indivíduo, à sua educação. Por isso, aliás, Platão não bane todos os artistas da *pólis*: os musicistas devem ficar, trazendo aos ouvidos dos futuros guardiães a impressividade imaginativa da melodia.

Portanto, performar não é sinônimo de formar, e o texto literário é performativo. Continuemos lendo **A República** de Platão: ao negativizar a influência da **Odisséia**, Sócrates não o faz por considerá-la dispensável aos jovens gregos, porém por vê-la como dispensável à formação dos futuros guardiães da *pólis*. Num exercício especulativo, poderíamos pensar na trajetória do herói homérico, Odisseu, como um índice da proposição de Platão na voz de Sócrates. Vejamos: no Livro IX da **Odisséia**, o filho de Laerte vale-se de um artil linguístico para fugir à sanha de Polifemo:

Renovo a taça ardente, que três vezes
Néscio esgotou. Sentindo-o já toldado,
Brando ajunto: ‘Ciclope, não me faltes
À promessa. Meu nome tu perguntas?
Eu me chamo Ninguém, Ninguém me chamam
Vizinhos e parentes’. O ímpio e fero
Balbuciu: ‘Ninguém, depois dos outros
Último hei de comer-te; eis meu presente’ (HOMERO, 2009, p. 103).

Depois de ter o olho vazado por “Ninguém”, Polifemo sai à cata de ajuda. Perguntado pelos demais Ciclopes sobre o autor da desdita, ele lhes diz, obtendo como resposta:

‘Amigo, do antro Polifemo disse,
O ousado que por dolo, não por força,
Matou-me, foi Ninguém’. — Replicam logo:
‘Se ninguém te ofendeu, se estás sozinho,
Morbos que vem de Jove não se evitam;
Pede que te alivie ao pai Netuno’ (HOMERO, 2009, p. 104).

Chama-nos a atenção a opção de Manoel Odorico Mendes pela expressão “dolo”, que podemos significar como “má-fé”, “astúcia”, “de caso pensado”: Odisseu agiu de modo doloso ao impingir a cegueira a seu pretense algoz que, por seu lado, se apresenta linguisticamente desqualificado (e talvez merecedor do ato), por desconhecer que “ninguém” é um pronome indefinido.

Odisseu, ouvido o reclamo de Polifemo, diz: “Com isto vão-se andando, e eu **rio n’alma / De que meu nome e alvitre os enganasse**” (HOMERO, 2009, p. 109. Grifos nossos). Na imprecação, está posto o escárnio e a falta de medo do senhor de Ítaca, quase em tom de bravata. Isso não ficará impune. Temos, então, o retorno de Odisseu à sua terra pelos caminhos mais áridos possíveis.

Súplices palmas
Ele [Polifemo] à sidérea abóbada levanta:
‘Ó rei Netuno de cerúlea coma,
Se teu sou na verdade, ó pai, te imploro
Que seu país não veja o arrasa-muros
Ítaco Ulisses, de Laertes nado;
Ou, se é fatal que à pátria amiga torne,
Só de toda a campanha, em vaso alheio,
Tardio aporte, e em casa encontre penas.’
Seu rogo ouvido foi (HOMERO, 2009, p. 106).

O pedido de Polifemo foi atendido. Retornando ao Sócrates de **A República**, compreendemos por que o guardião não pode ser educado pela orientação do herói homérico Odisseu: se sua causa é justa – retornar para sua casa e para os seus bens –, os modos como o faz recorrem a expedientes que incomodam Platão.

Cabe esclarecer, neste ponto, por que optamos por usar Odisseu ao invés de Ulisses, o nome latino do herói homérico. Vislumbramos ao menos três explicações para tanto: 1. a forma lírica *ode* reconhece uma composição para ser cantada; 2. o elemento antepositivo *odo* pode ter o significado de “caminho”, “senda” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2050); e 3. o parentesco sonoro entre *odi-* e a forma latina *odium*, o que demanda por uma (provável) origem comum. Do entrelaçamento dessas ideias, temos que Odisseu é o sujeito movido por um sentimento – a ira, fruto de saber que Penélope era molestada pelos pretendentes em Ítaca –, rumando / retornando para sua casa e que tem seus feitos cantados por um aedo. Parece-nos esta uma possibilidade fidedigna, uma vez que, no verbete *Odisseus*, Paul Harvey (1987, p. 262) elucida que:

Ele [Odisseus] foi um dos pretendentes à mão de Helena, mas sem esperanças de ser escolhido casou-se com Penelôpeia (*sic*). A ideia de levar os pretendentes a assumir o compromisso de unir-se para protegê-la de violências resultou de um conselho de Odisseus. Quando Helena foi levada para Tróia o herói juntou-se aos outros príncipes gregos na expedição destinada a resgatá-la, depois de fracassar numa tentativa de fugir a seu compromisso fingindo-se de louco.

A ira por ter sido preterido para a união com Helena encontra-se subjacente à figura de Odisseu, “mentor intelectual” de futuras possíveis defesas da filha de Zeus e de Leda. Ao fingir-se de louco, a fim de escapar ao seu próprio ardil, ele se aparenta com Sísifo. Como? Retomemos Albert Camus. Ele nos conta que se acreditarmos em Homero, Sísifo “[...] era o mais ajuizado e prudente dos mortais” (CAMUS, s.d., p. 147). Por outro lado, ele é o “herói absurdo”:

É-o tanto pelas suas paixões como pelo seu tormento. O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe esse suplício indizível em que o seu ser se emprega em nada terminar. É o preço que é necessário pagar pelas paixões desta terra (CAMUS, s.d., p. 148).

No verbete *Sísifos*, Harvey (1987, p. 466) nos esclarece que ele foi “[...] um rei lendário de Corinto, considerado o mais astucioso dos homens”. Para defender nossa hipótese, recorremos ainda ao mesmo verbete em Pierre Brunel (1997, p. 841):

Sísifo, em grego, é Σίσυφος. [...] Em grego, com efeito, esse nome chama a atenção pelo duplo emprego do *s*, sem a variante sonora que o francês permite (bem como em português). [...] Salomão Reinach observa que *si-sufos* sugere ‘uma espécie de redobramento da intensidade de *sophos*. Sísifo, portanto, o muito hábil, muito sábio, ou antes, muito sutil: está designado em verso da

Ilíada como ‘o mais hábil dos homens’ [...], e ainda em uma sátira de Horácio como o ‘astucioso Sísifo’.

Ambos, Odisseu e Sísifo, são movidos por algo que não é o medo: eles são guiados pela construção do artil linguístico / sofista na defesa de si e de seus interesses mundados. Ao conclamar os príncipes gregos para a proteção de Helena, Odisseu carrega o que chamamos de “ira pelo preterimento”; ao praticar suas astúcias, Sísifo tenta enganar não somente os homens, mas também Zeus e a morte. O gênio sofista de ambos seduz mesmo o Sócrates platônico da **Apologia de Sócrates**:

Pelo contrário, se a morte é como uma partida daqui para outro lugar, e é verdade o que se diz, que todos os que morrem se reúnem lá, que bem maior se poderá desejar, ó juízes? [...] Quanto não se pagaria, juízes, para examinar aquele que levou contra Tróia o grande exército, ou **Ulisses, ou Sísifo**, e tantos outros homens e mulheres que se poderia citar! **Conversar com eles, gozar do seu convívio, examiná-los, seria de uma felicidade sem par** (PLATÃO, 1997, p. 40. Grifos nossos).

O medo, que aparentemente não existe em Odisseu, nem em Sísifo, é sinônimo de temor e, em nossa hipótese, valida a coragem do herói, tornando-a em virtude. A palavra virtude vem do latim *virtūs*: “disposição firme e constante para a prática do bem” (CUNHA, 2000, p. 824). O medo, então, ao validar a coragem como virtude, apresenta-se não somente em relação à materialidade das coisas, mas especialmente em relação àquilo que não tem forma, corporificando-se como *imago* / fantasma da / na imaginação humana: há o medo da culpa, o medo do erro, o medo da vida, todos eles escamoteando o maior dos temores: o medo da morte. Outra (aparente) digressão, digna como exemplo: em **Auto da Compadecida**, ao pedir que Manuel tenha compaixão de João Grilo e de seus companheiros de viagem, Nossa Senhora lhe diz:

[...] É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo (SUASSUNA, 1998, p. 175).

O Padeiro se manifesta, demonstrando sua coragem em perdoar as traições da mulher: “Medo da solidão. Perdoei minha mulher na hora da morte, porque a amava e porque sempre tive um medo terrível da solidão” (SUASSUNA, 1998, p. 176). O medo de ficar sozinho fora

dissimulado pelo Padeiro em “vista grossa” para os casos da mulher e na coragem de acompanhá-la na morte. Diante de Manuel e pela intervenção da Compadecida, ele torna a coragem em perdão.

O medo, então, transforma a coragem em virtude. Colocamo-nos novamente diante de um paradoxo: como ser corajoso se se tem medo? Respondemos à questão com uma pergunta: qual é o ser mais corajoso: aquele que vence seus temores e se põe diante de uma tarefa gigantesca e, por vezes, destinada ao fracasso ou aquele que, de modo não-temário, tão somente se dispõe a vencer os obstáculos em favor de si próprio no reino deste mundo, à cata dos registros que se farão de sua trajetória? O herói virtuoso enfrenta seus medos e não capitula, ainda que o combate não se apresente como à primeira vista lhe pareceu e que seus feitos sejam narrados como aparentemente dignos de um vencido.

Odisseu já se demonstrara / apresentara como herói em **A Ilíada** por várias ocasiões. Em todas elas, suas performances / seus ardis são justos – e aqui a justiça não é posta nos limites do binarismo “bons e maus”, “vencedores e vencidos”: ela é tratada no âmbito do circunstancial, isto é, concretamente, e no caso da guerra entre troianos e gregos, ambos os povos são valorosos e encontram-se em beligerância pelas escolhas que fizeram segundo uma concepção de mundo. Além disso, ao leitor parece que mais do que realizar ações em prol de um coletivo, os gregos, Odisseu deseja inscrever seu nome no *mythos*, tomado aqui em sua dupla significação: como narrativa e como parte de uma história que subscreverá outras histórias, afirmando-se como substrato de uma tradição. Na **Odisséia**, ele é ensinado por Circe a não cair no ardid das sereias: ao vislumbrar a presença das sereias, ordena que seus marinheiros se tapem os ouvidos com cera e o deixem amarrado ao mastro do navio, com os olhos e os ouvidos a descoberto, podendo contemplá-las.

Circe me toma a destra, a par se encosta,
Pergunta-me de parte; eu por miúdo
A satisfaço, e ela assim discorre:
‘Pois bem; atende agora, e um deus na mente
Meu conselho te imprima. Hás de as sereias
Primeiro deparar, cuja harmonia
Adormenta e fascina os que as escutam:
Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos
Não regozijará nos doces lares;
Que a vocal melodia o atrai às veigas,
Onde em cúmulo assentam-se de humanos
Ossos e podres carnes. Surde avante;

As orelhas aos teus com cera tapes,
 Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes
 Contanto que do mastro ao longo estejas
 De pés e mãos atado; e se, absorvido
 No prazer, ordenares que te soltem,
 Liguem-te com mais força os companheiros (HOMERO, 2009, p. 133-134).

Odisseu não terá medo de se deixar seduzir pelas sereias mesmo com o auxílio de seus companheiros? Não. Mais do que qualquer temor, sua vontade é a de contemplação, vendo-as como se visse a si mesmo, avaliando-as e a si próprio sem correr maiores riscos. Sua vontade é a de vê-las e poder contar ou deixar que alguém narre essa façanha, glorificando-o.

O retorno à Ítaca também nos (a)parece enquanto uma busca por vingança, muito mais do que a volta à casa e aos seus entes queridos: a arquitetura da morte dos pretendentes a Penélope não soa como atitude heroica / virtuosa, porém como perpetração de uma vingança pela possível usurpação de seu patrimônio – incluso a esposa. No início do Livro XX, Odisseu surge cabisbaixo, ensimesmado na vingança. Na dúvida sobre sua vitória diante dos oponentes, ele questiona Pala Atena:

Sempre acertas, responde, onisciente;
 Mas posso haver-me, ó deusa, contra a chusma
 Que infesta o meu palácio? Inda rumino
 Outro cuidado: se os vencer, por graça
 De Jove e tua, escaparei com vida? (HOMERO, 2009, p. 218).

A deusa lhe responde com furor, inquirindo-o em qual momento de sua vida de façanhas o abandonou. A pergunta de Odisseu, mais uma vez, (a)parece como um artil linguístico / sofista, não querendo uma resposta de Pala Atena, mas a revelação de qual seria o expediente a ser utilizado na retomada daquilo que lhe pertencia.

Se com seus ardis e artimanhas durante o retorno a Ítaca Odisseu conseguiu a inscrição de seu nome no *mythos*, no que tange a Roseno, o herói da novela **Meu tio Roseno, a cavalo** (2000), de Wilson Bueno, ele percorrerá céus e entrecéus, para chegar a tempo do nascimento de sua filha Andradazil com a bugra Doroí, inscrevendo-se no plano das (necessárias) transformações do humano.

Roseno é, por nome de batismo, Roseno Rodrigues de Oliveira. Durante a narrativa, ele ainda será muitos outros: “[...] o meu tio Roseno, também Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno,

o meu tio Rosano” (BUENO, 2000, p. 13). A metamorfose metonímica do nome do protagonista o acompanhará em uma jornada que, geograficamente, parte do “[...] entroncamento do Breu com o Laranjinha, para lá de Guairá” (BUENO, 2000, p. 13) e deve chegar a Ribeirão do Pinhal.

Narrada pelo sobrinho, a história acompanha os percalços do herói e do fiel brioso Zaino em situações de perigos de fato e imaginados. Como já anunciado, os muitos nomes de Roseno marcam o trajeto performativo do nosso tio, com o emprego retórico do processo de formação de palavras por sufixação ou derivação sufixal. Esse desvio sinonímico é usado, entre outros motivos, “[...] como adaptação ao ritmo do discurso [...], o qual, por meio dessa adaptação, se torna estranho ou é polido, por meio da eufonia” (LAUSBERG, 193, p. 142). Validaremos nossa proposição com quatro exemplos, visto que a novela tem muitos Rosenos. Assim, próximo ao rancho de um compadre paraguaio, por nome Diegue, Roseno é **Rosalvo**, montado

[...] sobre o brioso Zaino [...] passam por ele e seu cavalo, trazidos pelo vento, estonteantes, o cheiro do capim-mimoso e o rascante perfume da amorinha silvestre quando em brotação de flor, e tudo é o céu deste janeiro, [...] Um céu que é quase veludo, pudesse a gente tocar o azul que ora se faz cada vez mais intenso, (BUENO, 2000, p. 14).

O substantivo primitivo – se assim podemos chamá-lo – do nome do protagonista é “Rosa”, que se refere à flor, à cor e a uma erupção cutânea do mesmo nome. No imaginário literário brasileiro, nos vem à mente Guimarães **Rosa**, o poeta dos sertões e das veredas naturais e linguísticas. Na citação transcrita, quem cavalga é Ros(a)lvo, pleno em sua relação com a cavalgadura, o cheiro da natureza e o toque aveludado do primeiro céu a transpor em sua busca pela filha Andradazil.

Na sequência, nosso tio é **Rosilvo**, que encontra “[...] o guarani, quase-gordo, Avevó, de ralos cultivados bigodes, o guarani Ambotá – cabelo corrido dos lados, a cintura em pança trançada de faca e facões” (BUENO, 2000, p. 15). Ro(s)ilvo inscreve-se como parte da ordem da mata/da floresta, sendo um ser silvoso. Vale destacar que o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2572) apresenta, entre as possíveis acepções, o seguinte registro para o substantivo “silva”: “5. LIT junção de textos literários ou científicos sem ordem ou método”. Do ponto de vista material, a narrativa de Wilson Bueno põe em cena o sem-método, não estando dividida em capítulos e diálogos, ou limitada por demarcações clássicas de qualquer espécie, o que se relaciona ao significado supramencionado.

Nosso tio ingressará no primeiro céu de sua viagem com o nome de **Rosenaro**:

Remontando o Zaino, nosso cavalo, tio **Rosenaro**, guiado pelo guarani Imbareté, trotou cuidadoso as trilhas espetadas de espinho-santa-maria até as cercanias da maloca, ninho no oco da floresta onde o escasso povo do cacique Asíguera se escondia. E la reina era a filha mais nova do guarani [...] (BUENO, 2000, p. 17).

Na mesma sequência, o protagonista muda novamente de nome: “A cona aberta da índia criança, úmida dos desejos de nosso tio, alto e magro, aquela noite, e por toda a noite, nosso tio **Rosevino** ao gosto ficou daqueles humores e o forte cheiro da mbyá infante – de nova, ainda não lavada por dentro” (BUENO, 2000, p. 17). Conjuguemos os sufixos “-enar(o)” e “-vino”. O primeiro é utilizado para a formação de adjetivos relativos aos anos, à passagem do tempo cronológico; o segundo refere-se ao vinho, à cor e ao aroma do vinho. “Nosso” tio, perpassado pela idade, bem mais velho que “la reina”, faz escorrer o sangue da virgindade, deliciando-se com ele, talvez, como fonte de revigoramento para sua viagem ao encontro da filha Andradazil – lembremo-nos de que ele está no início de sua jornada. E ela será permeada por perigos que suscitam o medo de/em nosso tio.

O medo do nosso tio é presentificado em várias ocasiões, por exemplo, no primeiro entrecéu, depois da aventura amorosa / sexual ocorrida no primeiro céu com Anamá Porã (= linda aliança), filha do Avevó (= quase-gordo), quando Roseno se assemelha a um Anhanguera anacrônico:

Amarfanhado de noite, os cabelos espalhafatados e a grossa pança nua no despertar da madrugada, o índio velho não se pense humilde. Raiou rascante a voz e a limalha dos dentes cheios de zanga – ‘Ahora ficas para casar-se com la reina’. E isto não supunha nosso tio Rosevago, [...] Repuxando a garrucha do coldre, na cintura, nosso tio Roseno foi, ainda uma vez, magro de gestos, **ancho de astúcias** – ‘Mira, bugre’. E fez descarga com a prateada à roda toda do chão em torno, a silvar faísca, poeira e bala (BUENO, 2000, p. 18. Grifos nossos).

O narrador opta por usar o adjetivo castelhano “ancho”, que significa “amplo”, “largo”. Por outro lado, a mesma expressão faz parte do português arcaico, reconhecendo o sujeito vaidoso, orgulhoso, soberbo. Vaidoso, “[...] nosso tio, não tendo saída, só fez pôr nas mãos do guarani Yguarú a garrucha ainda quente dos últimos disparos, ensinando-o destro, que as armas, sim, cospem fogo” (BUENO, 2000, p. 18). Ajudado pelo guarani,

[...] Rosenando, nosso tio, recavalgou Brioso, a mão esquecida na rédea, sem lavar,

as mãos, com o gosto ainda, remoinho de água e espuma, do sexo da Anamá Porã, a indinha cheirando à flor do aiti aos borbotões esparramada sobre as águas do além-fronteiras [...] (BUENO, 2000, p. 19).

A viagem de Roseno também é marcada por paragens eróticas – como também o foi a de Odisseu, preso consentidamente durante algum tempo por Calipso. Neste nosso texto, no entanto, continuaremos acompanhando o medo de nosso tio.

Outro medo do protagonista é o dos fantasmas dos combatentes mortos naqueles campos que separam o Guairá de Ribeirão do Pinhal, crucificados ao sopé de uma colina, “[...] dúzias de cruces espetadas na areia e delas pendentes os esqueletos cale prata dos combatentes, patrulha apanhada de surpresa pelo entrevero de Itacoatiara, [...] Cavalo e cavaleiro pareciam não acreditar no que o luar lhes punha frente os olhos” (BUENO, 2000, p. 24). E Roseno ficou entre o seguir viagem ou não, quase sem coragem de enfrentar os gemidos “[...] de apavorante música assombrando mais que ao nosso tio e seu cavalo, todo o ermo do Gruxal, o rouquejar da saparia, o escuro verde da mata aqui e ali aclarado de lua” (BUENO, 2000, p. 25). Porém, ele tem um objetivo – chegar a conhecer a filha Andradazil – e para isso deve vencer seus temores.

Como segue viagem sozinho e sozinho permanecerá, carregando consigo pouca tralha, como a garrucha usada para “espantar” os índios, e muitas lembranças, como a da avó guarani, que o ensinara a lidar com a natureza, o narrador se valerá especialmente da memória para explicar/tentar entender como Roseno enfrenta o medo:

Um dia há de se ver o que a Avó faz pelo nosso tio menino, cruzando-o de santos, fervendo em caldo lento escorpiões vivos e crivando de agulhas a muñeca guarani enterrada na curva do rio. Aquele tempo era o antes de mil novecentos e quarenta e três, a infância de nosso tio perfeitamente marcada para morrer, a sol a pino, já se disse, os dozes anos de Rosenito, cuspindo, da winchester, bala de matar homem (BUENO, 2000, p. 54-55).

A palavra que cruza de santos o corpo do Roseno-menino ganha força como constructo do *mythos*, da narrativa. Se Circe foi a mentora de Odisseu, foi a avó de Roseno, que vive por suas palavras, quem o ensinou a (sobre)viver. Ela é a avó-palavra, a voz-palavra: “No meio da mata a Avó lhe ensinava os anúncios – aqui o ciclo da água, chororó, chororó, acordando desde o fundo o sono dos peixes; [...] acolá o ar aprisionado no bambu tocando a sua música – mba’epú (= música)” (BUENO, 2000, p. 54).

A busca por Andradazil, ao final, parece um canto de vida-e-morte no qual se destaca a coragem virtuoso de nosso tio, herói contemporâneo a nós e à cata de si mesmo entrecéus, guerras e terras, acompanhado pelo sibilante som do entrecho final do nome da filha por nascer: “Zil. Zil. Zil. Nem sobra minuto para que o nome se conjugue inteiro nas dobras do coração” (BUENO, 2000, p. 78). Andradazil é mba’epú que mantém o espírito de Roseno vivo.

3 . (Pro)enunciações literárias

No comparativo entre Odisseu e Roseno, temos a coragem sem medo de um e a coragem virtuosa de outro, respectivamente. E, mais do que isso, (re)vemos na narrativa de Wilson Bueno a tragicidade que acompanha o virtuoso, reconhecida na capacidade de Roseno em saber que o que vive está fadado a morrer e que, por isso, nada é para sempre. Assim, espriando proposição de Marcel Conche (2000, p. 244) sobre a sabedoria trágica para o nosso tio, temos que ele dá “[...] a um amor, a uma amizade, a uma obra, etc. a mais alta qualidade possível, mas [dissociando] completamente o valor e a duração, e, em tudo o que constitui, para ele, o valor da vida, já [discernindo] o sinal daquilo que vai perecer”.

Roseno realiza seu sentido não somente como herói, mas sobretudo como ser humano, porque ele quer achar o sentido da vida (Andradazil?) e, talvez, esse sentido resida no reconhecimento de que a morte não somente é inevitável, mas necessária.

O percurso histórico que separa o herói homérico, aqui configurado por Odisseu, do herói moderno, personificado por Roseno, de **Meu tio Roseno, a Cavallo**, de Wilson Bueno, apresenta-se repleto de idas e vindas, no entanto um ponto salta a nossos olhos: a experiência de viver com coragem. O herói corajoso-virtuoso entrega-se ao caminhar, sabendo que o valor de seus atos não precisa ter ressonância externa, e sim halos internos, fazendo-o crescer não em duração ou em valoração, mas em uma plenitude que o preparará para o seu fim. O que importa na vida do herói-virtuoso é escolher, entre aquilo que o circunda, a defesa do bem como valor ético.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de sítio).

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind *et al.* Brasília: Editora UnB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUENO, W. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMUS, A. O mito de Sísifo. In: _____. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [s.d.]. p. 145-152.

CONCHE, M. **Orientações filosóficas**. Tradução Maria José Perillo Isaac. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução Manoel Odorico Mendes. 3. ed. digitalizada. São Paulo: Atena Editora, 2009. (Versão para e-Book).

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antônio Houaiss, 2001.

KAVÁFIS, K. **Reflexões sobre poesia e ética**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1998.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Tradução R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. **Apologia a Sócrates**. Tradução Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Editora da UnB, 1997.

SUASSUNA, A. **Auto da Compadecida**. 34 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998. (Teatro Moderno).

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 26.04.2015

A inquietude de Eduardo Agualusa: Passado, identidade e transculturação na Literatura Africana

The restlessness of Eduardo Agualusa: Past, identity and transculturalism in African Literature

Waleska Rodrigues de M. O. Martins*

Sérgio Ricardo Oliveira Martins*

RESUMO: A Literatura Africana possui embates que dialogam com as crises da chamada Pós-modernidade. Uma delas é a questão da identidade. Com base na leitura do livro *O Vendedor de Passados* (2004), pretende-se discutir sobre a multiplicidade identitária tanto de suas personagens, como da própria África, refletindo sobre o conceito de transculturação, identidade, revisitação do passado. Na obra do escritor angolano Eduardo Agualusa, a trama discursiva se mistura ao projeto inventado e transformado da realidade. Invenção, história, sonho e passado se reinventam para criar uma identidade africana no discurso da obra *O Vendedor de Passados*. A perspectiva da transculturação surge para questionar paradigmas, para impulsionar outros pontos de partida da história. Literatura, História e Sociedade africanas se encontram em um cenário quase irreal, em que comprar um passado é ter outra identidade e assumi-la.

PALAVRAS-CHAVE: Passado. Literatura Africana. Sujeito.

ABSTRACT: African Literature contains conflicts in dialogue with the crises of the called postmodernity. One of them is identity issue. From reading the book *O Vendedor de Passados* (2004), the aim is to discuss about the multiplicity of identities, both of their personages and Africa, thinking about the concept of transculturalism, identity and the past revisited. In work of Angolan writer Eduardo Agualusa, the discursive construction mixes with the invented and transformed project of reality. Invention, history, dream and past are reinvented to create an African identity in discourse of work *O Vendedor de Passados*. The perspective of transculturalism arises to challenge paradigms, to power others starting points of history. Literature, History and Society in Africa are in an almost unreal scenario in which to buy a past is to have and to take on another identity.

KEYWORDS: Past. African Literature. Subject.

1. Introdução

É possível vender o passado? É possível assumir outra identidade a ponto de não se saber o que é real ou fictício?

Nascido em Huambo, Angola, José Eduardo Agualusa é crítico, escritor e “andarilho” nos seus pensamentos. Suas obras refletem o espaço dividido entre Angola, Brasil e Portugal. Em *O Vendedor de Passados* (2004), Agualusa focaliza os principais debates da

* Doutora, Centro de Ciências Humanas e Sociais – UFMS.

* Doutor, Faculdade de Engenharias, Arquitetura e Urbanismo e Geografia – UFMS.

contemporaneidade como a diversidade cultural, o estranhamento, a tradição revisitada e, sob uma nova perspectiva, o estilhaçamento da identidade, do sujeito e da História africana. O tema visceral do livro é o repensar sobre o valor da identidade.

Tem-se como trama discursiva um enredo inusitado. Félix Ventura é um homem que nasceu diferenciado, é albino: “A pele perfeita, muito negra, húmida e luminosa, contrasta com a do albino, seca e áspera, cor-de-rosa” (AGUALUSA, 2004, p. 4). Escolheu um estranho ofício: vende passados falsos, fictícios: “Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avós e bisavós, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo” (AGUALUSA, 2004, p. 8). Seus clientes são diferenciados: prósperos empresários, políticos, generais, enfim, a burguesia angolana que irrompe e quer assegurar o futuro de maneira gloriosa: “Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos” (AGUALUSA, 2004, p. 8).

Félix Ventura fabrica uma genealogia de luxo e memórias felizes: “[...] gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Souza, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo” (AGUALUSA, 2004, p. 8). Certa noite o destino muda. Entra em sua casa, em Luanda, um misterioso estrangeiro à procura de uma identidade angolana: “Félix olhou-o desconfiado. Tudo no estranho o irritava” (AGUALUSA, 2004, p. 8). E então, numa vertigem, o passado rompe o presente e o impossível começa a acontecer.

A obra se apresenta como sátira feroz à sociedade angolana. *O Vendedor de Passados* é principalmente um debate sobre a construção da identidade de um país pela consciência crítica da realidade. Há na obra uma aposta na literatura como marca identitária.

A partir de um recorte de análise do romance *O Vendedor de Passados* (2004), de José Eduardo Agualusa, pretende-se aqui discutir as múltiplas identidades, tanto de suas personagens, como da própria África, enquanto expressão dos conflitos identitários do sujeito contemporâneo no turbilhão da chamada globalização, na perspectiva do conceito de transculturação.

2. A identidade e o sujeito: passados não vendidos

Para Calvino (1993, p. 138), a grande transformação do século se dará na figura da

metamorfose:

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. [...] quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva do eu individual não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra [...].

Na contemporaneidade, as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, a loucura e a lucidez, a realidade e o ficcional, o “ser” e o “não-ser” parecem diluídas, principalmente pela intervenção das tecnologias de informação e comunicação e suas novidades midiáticas. A possibilidade de trocas de experiências entre povos distintos, entre locais distanciados e entre mundo real e virtual converge para questionamentos pertinentes: como fica a identidade do sujeito? Qual o diálogo estabelecido nessa diversidade? Quais as consequências para a cultura e para a sociedade em contato com tamanha pluralidade? Qual Memória seria acionada?

Conforme Souza (2007), o texto da memória é construído com base na relação e na transmissão do falar de si que sempre é “falado pelo outro”, ressoando assim, vozes e experiências. Ou seja, esse turbilhão de vozes e pareceres é que constroem o sujeito contemporâneo e, conseqüentemente, suas memórias.

As memórias só possuem valor simbólico por seu conteúdo, e abri-las sempre implica em assumir um risco. Acordar o passado, como sugere a música que Félix Ventura escuta logo no começo da narrativa, é deixar um rio atravessar o presente e trazer lembranças, mágoas e agonias, como se observa na letra da música, chamada de “Acalanto para um rio”, atribuída à Dora Maria Jesus (ou Dora, a cigarra) transcrita no livro:

Nada passa, nada expira
o passado é um rio que dorme
e a memória uma mentira multiforme.

Dorme do rio as águas
e em meu regaço dormem os dias
dormem
dormem as mágoas
as agonias, dormem.

Nada passa, nada expira
O passado é um rio adormecido
parece morto, mal respira
acorda-o e saltará
num alarido. (AGUALUSA, 2004, p. 8)

É interessante perceber o posicionamento que Agualusa assume diante do passado, que é um rio adormecido, e da memória, que é “uma mentira multiforme”. (AGUALUSA, 2004, p. 8). A multiplicidade que envolve a memória, essas vozes que se comunicam e tentam se sobrepor uma a outra, parece acionar verdades plurais. O passado que dorme, ao ser acordado, ao ser exposto, salta diante do sujeito, e acorda também o ser que se projeta nesse rio adormecido. O que está quase morto (“O passado é um rio adormecido/parece morto, mal respira”) é a lembrança que se quer esquecida, mas que a memória não a deixa morrer. É momento de resistência. É um suspiro quase inaudível que, no momento do despertar, sacode o sujeito e o tira da zona de conforto.

Como assinala Souza (2002), as premissas contemporâneas enfraquecem os limites predeterminados da sociedade, operando verdadeiro questionamento e autorreflexão dos procedimentos e dos discursos. No caso específico do traço bio¹, a crítica biográfica se apresenta capaz de interpretar a “[...] literatura além de seus limites intrínsecos e extrínsecos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.” (SOUZA, 2002, p. 43).

Essas “pontes metafóricas”, de modo geral, deslocam o lugar central e exclusivista da literatura, como propõem alguns tradicionalistas, e apresentam diversificadas relações culturais. Tais relacionamentos são, de uma forma ou de outra, expressos através do discurso, e quase sempre no literário. É no palco da linguagem que se pode perceber esse momento de pluralidade, o instante do choque entre a realidade e a ficção.

Em *O Vendedor de Passados* (2004), a relação entre os fatos reais e os inventados se imbrica de tal maneira que o personagem Pedro Gouveia (rebatizado de José Buchmann, comprador estrangeiro de um passado novo) não os delimita. O sujeito, nesse percurso, acredita

¹ Klinger (2007) trabalha com a ideia de “virada etnográfica”. Tal procedimento, segundo a autora, seria uma “transfronteirização” do conhecimento, evidenciando um diálogo entre antropologia e literatura com uma abordagem cultural. O “traço bio”, nesse sentido, constrói a presença do autor, discursivamente, sem que se revele o pacto de referencialidade (Lejeune) ou se perceba a literatura do “eu”. Desse modo, ressalta-se a escritura da experiência difusa entre o “eu” e o “Outro”, no processo de construção de uma identidade. Essa “escrita de si”, na percepção de Foucault, contribui para uma “formação de si”. Os traços, os vestígios de si deixados pelo poeta-escritor não se ligam com a realidade factual, mas apresentam-se como possíveis evidências de uma ponte metafórica entre o fato e a ficção. Sua presença, nesse sentido, é marcada pelos rastros cíclicos dos acontecimentos anteriores refeitos pela lembrança e apresenta-se, na escrita, como Memória.

ser outra pessoa e cria vestígios (fotos, cartas, testemunhas, etc.) dessa memória comprada. Essa criação expressa a necessidade do sujeito em estabelecer um equilíbrio entre o que ele quer ser, e o que ele realmente é. Nesse cenário, o conflito de identidades e projeções, no discurso da obra, revelará um passeio por verdades encobertas, e um passado questionável. Agualusa, nesse sentido, permite ao leitor ouvir, durante sua leitura, diversas vozes e outras dimensões do pensamento humano.

A literatura, para Piglia (2001), é o lugar ou o espaço onde sempre é o outro que fala. A relação do sujeito, a impossibilidade de transmitir e mostrar a totalidade do acontecimento prevê uma nova relação entre os limites da linguagem, do sujeito e do leitor. Segundo Piglia (1994), o texto, bem como a literatura, é “[...] um espaço fraturado, onde circulam diferentes vozes” (p. 69). Uma espécie de efeito que causará ou apresentará um espaço onde se percebe o cruzamento da ficção e realidade, verdade e falsidade. Nesse sentido, a narrativa de Agualusa, em especial em *O Vendedor de Passados*, explora esse espaço literário de vozes e fraturas identitárias para compor uma trama crítica da sociedade africana, desse revisitar o passado que a contemporaneidade explora, dos interesses políticos na ocultação de alguns fatos.

Nessa conjuntura, o próprio sujeito se insere no discurso de maneira que sua memória e sua experiência sejam as do outro. Assim, a narrativa se apresentará como uma espécie de palimpsesto em um contínuo processo do apagar, rasurar de textos e construir de significados. Esse sujeito inserido no discurso apresentará suas memórias vividas, inventadas, ou observadas. Em *O Vendedor de Passados*, Agualusa convida o leitor a se deparar com uma memória diferenciada, especialmente inventada, que toma forma e realidade para quem a assimila. Nesse sentido, o passado irrompe e se torna construção diária:

Podem argumentar que todos estamos em constante mutação. Sim, também eu não sou o mesmo de ontem. A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado humano. O passado costuma ser estável, está sempre lá, belo ou terrível, ele ficará para sempre. (Eu acreditava nisto antes de conhecer Félix Ventura). (AGUALUSA, 2004, p. 23).

Essa fluidez dos acontecimentos e da temporalidade contribui para uma constante reflexão do sujeito sobre suas crenças, suas consideradas verdades. Imerso nesse turbilhão de questionamentos, a identidade sofre uma crise e se corresponde com a inquietação. Na trama discursiva, a inquietude se instaura mais fortemente na chegada do estrangeiro Pedro Gouveia. É a partir desse momento que as questões da memória, passado, identidade, forças políticas se

imiscuam e criam um cenário ilógico. Para o autor de *O Vendedor de Passados*, a questão identitária caminha no sentido de assumir uma identidade outra:

«Não !», conseguiu dizer. «Isso eu não faço. Fabrico sonhos, não sou um falsário... Além disso, permita-me a franqueza, seria difícil inventar para o senhor toda uma genealogia africana.»
«Essa agora! E porquê?!...»
«Bem... O cavalheiro é branco!»
«E então?! Você é mais branco do que eu!...»
«Branco, eu?!» O albino engasgou-se. Tirou um lenço do bolso e enxugou a testa:
«Não, não! Sou negro. Sou negro puro. Sou um autóctone. Não está a ver que sou negro?...» (AGUALUSA, 2004, p. 9).

Assim, a identidade fica sendo aquilo que se sente e assume como verdade para si. Embora Félix Ventura seja albino, sua identidade, aquilo que o torna único em diferenciação com o outro, é ser negro. É como Mia Couto descreve a situação do homem africano na sua percepção de identidade: “[...] mulato, não de raças, mas de existências” (COUTO, 2013, p. 45). Tais existências marcam o sujeito e aquilo que lhe é mais caro: sua identidade. No entanto, na Literatura, as possibilidades se entregam ao mundo verossímil e inverossímil. Dentro dessa narrativa, o sujeito assume novas identidades ao bel prazer e delas constrói seu universo particular. Na obra de Agualusa, os personagens flutuam em perspectivas reais e surreais. Por vezes, se diluem e se misturam para tentar compor uma realidade plausível. Na caminhada da leitura, o leitor se vê diante de confusões e personalidades em plena metamorfose. O escritor, no sentido literário, assume a posição de observador da cena que transcorre diante do seu olhar e do leitor.

Esse intelectual, esse sujeito da escrita, para o argentino Piglia (2001), percebe que estar fora do lugar, à margem, é, por vezes, a vantagem de observar e de experimentar a vivência própria e/ou alheia. No entanto, essa memória, essa experiência vivida ou observada já está impregnada da relação diretamente estabelecida entre o autor e o leitor, um no outro. Esse diálogo direto e cúmplice exigirá do leitor maior atenção, que ele complete o discurso enunciativo e perceba a “piscadela do autor”, conforme já assinalava Eco (2003). Segundo o escritor, um discurso ou texto ressalta seu próprio destinatário como condição indispensável da potencialidade de significação, ou seja, a narrativa literária é repleta de lacunas cujo preenchimento é parte do trabalho do próprio leitor (ECO, 1994). No entanto, qual seria o leitor

de Agualusa? Essa Literatura miscigenada reflete qual leitor fora do lugar?

Pensando em uma analogia de guerra, Eco (1984) salienta que um texto nada mais é do que um “[...] jogo de estratégias mais ou menos como pode ser a disposição de um exército para uma batalha” (ECO, 1984, p. 9). Essa disposição estratégica possui campo definido: o literário e seu discurso. O leitor, estrategista escolhido pelo autor, deve ficar atento às pistas de leituras deixadas propositalmente, fazendo com que o caminho já trilhado pelo remetente seja refeito e complementado pelo destinatário.

A questão da experiência, nesse sentido, e como já foi posto anteriormente, é perpassada pelo Outro. Agualusa encontra no Outro e na inquietude elementos primários para a consolidação do seu “eu”. Iser (1979, p. 85) afirma que o “[m]eu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pelo outro (alter), mas pelo que chamarei de *metaperspectivas – minha visão da visão... do outro sobre mim.*” É a expectativa do que o outro experimenta da minha comunicabilidade.

A identidade, em *O Vendedor de Passados* (2004), é perpassada pela incerteza, pela questão do “duplo”, pelo Outro. A dualidade acomete também o cenário da narrativa: Angola. A África, muitas vezes retratada como exótica, tenta se equilibrar entre a milenar e a moderna. Para Kabwasa (1982), é possível uma simbiose saudável entre estas duas Áfricas; uma conduta de coexistência e ajuda. Em *O Vendedor de Passados* (2004), esse debate aparece entre os provérbios, crenças africanas, na revisitação do passado angolano. A Modernidade irrompe da presentificação, ao menos imaginária, de verdades inventadas, ficcionalizadas para satisfação de egos, no espelhamento e na dualidade identitária. Eis essa mistura entre passado e presente, entre o que se apresenta como tradição e modernidade, presentificada no comportamento do ministro, por exemplo:

Porque queriam um herói angolano, suponho, naquela época precisávamos de heróis como de pão para a boca. Se quiser ainda lhe posso arranjar outro avô. Consigo documentos provando que você descende do próprio Mutuya Kevela, de N 'Gola Quilunge, até mesmo da Rainha Ginga. Prefere? (AGUALUSA, 2004, p. 39)

<<Você não tem ar condicionado?!>>

Disse isto com horror. Bebeu a cerveja em grandes goles, sofregamente, e pediu outra. [...]

<<Tens alguma coisa contra o ar condicionado?>>, riu-se. <<Ofende os teus princípios?...>> (AGUALUSA, 2004, p. 39)

Inserido nesse turbilhão de inconstâncias, o ser humano modifica seu modo de ver o mundo, pensá-lo e nele perceber-se. Há, então, uma angustiante busca por um Eu maior. Klinger (2007, p. 25) sugere que “[n]ão é possível se pensar em um eu solitário”, pois o ser humano é social. Não há apenas um Eu, mas vários, o que reforça a necessidade de uma identidade que se firme diante de toda essa complexidade e das diferenças. Assim, os processos de Globalização e Transculturação estão em conectividade com a Literatura Africana.

3. África, Globalização e Transculturação

Os países africanos vivem a esperança de revitalizar suas identidades pelas particularidades históricas inicialmente desconsideradas. Para Chaves e Macedo (2007, p. 4), “[e]m Angola, o romance histórico é mais forte do que nos demais países. Na obra de Agualusa, percebe-se o desejo de resgatar mitos que a história colonial havia desconsiderado”, como se pode observar na seguinte passagem:

«Aconteceu há muito tempo, não é verdade? No tempo das lutas.» Aponta para Angela. «Acho que a menina ainda nem era nascida. A Revolução estava em perigo. Um bando de miúdos, uma cambada de pequeno-burgueses irresponsáveis, tentou tomar o poder pela força. Tivemos de ser duros. Não perderemos tempo com julgamentos, disse o Velho no seu discurso à Nação, e não perdemos. Fizemos o que havia a fazer. Quando uma laranja apodrece tiramo-la do cesto e deitamo-la no caixote de lixo. Se não a deitarmos fora todas as outras apodrecem. Deita-se fora uma laranja, deitam-se fora duas ou três, e salvam-se as restantes. Foi o que fizemos. O nosso trabalho era separar as laranjas boas das laranjas podres. Este tipo, o Gouveia, julgou que lá por ter nascido em Lisboa conseguia escapar.» (AGUALUSA, 2004, p. 58)

A Revolução, cruel nos detalhes, revela uma perspectiva sempre do vencedor. No entanto, como uma quebra de protocolo, Agualusa defronta as duas pontas da História: o torturador a serviço da Revolução, Edmundo Barata dos Reis – “ex-agente da segurança do Estado. Ou ex-gente, segundo o próprio” (AGUALUSA, 2004, p. 57) – e o torturado, Pedro Gouveia (rebatizado de José Buchmann). O discurso é sempre proferido pelo Outro. A experiência, para Bondía (2001, p. 3), “[...] é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Sendo assim, a particularidade da experiência perpassa pela propriedade daquilo que se tem vivido. No entanto, aquilo que se

observa também é uma espécie de experimentação.

Há um movimento de repulsa e identificação em *O Vendedor de Passados* que complementa as identidades das personagens. Félix Ventura se compara a Osga: “Péssima pele, a sua. Devemos ser da mesma família” (AGUALUSA, 2004, p. 3). A questão da cor, principalmente no passado histórico do continente Africano, aciona posicionamentos políticos, raciais, religiosos, sociais. Ao sinalizar que seu personagem principal é albino, ou seja, um indivíduo geneticamente sem melanina (substância responsável pela cor da pele), Agualusa indica que seu personagem é um ser diluído, ou uma aglutinação de raças, ou cores.

Embora o albino seja ainda um sujeito em destaque, que chama atenção, Agualusa anuncia seu personagem como figura detentora de um “poder especial”: criador de passados, de identidades – “«Acho que aquilo que faço é uma forma avançada de literatura», confidenciou-me. «Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro, dou-lhes vida, atiro-os para a realidade.»” (AGUALUSA, 2004, p. 26).

Comumente associados a poderes místicos, os albinos, em África, são caçados, mutilados e mortos², acreditando-se em feitiçarias. A cor é uma ferida ainda aberta em África:

Em nós, até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que esta cor é a origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra, abriga sob sua superfície escura, vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade. (GAMA, 2008 *apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 277).

A produção e recepção da Literatura Africana, segundo Moraes (2007), é um longo processo de configuração de identidades: numa dinâmica de contraste e complementaridade.

O pensamento contemporâneo, como salienta Harvey (1992), está diante da diversidade e a heterogeneidade com todas as suas implicações. São elas forças libertadoras que se direcionam para uma redefinição do discurso cultural e social.

Se não dá para falar de uma Pós-Modernidade em África, ao menos encontramos vestígios, traços dos saberes Pós-Modernos, mais especificamente nas metaficcões

² Inúmeras reportagens registram tais atrocidades, como por exemplo: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/12/141223_albinos_tanzania_my; <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/29322/violencia++preconceito++perseguiacao++aos++albinos++na++africa++do++sul.shtml>.

historiográficas. Tais metaficcões corroboram para a revisitação do passado, enquanto a Literatura Africana caminha com olhos no futuro. Para Venâncio (2005, p. 114), Agualusa retoma várias realidades, inúmeras memórias numa rede de cumplicidade, principalmente, entre a “região nordestina brasileira, a ‘sociedade crioula angolana’ e Cabo-Verde”, que consubstanciam a integração das diferenças, fortalecendo a identidade de todos. O indivíduo que se vê inserido em uma ordem mundial cada vez mais globalizada percebe que aceitar ou absorver a diversidade cultural, em toda sua dimensão e complexidade, é tão necessário quanto se aceitar como indivíduo ao mesmo tempo uno e múltiplo. Segundo Mata (2007),

A sociedade angolana vive um período marcado por uma inquietação geral e generalizada, que é a de **perceber e pensar o país**. A literatura não foge a esse sentimento colectivo e essa inquietação tem-se manifestado, em literatura, numa tendência que se vem afirmando e se vem impondo como campo privilegiado da ficção angolana (se antes foi a poesia, *grosso modo*, a fazedora de uma *nação* literária, hoje é a ficção a confirmar o estatuto pioneiro da literatura como voz colectiva de uma inquietação questionante). A tendência a que me refiro é a contaminação da Ficção pela História. (MATA, 2007, p. 218, destaques da autora).

Essa contaminação pela História da literatura em Angola se projeta para o futuro como algo que legitima a identidade angolana. É nesse sentido que Hutcheon (1991) salienta a ideia de “metaficcionalização”. O sujeito contemporâneo, que se percebe nesse momento, assumirá o lugar e sua experiência de vida como elementos valorativos que ressaltam a diferenciação e expressam sua alteridade em confronto com o discurso homogeneizante.

O lugar e a história emergem e se fortalecem como diferenciadores e construtores de uma identidade particular. A literatura angolana evidencia uma História, uma memória inquieta e obscura, que, durante a trama discursiva, e no decorrer do cenário político de Angola, irrompe em detalhes, como se observa na seguinte passagem:

Ah! Ah! Agradei-lhe muito, ao cônsul, disse-lhe, o camarada é um genuíno revolucionário, dei-lhe um abraço forte, embora enojado, é claro, não pense que não tenho escrúpulos, preferia ter-lhe cuspidado na cara, mas dei-lhe um abraço, sim, despedi-me dele e depois fui interrogar a rapariga. Ela aguentou dois dias. Às tantas pariu, ali mesmo, uma menininha, assim, deste tamanho, sangue, sangue, quando penso nisso o que vejo é sangue. (AGUALUSA, 2004, p. 58).

A dicotomia entre assimilação/expulsão que, para Achugar (2006, p. 88), insere a questão da memória como um espaço de movimentação de tempos e relatos está presente no

discurso de *O Vendedor de Passados*. Essa concepção não supõe uma restauração do passado, nem mesmo seu esquecimento. A revisão do passado tradicional nunca é vazia de sentido e nem de propósito. Assim, escritores ou poetas contemporâneos, como Agualusa, irão buscar traços de um “sentir nacional” (MATA, 2007, p. 221), mesmo longe de suas fronteiras propriamente territoriais. A questão da identidade é permeada, segundo Achugar (2006), pela discussão entre posição e localização de quem pronuncia o discurso.

A memória, a posicionalidade e a localização estariam diretamente ligadas à construção da identidade individual, pois é a partir do lugar de onde se lê e de onde se profere o discurso que constituímos uma verdade identitária. No entanto, dentro de Angola caberiam várias e múltiplas “pátrias pequenas”, várias e múltiplas verdades.

Acrescentou a seguir, já mais sóbrio, baixando a voz, que a grande diferença entre as ditaduras e as democracias está em que no primeiro sistema existe apenas uma verdade, a verdade imposta pelo poder, ao passo que nos países livres cada pessoa tem o direito de defender a sua própria versão dos acontecimentos. A verdade, disse, é uma superstição. A ele, Félix, impressionou - o esta ideia. (AGUALUSA, 2004, p. 26).

Durante a narrativa de Agualusa, as histórias vão mudando de foco e se mostram manipuladas, conforme a perspectiva que se quer representar. A verdade, nesse sentido, é sempre aquilo que se representa melhor. Assim, “[a] nossa memória alimenta-se, em larga medida, daquilo que os outros recordam de nós. Tendemos a recordar como sendo nossas as recordações alheias - inclusive as fictícias.” (AGUALUSA, 2004, p. 45).

A ideia de identidade global nos coloca diante da busca de um Eu maior que o próprio indivíduo, gerando uma necessidade angustiante de ser igual e aceito pela situação dominante. A chamada globalização reflete uma sociedade que valoriza a competitividade e inverte os valores, sendo que as realizações, no campo do individual, não se solidificam, mudam constantemente de funcionalidade, de forma e propósito, ao bel prazer da inconstância mercantil. Mas tal mundo dito globalizado é, de fato, uma fábula, mas também uma “fábrica de perversidades”, perversidades que aprofundam as desigualdades, acirram o comportamento competitivo, consumista e individualista e ampliam as mazelas humanas (SANTOS, 2000). É neste contexto que a sociedade, que “acolhe” uma cultura e uma comunicação de massa, cuja força se apoia nesta última, torna-se capaz de transformar o real em nulidade, sujeitos em espectros e discurso em desorientação. No entanto, há uma medida de permissividade diante

deste conturbado e paradoxal processo em que a velocidade e o efêmero se apresentam como basilares. Assim, inseridos com uma visão confusa de um mundo cada vez mais confuso, os sujeitos vivem como transeuntes numa via de mão dupla, cujo acesso se dá por meio da criticidade pessoal e a escolha perpassa, sempre e de alguma maneira, pelo entendimento do indivíduo no mundo.

Encontramos na atualidade uma espécie de sina, preconizada por Achugar (2006), que demonstra uma sociedade impregnada, e até mesmo condenada, a buscar mais o conhecimento e a se conhecer menos. Na verdade, o que este processo ressalta é o sujeito cuja essência se esvazia e é preenchida por ilusões e angústias, em que a desorientação refletirá uma fratura na consolidação de uma identidade contundente, uma sociedade em constante mutação, cujo tempo delimitará pensamentos e ações.

Para Bauman (2007), a sociedade se apresenta líquida na sua capacidade de criar novos caminhos e na (im)possibilidade de retração. A impropriedade dos discursos objetiva a morte de inúmeras “utopias” da sociedade. Nas palavras do próprio Bauman (2007, p. 19, grifos do autor), a “[v]ida líquida significa constante autoexame, autocrítica e autocensura. A vida líquida alimenta a insatisfação do eu *consigo mesmo*”. A essência deste sujeito se baseia na eterna necessidade da renegociação da individualidade e do tempo, uma essência que, todavia, é negociada conforme as carências do mercado.

É interessante perceber que a angustia é gerada, não necessariamente *pelo* indivíduo, mas *para* o indivíduo, de modo que a contínua insuficiência se torna quase fisiológica. Embora a sociedade atual exija que cada sujeito seja singular, Bauman (2007) relata que há uma sequência de obrigações, discursos, aparências, que são postas de maneira monótona, em que normas sociais rígidas acabam favorecendo não ao indivíduo, mas ao imediatismo, ao tempo que corre à frente do próprio compasso. Exalta-se a ideia da diferença e a singularidade de ser diferente.

Para Hutcheon (1991), há no próprio conceito de diferença uma contradição, bem ao gosto deste processo. A Pós-Modernidade não nega deliberadamente a identidade homogênea, mas surge para desafiá-la, questioná-la. Reivindica-se o direito à diferença e sua possibilidade de coexistir sem que haja perda de suas características essenciais. Não há cultura e nem identidade homogêneas, há sim culturas, identidades e discursos.

Rever tais conceitos implica mudança de foco. Refletindo sobre a diversidade cultural e social na atualidade, tem-se diante de nós um cenário mundial que ora favorece ora desfavorece

o resgate do indivíduo com identidade única. Representar a identidade, em meio a uma profusão de expressões e manifestações conturbadas, torna-se um processo desigual e tensionado pelo contraditório. Daí emerge uma sociedade em constante “autorreflexão” e questionadora dos limites, o que contribui para a chamada “crise da legitimização” que Lyotard (1986) considera uma das premissas da chamada Pós-Modernidade. Para este crítico, a incredulidade diante das relações ou dos discursos metanarrativos dessa realidade refletirá em tentativas de expor ou (re)posicionar o ser humano.

Há uma significativa mudança de atitude e percepção: de uma passividade cognitiva e sociopolítica para uma postura ativa e baseada na ideia-força de que tudo pode e deve ser questionado. Por outro lado, uma sociedade cada vez mais contestadora é a mesma que começa a desconstruir e multiplicar seus “nortes”, suas orientações e valores. A consequência mais evidente aparece no impacto sobre a identidade do sujeito, colocando-a em crise e diante de um truncamento de culturas. Tal mudança é lenta, mas progressiva. O próprio meio universitário e técnico-científico tem vivenciado, sofrido e evoluído com os constantes questionamentos. Capra (1999) entende que essa transição de paradigmas acarreta, essencialmente, em mudança no padrão comportamental de cada ser humano em dimensões planetárias.

Em um mundo assim, ouvir o balbúcio requer repensar a condição de subalterno, do ex-colonizado. Mas o que se apresenta hoje são transformações e desafios de ordem política, social, econômica, tecnológica que acabam reforçando o discurso homogêneo e reproduzindo as hierarquias arcaicas entre as classes, entre as regiões, entre os diferentes segmentos da sociedade.

A globalização para Volpi (2002 *apud* ACHUGAR, 2006), é um processo monstruoso que aniquila a heterogeneidade. Por esse prisma, a chamada globalização fortalece a visão de mundo mecanicista e cartesiana, o fragmentário, o consumo pelo consumo, o progresso material como “meta” possível a todos; enfatiza uma sociedade humanista e liberal, e contraditoriamente impõe a uniformidade cultural e se alimenta das particularidades. Na verdade, o discurso dicotômico entre universal/local, centro/periferia, colonizado/colonizador deve ser visto de maneira consciente e crítica, trazendo para o centro da discussão não apenas o *porquê*, mas também o *como*.

A cultura contemporânea não é uma totalidade contígua, mas um “mosaico” em rede de culturas que transbordam limites nacionais e regionais. Souza (2002) ressalta que o olhar voltado para a Europa (no caso de África se pode relacionar com Portugal) suscita uma

dependência cultural-socioeconômica e um culto ao estrangeiro, que despersonaliza o sujeito, desconstrói sua identidade. O intelectual, ou o sujeito, se vê diante de um processo de nulidade, como se observa, retomando a narrativa de Agualusa, em *O Vendedor de Passados*, no posicionamento do ministro que irá até Félix Ventura solicitar não um passado angolano, mas uma genealogia de distintos brasileiros. Uma predileção que, ironicamente, explica a condição ou o olhar de se buscar uma identidade outra, fora de si.

Essa genealogia comprada afeta diretamente a identidade do sujeito. Para Hall (2003), o processo da globalização apresenta três possíveis consequências para a identidade cultural: uma dissolução das identidades nacionais, refletindo um progresso cultural de homogeneização; ou uma enfática resistência ao processo da globalização, reforçando as identidades locais; ou ainda, uma nova identidade, híbrida, formada para substituir as identidades nacionais. As configurações desse complexo identitário envolvem toda uma sociedade e seus indivíduos.

Assim, o que não parece possível, tampouco viável, é que persista fora dos meandros ideológicos da chamada globalização um discurso universal, como se falássemos a mesma língua, como se pensássemos igualmente e como se a produção cultural fosse ou pudesse ser homogênea. Qualquer que seja o discurso, global ou universal ou local, supõe a questão do sujeito e como ele se relaciona com o lugar, com o que o circunda.

Globalização é a expressão de uma “ordem global” que busca impor uma única racionalidade a todos os lugares (SANTOS, 1996). Tal movimento ou tentativa de homogeneizar (e hegemônizar) não ocorre, todavia, sem resistência. O lugar, base de singularidades, é expressão territorial dessa resistência. Em que pese à discussão sobre a ideia da globalização, em torno do sentido (na verdade, um mito) de que seu movimento é onipresente e homogeneizante, de fato estamos diante de um período de ampla conectividade entre os lugares. Mas tal integração não é plena, e sim funcional e, sobretudo, comandada por interesses econômicos (HAESBAERT; LIMONAD, 2007).

Neste sentido, a chamada globalização é de natureza eminentemente comercial e financeira e somente possível graças aos significativos avanços, em especial, nas tecnologias da informação e nos meios de transporte (CASTELLS, 1999). A era é da velocidade e da informação, que mobiliza e faz circular, em escala sem precedentes, pessoas, produtos e serviços. Essa fluidez cada vez maior alterou significativamente a realidade dos lugares (não todos os lugares), materializando neles interesses “estranhos” e ações comandadas remotamente (SANTOS, 1996). Mas, como afirma Santos (2000), seria um equívoco pensar que essa fluidez

possibilitada pelos avanços tecnológicos é absoluta e onipresente. De fato, a chamada globalização se caracteriza como movimento seletivo, fragmentador e excludente (HAESBAERT; LIMONAD, 2007). Seus efeitos, por conseguinte, afetam distintamente pessoas e lugares e podem ser favoráveis ou não, a depender do ponto de vista ou interesse considerado. Dentre suas consequências, foram (e continuam sendo) significativamente impactantes sobre a humanidade o volume e velocidade com que circula a informação e a ampla mobilidade do capital, sobretudo financeiro.

O processo contemporâneo de modernização, como sugere Villaça (1996), não acompanhou todas as esferas que circundam a sociedade. Os aspectos econômicos e sociais do projeto sociocultural da Modernidade deixaram de considerar o sujeito nas suas diferenças, pretendendo anulá-las, solapando a alteridade cultural. Torna-se necessário, diante desse contexto, reconhecer e até mesmo valorizar a “resistência muda e multiforme que os povos empreendem contra as imposições e seduções que ameaçam seus valores” (VERHELST, 1992, p. 76). Parece, em alguns momentos, uma visão apocalíptica negativa, mas percebemos que o aviso está lançado, de múltiplas maneiras, e que a mediação do bom senso é imprescindível.

Há um estremecimento da identidade, uma mudança de percepção do mundo e de tudo que circunda o indivíduo contemporâneo, inclusive a forma de se ver inserido neste turbilhão de imprevistos e de inconstâncias. A ideologia internacionalmente dominante endossa o processo organizacional da globalização como sinônimo de progresso, uma construção benéfica de “um mundo só”, um mundo isolado, solitário ou homogêneo.

Nessa perspectiva, a identidade e o sujeito sofrem modificações importantes. Pedro Gouveia, personagem inicialmente tido como estrangeiro, é rebatizado por Félix Ventura e assume, na teia discursiva da obra, a vida imaginária, ficcional-real de José Buchmann: “Queria mais do que um passado decente, do que uma família numerosa, [...] queria mais do que retratos e relatos. Precisava de um novo nome, e de documentos nacionais, autênticos, que dessem testemunho dessa identidade” (AGUALUSA, 2004, p. 9). José Buchmann sente a necessidade de construir uma nova raiz genealógica e de tornar essa ficção uma realidade palpável. Para Kristeva (1994), o estrangeiro é aquele que gera, em certo nível, um desconforto, um estranhamento daquilo que não se espelha o “eu”. Em tempos atrás, segundo a autora, “[n]as estruturas sociais, o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de uma outra terra, estranho ao reino e ao

império.” (KRISTEVA, 1994, p. 100). O estranhamento dessa identidade participa daquilo que se identifica como divergente dos princípios do sujeito. No caso de José Buchmann, o personagem inicia seu mundo particular partindo do que lhe é estranho, do que é exterior ao discurso de vida.

O sujeito assume de tal forma seu passado “imaginário” que o presentifica, o substancializa na realidade. O fio que separa o ficcional da realidade perde seu sentido e enfraquece, deixando o personagem em estado de transe entre um estado e outro. O sujeito “dessubstanciado” está repleto de angústias e vazio de si, um amontoado de fragmentações, como bem sugere Villaça (1996). Diante disso, apresenta-se como globalizada uma sociedade fragmentária, mascarada por uma desestruturação e inversão de valores, com uma inquestionável quebra de mitos, uma anulação do subjetivismo e a criação de novas subjetividades, uma sociedade que reflete “imagens distorcidas de tudo que o circunda.”³ (JAMESON, 1997).

Nesse sentido, o projeto literário africano repensa essas questões articulando tradição e modernidade em um movimento de deslocamento. Seria essa uma possibilidade estratégica operacional e fecunda, como sugere Piglia (2001), para uma literatura e culturas não hegemônicas? Na verdade, diante desse processo globalizante em que a “recente” literatura de África se insere, cada vez mais autônoma, o importante é compreender *como* o processo de produção apresenta e demonstra sua particularidade. Os estudos da produção local devem ser rizomáticos e trabalhados na mobilidade e na diferença.

O projeto discursivo de Agualusa, em *O Vendedor de Passados*, reflete a concepção de *différance* de Hall (2003), onde as mudanças nas estruturas sociais, econômicas, culturais e políticas “pós-coloniais” designam releituras dos binarismos históricos. Isso significa rever tais paradigmas sob a luz da transculturação, rompendo com as dicotomias do aqui/lá, o fora/dentro. Esse procedimento coloca o conceito de “pós-colonial” numa perspectiva que traz a tona uma reescrita descentralizada de uma nação que permaneceu, por muito tempo, assolada por conflitos políticos, como se percebe em: “«Temos então um presidente de fantasia», disse, enxugando as lágrimas com um lenço. «Isso eu já suspeitava. Temos um governo de fantasia. Um sistema judicial de fantasia. Temos, em resumo, um país de fantasia.” (AGUALUSA, 2004,

³ Fredric Jameson ressalta um projeto arquitetônico de um hotel chamado Bonaventure que é tido como exemplo de Pós-Modernidade na arquitetura porque está inserido no chamado “tecido urbano”, que vai de encontro aos projetos arquitetônicos dos modernistas, e que sua fachada de vidro espelhado não permite ver o que se tem por dentro, apenas reflete; uma analogia ao processo da cultura pós-moderna.

p. 50).

O sincretismo de culturas, de ideias, perspectivas e posicionamentos políticos, na verdade, é a própria representação da diferença. Ao discorrer sobre tais aspectos, é importante relembrar um dos processos de contato, muito presente no jogo da dominação, sempre em estado de hierarquia, pelo colonialismo, denominado pelo antropólogo Fernando Ortiz de “transculturação”, em 1940. Baseado no conceito, o escritor uruguaio Ángel Rama transfere essa reflexão para a literatura, especificamente a latino-americana. Esse processo de transculturação cria mecanismos de imiscuidade que renovam, por um lado, e assolam por outro, buscando, nesse sentido, artifícios próprios, novos signos estruturais linguísticos, uma linguagem que reflita esse “confronto” de ideologias. Há uma reinscrição do lugar e da herança cultural.

O cenário da transculturação, aparentemente, é um terreno engenhoso e farto para se construir renovadas inspirações e forças criadoras. No entanto, é preciso relacionar, cuidadosamente, um elo saudável, na cultura, “entre o original e o novo, o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o moderno” (ALMEIDA, 2009, p. 92). Em *O Vendedor de Passados* (2004), o conflito é apresentado em resignação, em desconfiança e crítica, como se observa em inúmeras passagens do livro, assim como transcrito abaixo:

Os seus alunos começaram por utilizar esses vocábulos, primeiro por troça, e a seguir como uma gíria íntima, uma tatuagem tribal, que os fazia distintos da restante juventude. Hoje, assegurou-me Félix, são ainda capazes de se reconhecerem uns aos outros, mesmo quando nunca se viram antes, às primeiras palavras.

«Ainda tremo de cada vez que ouço alguém dizer edredom, um galicismo hediondo, em vez de frouxel, que a mim me parece, e estou certo que você concordará, palavra muito bela e muito nobre. Mas já me conformei com sutiã. Estrofião tem uma outra dignidade histórica. Soa, todavia, um pouco estranho - não concorda?» (AGUALUSA, 2004, p. 13).

Essa representação de mudanças, no caso acima, de uma linguagem que se coloca como representatividade de gerações diferentes, evidencia uma transição cultural, um movimento de circunstâncias. O embate em questão, aparentemente superficial e corriqueiro, demonstra o conflito temporal, a aglutinação do estrangeirismo, sobreposição linguística, e até mesmo, deslocamento no sentimento do sujeito diante do seu lugar naquela sociedade, naquele momento de confronto.

Pertencer a um lugar proporciona ao indivíduo uma sensação pacificadora e

reconfortante identificação. A identidade, para Castells (1999), se cria a partir de uma constante construção de símbolos significantes, com base em algum atributo cultural ou conjunto de atributos culturais, que se inter-relacionam, sempre prevalecendo “sobre outras fontes de significado”, evidenciando um critério de “desequilíbrio” positivo.

A identidade do intelectual africano se fundamenta na heterogeneidade e na conflituosa tensão entre a permanência e a mudança. É na travessia entre uma e outra que a cultura africana se faz “trans”, um ir além, que ultrapassa essa conciliação de mestiçagem. Nisso, a cultura se caracteriza em uma forma de mobilidade. Férreol e Jucquois (2003) enfrenta esse processo de trocas e aceitações recíprocas, que é o procedimento da “transculturação”, e que “não se limita à negociação e à acomodação, mas leva, em muitos casos, a uma renovação do sentido por ‘trânsito’, ‘mestiçagem’ ou ‘hibridação’” (FÉRREOL, JUCQUOIS, 2003, p. 339). Um ponto de contato e de co-presença geográfica, cultural, histórica e social.

Em Angola, onde a ficção se consolidou mais cedo, essa urgência de romper com a convenção que se tentou impor, também condicionou logo a invenção de novos espaços e a predominância de personagens que durante a dominação foram desconsiderados pela chamada literatura colonial. A obra de Agualusa amplia o leque de indagações no diálogo entre ficção e história, pois encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão e ambivalência. Agualusa desconstrói verdades históricas, ditas pelo personagem albino Félix Ventura, de maneira irônica e desconcertante, como se observa na construção do passado heroico do Ministro:

Após as primeiras eleições o Ministro regressou a Luanda, e com o capital acumulado durante tantos anos a consolar mulheres mal casadas, construiu uma rede de padarias - Padarias União Marimba. Esta é a verdade que o Ministro contou a Félix. Para a História ficará a verdade que Félix fez o Ministro contar: em mil novecentos e setenta e cinco, desiludido com o rumo dos acontecimentos, e porque se recusava a participar numa guerra fratricida («não era isso que tínhamos combinado»), o Ministro exilou-se em Portugal. Inspirado nos ensinamentos do avô paterno, um homem sábio, profundo conhecedor das ervas medicinais de Angola, fundou em Lisboa uma clínica dedicada às medicinas alternativas africanas. Regressou à pátria, em mil novecentos e noventa, finda a guerra civil, com o firme propósito de contribuir para a reconstrução do país. Queria dar ao povo o pão-nosso-de-cada-dia. E foi isso que fez. (AGUALUSA, 2004, p. 45).

Aliás, em meio à constante transformação de seu projeto literário, pode-se dizer que uma das características da obra de Agualusa, como um todo, é a interpenetração de suas

narrativas, seja no plano de ideias que são retomadas, seja no que se refere aos personagens.

Nos sonhos do personagem, enumerados em “Sonho n.º 1, n.º 2”, e assim sucessivamente, as relações entre imagens/sonhos deixam entrever a desestabilização dos sentidos produtores de linearidade; o sonho promove a fratura greimasiana; há um esgarçamento entre o real e o imaginário. A memória, assim, é acionada de maneira esparsa, inquieta e fragmentada. A memória (dentro da narrativa de *O Vendedor de Passados*) se relaciona diretamente com a própria noção de passado. A posicionalidade e o discurso cultural estariam diretamente ligados à construção da identidade. No caso específico de África, pensar a questão identitária não é elidir o outro, mas tornar evidentes as diferenças.

4. Considerações Finais

É importante ressaltar que a identidade e a história se edificam baseados na dualidade combinatória e contraditória do esquecimento e da memória. De modo geral, a memória era entendida como processo responsável em resgatar o que foi descartado e aparentemente esquecido, o que equivaleria a uma espécie de “memória do passado” que é sempre conflituosa. A própria modernidade se apresenta assim. A África compartilha dessa dualidade.

A identidade, que tanto estabilizou o sujeito, apresenta-se, de algum tempo, destituída de uma das suas funções mais elementares: individualizar. Para Hall (2006), a identidade se distingue em três concepções diferentes entre si: a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociólogo e c) sujeito Pós-Moderno. Este último se caracteriza pela fragmentação, projetando nas identidades culturais, bem como na individual, o estado provisório e variável.

Tendo como debate central a identidade, Agualusa, em *O Vendedor de Passados* (2004), ressalta no romance um espaço que re-elabora um discurso tentando dar conta dessa multiplicidade que existe em África. Na atualidade, o processo de construção nacionalista angolano sofre modificações nos sistemas internos e externos, sempre evidenciando a dicotomia tradição e modernidade. Tem-se instaurada a instabilidade do sujeito e do seu discurso na sua cultura, nas sociedades africanas.

Acometido por um sentimento de perturbação de suas bases sólidas, o povo africano procura o fechamento desse processo e encontra a fragmentação; assim como Félix Ventura que se despedaça, frente ao novo, em outros “eus” – Eulálio, José Buchmann, o diário.

Esse processo conflituoso de recusa e aceitação cultural, essa busca por uma composição que dê conta da multiplicidade africana, essa necessidade em transpor as marcas do

colonialismo, e de todo um percurso de tentativa de anulação identitária, faz do continente africano um caso de particularidade significativamente sensível. Talvez a transculturação seja o momento de fôlego. Mas a inquietude, essa energia explosiva da cultura africana não cabe em si, e nem se limita a conceituações enfaixadas. É preciso, contudo, reconhecer esse mosaico, ouvir o balbucio, acompanhar a riqueza que vem de fora, avançar nos paradigmas dos cânones literários.

Na verdade, o sujeito angolano e a própria África sejam uma “catação de eus perdidos e ofendidos.” (BARROS, 1996, p. 308). Para Agualusa (2009), a literatura africana ainda é latente, com amarras históricas e a necessidade de se libertar do sentido de africanidade.

Referências

ACHUGAR, H. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGUALUSA, J. E. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/sLSR-w8/AGUALUSA_Jos_Eduardo_-_O_vende.html>. Acesso em: 06 nov. 2014.

_____. Lusofonia sem fronteira. **Discutindo Literatura**, São Paulo, ano 3, nº 15, 2009. Entrevista concedida a Sérgio Vale.

ALMEIDA, E. O espaço da transculturação. **Outra travessia**. Florianópolis: Ilha de Santa Catarina, v. 8, 2009.

BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BARROS, M. de. **Gramática Expositiva do chão** (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Palestra proferida no 13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil, realizado na Unicamp, Campinas/SP, no período de 17 a 20 de julho de 2001. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/atualidade/INFO/textos/saber.htm>. Acesso em: 08 ago. 2014.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPRA, F. **O ponto de mutação**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1999.

CASTELLS, M. Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede. In: _____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAVES, R.; MACEDO, T. “Caminhos da ficção da África portuguesa”. **EntreLivros**. São Paulo, 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/caminhos_da_ficcao_da_africa_portuguesa.html. Acesso em 07 dez. 2014.

COUTO, M. **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ECO, U. **O conceito de texto**. São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FÉRREOL, G.; JUCQUOIS, G. Transaction. **Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles**. Paris: Armand Colin, 2003.

FIGUEIREDO, E. Resiliência como resistência na escrita de Ana Maria Gonçalves. In: BOLAÑOS, A.; ROJAS, L. B. (Orgs.). **Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos / Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos**. Rio Grande: FURG, 2011.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. 4. ed. Trad. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. Território em tempos de globalização. **ETC – Espaço, Tempo e Crítica**, Niterói, v. 1, n. 2(4), p. 39-52, ago. 2007.

HALL, S. **Diáspora: identidade e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende, et all. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. “A Interação do Texto com o Leitor”. In: COSTA LIMA, L. (org.). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

KABWASA, N. O’K.. O eterno retorno. **O Correio da Unesco**. Brasil, 1982, ano 10, nº. 12, pp. 12-5.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LYOTARD, J.-F. **O Pós-Moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MATA, I. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquietante. Luanda: Nzila, 2007.

MORAES, A. M. R. de. **O inconsciente teórico**: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto. Tese de doutorado defendida em 2007. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas.

PIGLIA, R. A leitura da ficção. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de cultura econômica, 2001.

SANTOS, M. **A natureza do espaço - técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SOUZA, E. M. de. O não-lugar da literatura. In: SOUZA. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, pp. 79-88.

_____. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

VENÂNCIO, J. C.. **A dominação colonial**. Protagonismos e heranças. Lisboa: Estampa, 2005.

VERHELST, T. G. **O direito à diferença**. Trad. Maria Luíza César. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

VILLAÇA, N. Apelos e apelações do contemporâneo; Novas subjetividades. In: _____. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 13 – 57.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 22.05.2015

A literatura em transe de Ricardo Piglia e Rubens Figueiredo: o conflito das ideias na Academia

Literature in trance in Ricardo Piglia and Rubens Figueiredo's works: conflicting ideas in the university

Paulo César S. de Oliveira *

RESUMO: Este trabalho tem como tema a questão do empobrecimento do debate intelectual. Através da análise de duas narrativas contemporâneas, **O caminho de Ida**, de Ricardo Piglia (2014), romance em que o espaço acadêmico é representado como cenário de ideias em conflito, e do conto “A última palavra”, da coletânea **Contos de Pedro**, de Rubens Figueiredo (2006), visa a compreender o problema das relações críticas entre ética, estética e academia. Com isso, na leitura comparativa dessas obras veremos de que modo será encenada a problematização do escritor, da literatura e do intelectual frente ao mundo da mercadoria, traduzida pelo termo globalização. Com foco na recente reflexão teórica sobre o debate intelectual na academia, investigaremos de que maneiras a ficção de Piglia e Figueiredo, optando pela paródia, pelo uso da ironia e da crítica político-ideológica para ficcionalizar um mundo em que o sujeito histórico se encontra enredado, lança luzes sobre questões contemporâneas, a saber: o conflito entre a tradição e o novo; o sujeito enclausurado no mundo da mobilidade; e as possibilidades éticas em tempos voláteis.

PALAVRAS-CHAVE: Academia. Crítica. Ficção. Escritor. Intelectual.

ABSTRACT: This paper discusses the issues concerning the impoverishment of the intellectual debate from the standpoint of the literary readings of some contemporary narratives, in special, **O caminho de Ida**, by Ricardo Piglia (2014), in which the academic field is represented as an arena of conflicting ideas, and the short-story “A última palavra”, extracted from the collection **Contos de Pedro**, by Rubens Figueiredo (2006). Therefore, in reading these works comparatively, we observe that a discussion on the role of the writer, the literature and the intellectual concernig the world of objects, of goods, whose best term, economically and politically speaking is globalization. Focusing on the recent theoretical reflections of the present context of the academic crisis, we will study the option for parody, irony and polical-ideological criticism carried out by Piglia and Figueiredo's narratives. The conflicts between tradition and the new and between ethics and the new possibilities of conceptual thought will be the core center os the issues here highlighted.

KEYWORDS: Academia. Criticism. Fiction. Writer. Intellectual.

* Doutor em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista Procientista UERJ/FAPERJ e coordenador da Especialização em Estudos Literários da Faculdade de Professores da UERJ. Faz estágio de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense, sob a supervisão da professora Dra. Lucia Helena. Líder do Grupo CNPq “Poéticas do Contemporâneo” e Vice-líder do Grupo CNPq “Nação-Narração”. Autor de *Poética da distensão* (Manaus: Muiraquitã; Prefeitura de Manaus, 2010).

1. Uma narrativa emblemática

Em seu mais recente romance, há pouco publicado no Brasil, **O caminho de Ida** (2014), o romancista e teórico Ricardo Piglia novamente traz à cena a personagem Emilio Renzi, também narrador da trama. O romance trata de um período em que o argentino Renzi se muda para os Estados Unidos, após aceitar uma proposta de trabalho como *visiting professor* na conceituada Taylor University. Lá, ele reencontra a professora Ida Brown, com quem travara breve contato três anos antes, quando da sua primeira experiência acadêmica naquela mesma instituição. Ida Brown é imediatamente descrita por Renzi como uma mulher de temperamento mordaz, maldoso e de aparência distinta. A frase com que ela o cumprimenta, ao recepcioná-lo em sua chegada, confirma para o leitor essa percepção: “Bem-vindo ao cemitério aonde vêm morrer os escritores” (PIGLIA, 2014, p. 17). O narrador Renzi, como a confirmar os prognósticos de Ida Brown, vai aos poucos nos revelando o universo acadêmico no qual ingressa. Um pouco mais adiante, no início na trama, ele assim descreve os seis alunos inscritos em seu curso:

Era sem dúvida um grupo de elite, muito bem treinado, com aquele ar de conspiração que os doutorandos têm durante os anos em que estudam juntos e escrevem sua tese. É um tipo de treinamento muito estranho, desconhecido na Argentina. Parece mais um ginásio de boxe do Bronx onde os jovens lutadores são treinados por velhos campeões semiaposentados que os golpeiam e lhes dão ordens no ringue, correndo sempre o risco de acabar na lona. Acho que é um dos poucos ritos de passagem ainda vigentes no mundo ocidental; quem sabe os conventos medievais tivessem a mesma atmosfera de sigilo, de privilégio e de tédio, porque aqui os estudantes estão quase reclusos, se movimentam num círculo fechado, convivendo – como sobreviventes de um naufrágio – com seus professores (PIGLIA, 2014, p. 31). (Grifos nossos).

A descrição da academia como um local envolto em tédio, conspiração e luta, por um lado, e de privilégios e reclusão, de outro, irá guiar nossa leitura. No sentido de compreender o caráter ambíguo de que se reveste a narrativa de Ricardo Piglia, lemos a obra na dupla acepção que a coloca entre o cinismo e a crítica ácida, características marcantes do universo ficcional das chamadas *campi novels*¹ e o mistério das narrativas detetivescas. Inicialmente, e

¹ As *campi novels*, também chamadas de *academic novels*, *university novels*, *college novels* e traduzidas frequentemente para o português como “romances acadêmicos” são uma espécie de subgênero recente. Obras geralmente narradas por um professor ou estudante, era inicialmente um gênero pomposo de escrita, que valorizava a crítica social e a divisão de classes, assemelhando-se, em muitos casos ao *Bildungsroman*. A *campus novel*

aparentemente, circunscrita ao universo das *campi novels*, *O caminho de Ida* vai pouco a pouco se revelando também uma narrativa policial. Acresce que certas escolhas da voz narrativa, com que a personagem Emílio Renzi conduz o relato, revela um tom memorialístico que, ao lado do recurso do ensaio, amplia o universo ficcional para campos cooperativos de interpretação.

Na primeira fase da narrativa, mais especificamente no primeiro capítulo, intitulado “O acidente”, Emilio Renzi constata que, entre o mundo da academia e o mundo social no qual as universidades americanas se inscrevem abre-se um grande fosso. No romance, essa observação é bem representada pelo seletivo grupo de seis estudantes, os quais têm consciência dessa distinção e de seu suposto ou autoproclamado papel como membros de uma “elite” social, intelectual, econômica e política. Sobre eles, Emílio Renzi nos informa: “sabem que no mundo exterior ninguém está muito interessado em literatura e que eles são os conservadores críticos de uma gloriosa tradição em crise” (PIGLIA, 2014, p. 31-32).

Descritos como “jovens assassinos principiantes trancafiados numa penitenciária federal”, esses alunos (e potenciais homicidas) circulam pelos *campi* americanos, “pacíficos e elegantes, pensados para deixar a experiência e as paixões do lado de fora”, onde “por baixo correm altas ondas de cólera subterrânea: a terrível violência dos homens educados”. Pela recolha dessas impressões, Renzi irá concluir que “as universidades substituíram os guetos como lugares da violência psíquica” (PIGLIA, 2014, p. 32). Nesse sentido, o olhar do narrador-protagonista se dirige especialmente, e simultaneamente, ao microcosmo da universidade como espécie de espelho refratário, que testemunha as disparidades e dessimetrias da sociedade como um todo. De forma irônica, Renzi conclui que “daqui a pouco, só os homens com experiências na prisão e na guerra é que serão incumbidos de administrar as universidades” (PIGLIA, 2014, p. 32).

O embate cultural vai sendo encaminhado paulatinamente por Renzi, especialmente quando começa o curso que ministrará na Taylor University, animado pela possibilidade de “transmitir às novas gerações os modos de ler e os saberes culturais – e os preconceitos – da época” (PIGLIA, 2014, p. 33). Deste modo, a partir de uma obra de William Henry Hudson

ganhou contornos de crítica mais ácida e irônica, a partir da primeira metade do século XX. Com a emergência dos *Cultural Studies* e do papel da universidade como *locus* privilegiado da discussão conceitual e política, em relação aos aspectos sociais da cultura e da arte, o gênero foi ganhando contornos cada vez mais híbridos. No caso de *O caminho de Ida*, de Ricardo Piglia, a mescla entre romance policial, *campus novel*, ensaio e narrativa memorialística se vale ainda de alguns elementos da metaficção historiográfica, o que lhe confere uma abertura que serve a um sem número de possibilidades interpretativas, oferecendo ao gênero, ou subgênero, das *campi novels*, possibilidades amplas de crítica e teorização.

(1841-1922), **Idle days in Patagonia** (1893), Renzi propõe um diálogo com uma narrativa de Joseph Conrad, **Juventude**, romance que dá início à série em que a famosa personagem Marlow é o narrador.² A escolha dos dois escritores e de suas respectivas obras não é fortuita.

Hudson era filho de americanos. Nascido em Buenos Aires, foi criado no pampa argentino e imigrou para a Inglaterra, em 1874, lá vivendo até sua morte, em 1922. Já Joseph Conrad (1857-1924), era polonês de nascimento e também se estabeleceu na Inglaterra, tendo lá vivido e exercido sua profissão de escritor até a sua morte. Como Renzi, Ricardo Piglia, professor emérito da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, é um estrangeiro ensinando em terra estrangeira, em país de língua inglesa. O círculo narrativo construído em **O caminho de Ida** se fecha para depois abrir-se a incorporações desse tipo: discute o mundo acadêmico a partir do olhar estrangeiro e das relações intertextuais, intratextuais e metatextuais, construindo no texto ficcional um espaço deslizante de temas, subtemas, conceitos, definições, ideogramas e estratégias narrativas que informam ao leitor que o “caminho” da leitura não é apenas bifurcado, ele é multidirecional.

As discussões do mundo presente vão formando aos poucos, junto com a análise do complexo universo acadêmico das *campi novels*, uma espécie de teia plurissignificativa, que incorpora, como vimos, o ensaio, o relato biográfico, autobiográfico e o texto acadêmico, além das informações históricas, sociais e políticas com que Piglia vai montando o cenário da discussão detetivesca que se instituirá no romance. Por isso, não deve ter se espantado o leitor com a entrada em cena da personagem Thomas Munk, já no adiantado da narrativa. Antes de discutirmos essa personagem, uma paráfrase da trama pode ser construtiva para melhor definir o contexto ficcional em que esta personagem se insere.

Uma série de assassinatos contra professores universitários desencadeia uma investigação do FBI sobre a identidade deste *serial killer*, bem como sobre sua motivação para os crimes. A famosa agência de investigação é impotente para descobrir a identidade do assassino, só revelada após denúncia de que Thomas Munk, matemático formado em Harvard, é o responsável pelas explosões que vitimaram cientistas norte-americanos. Munk era filho de uma família de poloneses prósperos, sem antecedentes criminais e sem ligações políticas, um gênio precoce da matemática, de saúde precária, inventivo e investigativo, excelente leitor e

² Especialmente em **O coração das trevas**, narrativa de Joseph Conrad em que Marlow descreve seu mergulho no universo sombrio da colonização inglesa em África.

pensador e extraordinário como professor. Essa descrição serve para que, a certa altura do romance, o narrador apresente uma das grandes questões da trama:

Como era possível que esse jovem tivesse virado um terrorista? Não era um perdedor radical, como Enzensberger os caracterizaria anos mais tarde, não era um ressentido social nem um marginalizado, era um jovem norte-americano bem-sucedido; não era um fanático religioso nem um marxista (PIGLIA, 2014, p. 155).

Thomas Munk, ficcionalização do matemático e escritor Theodore Kaczynski – condenado à prisão perpétua pela morte de três pessoas e de vinte e seis feridos – é de origem estrangeira, assim como os escritores Conrad e Hudson, e foi professor universitário e escritor. A cadeia de significantes que vai entretecendo a trama de **O caminho de Ida** nos leva obrigatoriamente ao manifesto de Kaczynski, intitulado **Industrial society and its future** (2014). Como não é nosso objetivo, neste momento, analisar o manifesto e suas interpretações, iremos apenas acentuar uma breve passagem do documento que interessa à nossa leitura do romance de Piglia. Nesta citação, veremos que a relação estabelecida entre o terrorista e a sociedade de controle é bem delineada. Ali se encena a relação de crítica que o terrorista Kaczynski (e não o ficcional, Munk) estabelece entre os indivíduos e os pequenos grupos frente às largas corporações e seus poderes:

Some people take the line that modern man has too much power, too much control over nature; they argue for a more passive attitude on the part of the human race. At best these people are expressing themselves unclearly, because they fail to distinguish between power for LARGE ORGANIZATIONS and power for INDIVIDUALS and SMALL GROUPS. (...) Generally speaking, the vast power of “modern man” over nature is exercised not by individuals or small groups but by large organizations. To the extent that the average modern INDIVIDUAL can wield the power of technology, he is permitted to do so only within narrow limits and only under the supervision and control of the system. (...) His PERSONAL power over nature is slight (KACZYNSKI, 2014, p. 26). (Grifos do autor).³

³ Algumas pessoas acreditam que o homem moderno tem muito poder, muito controle sobre a natureza; eles defendem uma atitude mais passiva por parte da raça humana. Na melhor das hipóteses se expressam pouco claramente, porque não distinguem entre o poder das GRANDES ORGANIZAÇÕES e o poder das PESSOAS e dos PEQUENOS GRUPOS. (...) Em termos gerais, o vasto poder do “homem moderno” sobre a natureza é exercido não por indivíduos ou por grupos pequenos, mas por grandes organizações. A extensão com que uma PESSOA comum atualmente pode exercer o poder da tecnologia situa-se dentro de estreitos limites e apenas sob a supervisão e o controle do sistema. (...) Seu poder PESSOAL sobre a natureza é pequeno (KACZYNSKI, 2014, p. 26). (Tradução disponível em: <https://n-1.cc/file/download/1708759>). (Grifos do autor).

Primitive INDIVIDUALS and SMALL GROUPS actually had considerable power over nature; or maybe it would be better to say power WITHIN nature. When primitive man needed food he knew how to find and prepare edible roots, how to track game and take it with homemade weapons. He knew how to protect himself from heat cold, rain, dangerous animals, etc. But primitive man did relatively little damage to nature because the COLLECTIVE power of primitive society was negligible compared to the COLLECTIVE power of industrial society (KACZYNSKI, 2014, p. 26).⁴

A politização do discurso por parte de um dos membros da academia aponta no romance de Piglia para a própria questão inserida, até mesmo superficialmente, na narrativa, mas que para nossa reflexão será crucial: qual o papel das Humanidades frente às demandas acadêmicas, hoje? O que fazer quando as instituições de pensamento, como as universidades, encontram-se, especialmente no âmbito das Ciências Humanas, expostas a uma crise, que resulta na oposição entre o individual e o coletivo, entre um grupo de protetores da “gloriosa tradição em crise” e um mundo que se esfacela frente ao terrorismo, às epidemias transnacionais e à anomia? Munk opta pela ação radical, ao enviar cartas-bomba a diversos membros das academias de ciências, para ele, os cooptadores na destruição da natureza, por sua ligação acrítica com as grandes corporações. Frente a isso, a pergunta insistente que o romance persegue é: o que pode o pensamento? O que pode a ação do crítico, da crítica, do intelectual? Eles seriam, hoje, atores suficientes e eficientes para dar uma resposta às indagações de nosso mundo? Essas problemáticas recortam a narrativa de Piglia, como a pontuar uma discussão mais ampla, que ultrapassa o jogo cínico das *campi novels* e o apelo da narrativa detetivesca, ou mesmo o recurso à intertextualidade ostensiva e ao memorialismo que se fundem à metaficção historiográfica, produzindo híbrido de ensaio e ficção, que é o romance em questão

Para Eduardo Vieira da Silva (2014, p. 90), a postura de Kaczynski, posteriormente ficcionalizado por Piglia, é a do *parresiasta*, ou seja, daquele que diz a verdade sem dissimulação, em oposição ao polemista, cujo discurso visa a aniquilar o outro:

A relação do parresiasta com a verdade não é da mesma natureza que aquela de Platão estabelecida como “universal”, da “ideia” como realidade do mundo,

⁴ INDIVÍDUOS e PEQUENOS GRUPOS primitivos na realidade tinham um poder considerável sobre a natureza; ou melhor, DENTRO da natureza. Quando o homem primitivo precisava comida sabia como encontrar e preparar raízes comestíveis, como seguir a pista de uma caça e capturá-la com armas feitas em casa. Sabia como proteger-se do calor, do frio, da chuva, dos animais perigosos, etc. Mas provocou relativamente pouco dano à natureza porque o poder COLETIVO da sociedade primitiva era insignificante comparado com o poder COLETIVO da sociedade industrial (KACZYNSKI, 2014, p. 26). (Tradução disponível em: <https://n-1.cc/file/download/1708759>). (Grifos do autor).

acima e além do plano dos sentidos. A verdade de Kaczynski, na esteira dos cínicos, intenta arrancar a máscara e revelar a rosticidade do poder soberano (...) Em outros termos, visa revelar a verdade de uma época, empunhando sua própria máscara, aquela produzida pelo desejo de espetáculo do FBI – o jovem com óculos de aviador –, ou aquela produzida pelo próprio Kaczynski / *Unabomber* – o terror como tática de interceptação do discurso falso, que finge ouvir, mas que atua de forma resoluta para restringir às dimensões mínimas os princípios de *isonomia* e *isegoria* que regulam os espaços de democracia formal. No entanto, não há em Kaczynski/*Unabomber* o desejo de preservação das regras do jogo dos “pais fundadores” da democracia estadunidense, mas o de “abrir as comportas” para o livre fluxo das palavras na ágora para a diluição da sociedade tecnológica contemporânea.

Eduardo Vieira da Silva percebe muito bem que, em uma sociedade dessimétrica, a isonomia e a isegoria dos discursos não só não são possíveis, elas estabelecem relações desiguais e de força, expressas, em contrapartida no cansaço frente à razão, na falta de objetividade e de crença em instituições, resultando um estado de anomia que predomina. Em relação à questão do terrorismo, a perplexidade quanto a Kaczynski / Munk (o sujeito histórico e o ficcional) serem membros da classe alta e não párias, ou ressentidos, no sentido que se confere aos aliados das benesses da globalização, torna a questão mais complexa. O próprio terrorismo e a violência, dirá Jean Baudrillard (1996, p. 31), são espelhos “convexos e deformantes da ordem e da cena política”. Para Baudrillard (1996, p. 31), “a violência é anômica e o terrorismo é anômalo. (...) Mais violento do que a violência, assim é o terrorismo, cuja espiral transpolítica corresponde à mesma elevação aos extremos na ausência da regra do jogo”. Da anomia e da anomalia, decorre uma situação paradoxal. Para Baudrillard (1996, p. 33), “porque nada mais [na sociedade de hoje] tem sentido, tudo deveria funcionar perfeitamente”. Desta forma, “um estado posterior ao sistema, de proliferação e de saturação, produz o pânico e o terror”, o que desemboca nos objetivos aplicáveis do sistema de controle e vigilância:

Não há metafísica nisso: são estados objetivos do sistema. Podemos aplicá-lo ao trânsito automobilístico ou ao sistema de circulação da responsabilidade – é a mesma coisa. Liberdade, segurança, terror: atravessamos as etapas sucessivas em todas as áreas. Responsabilidade pessoal, depois controle (encarregar-se de uma responsabilidade por uma instância objetiva), depois terror (responsabilidade generalizada e chantagem com a responsabilidade) (BAUDRILLARD, 1996, p. 33).

Em **O caminho de Ida** os conteúdos éticos, estéticos e político-ideológicos da narrativa estruturam um saber sobre o mundo de hoje que ultrapassa a trama policial e ganha contornos críticos os quais, ao final, dirão respeito ao papel dos intelectuais em face de seu posicionamento como indivíduos e como grupo na sociedade globalizada.

Voltando ao romance, reafirmamos que ali se trava uma dupla e ambígua discussão, já por nós indicada no início de nosso trabalho, sobre as relações entre ética e academia. As camadas de ódio subterrâneo, descritas na primeira parte do romance e que se assomam na narrativa preparam o terreno para a encenação do debate intelectual, pavimentada com a entrada do terrorista solitário, Thomas Munk, na trama. Se neste momento da trama o mistério policial não mais se concentra na identidade do terrorista, resta saber o porquê dos crimes e o motivo pelo qual uma professora da área das Letras tenha sido um dos alvos de Munk, já que as ações do terrorista visavam fundamentalmente cientistas de áreas técnicas, aos quais se opunha, pois para ele eram como agentes do capitalismo mundial e estavam no controle das armas de dominação que Munk combatia. Alguma explicação a mais talvez seja necessária ao leitor não familiarizado com o romance de Piglia.

Ida Brown, respeitável e brilhante acadêmica, é a professora responsável pelo convite e posterior ingresso de Emílio Renzi no quadro de professores da Taylor University. Eventualmente, os dois se tornam amantes. A relação entre os Brown e Renzi é distante e descompromissada, principalmente por parte de Ida:

Não telefonei para ela, o acordo era que não nos escreveríamos, nem sequer abriríamos uma conta secreta de e-mail, não se tratava de palavras nem de coisas ditas: obedeceríamos aos termos do acordo que ela fizera questão de impor, definindo as condições de sua relação comigo e as fronteiras da paixão (PIGLIA, 2014, p. 54).

Ida e Renzi encenam uma espécie de “ficção vivida entre dois estranhos”, como em um teatro de representações e de jogos extremos (PIGLIA, 2014, p. 54). O breve *affair* é interrompido pela morte de Ida Brown, em um suposto acidente de carro que, logo se descobre, está ligado a uma carta-bomba enviada supostamente por Munk. Daí, a perplexidade de Renzi, que se concentra em descobrir o porquê de uma professora da área das Humanidades ser alvo de um atentado circunscrito antes somente a cientistas, engenheiros e congêneres. Piglia irá reencenar a morte de Brown a partir da descoberta do narrador Renzi de uma pista sobre a

identidade do terrorista, possivelmente decifrada por Ida através da leitura que ela fizera do romance **O agente secreto**, de Joseph Conrad. Isolando as frases sublinhadas por Brown, Renzi vai desenrolando o que chama de “o fio de Ariadne” das ideias de Munk: atentados contra personagens políticos, templos, igrejas, restaurantes, teatros, seriam vistos como crimes de paixão não política e deveriam ser descartados; ao invés disso, é preciso que uma ação contundente abale o senso comum, e esta deve ser enigmática e, ao mesmo tempo, incompreensível e racional, daí o ataque aos matemáticos, visto por Munk como religião moderna, a partir de um trecho destacado por Brown da obra de Conrad: “Atacar os fundamentos da crença social é a política revolucionária de nossa época. Seremos rebeldes como Prometeu e verdadeiros homens de ação quando formos capazes de lançar nossas bombas incendiárias contra a matemática e a ciência” (PIGLIA, 2014, p. 197).

A encenação ficcional de Piglia coloca o debate sobre a questão intelectual na arena das ideias e os problemas em torno das relações entre ética, estética e ensino, via academia, como elementos essenciais à discussão. Ao problematizar o debate intelectual, levando-o às áreas do terrorismo, da globalização, das crenças políticas e das utopias desfeitas, Piglia acaba pondo e repondo o discurso literário no circuito das importantes reflexões que se propõem pensar o empobrecimento do debate intelectual, especialmente no âmbito da academia.

Se a “gloriosa tradição em crise” diz mais respeito às artes – e à literatura, em particular – o ataque às ciências e à matemática acabará afetando o senso comum, segundo Munk, lançando o debate a outras esferas: tanto a ciência quanto a matemática são compreendidas pelo pensamento ordinário como razão do bem-estar e da prosperidade, mas sua instrumentalização, advoga Munk, levou o mundo à crise ecológica, humana e civilizacional, estimulando práticas de poder discricionárias. Que a literatura tenha sido a fonte de uma revelação e uma professora da área das Humanidades tenha descoberto nela o credo posto em prática por Munk denota a estratégia de Piglia em fazer com que **O caminho de Ida** defenda um certo protagonismo da arte, reavaliando o alcance e a importância do debate intelectual, inserindo o discurso literário no circuito das questões urgentes da contemporaneidade (terrorismo, violência, globalização, poder, ideologia etc.). Isso feito, aponta seu poder de *mathesis*, que pode inclusive não apenas inverter, mas suspender a lógica do senso comum: “Não era a realidade que permitia entender um romance, era um romance que facultava a compreensão de uma realidade que durante muitos anos permanecera impenetrável” (PIGLIA, 2014, p. 197).

Por ter descoberto esse caminho de leitura, o que a leva a alertar as autoridades sobre a possível identidade do terrorista, Brown é morta, o que desvenda o mistério de uma professora de Letras ter sido alvo dos atentados, o que, entretanto, não explica o caminho de Ida: a descoberta, pela leitura atenta dos textos, quase exegética, que vai aos poucos desvendando as motivações de Munk para a perpetração de atos tão radicais, além da possibilidade de, pouco a pouco, por meio da investigação textual, acabar revelando a identidade do autor. Desta forma, o caminho de Ida é também uma trilha aberta, do texto ao autor, uma discussão daquilo que, no texto, denuncia uma biografia, já que o sujeito que cria seu texto também é por ele criado.

A discussão é ampla, seu alcance múltiplo. Importa, por enquanto, destacar sua feição na trama, guardando os efeitos de leitura para mais adiante. Como o romance de Piglia fala mais alto para o mundo acadêmico do centro avançado do capital, no caso, os Estados Unidos, uma outra narrativa ficcional, desta feita o conto “A última palavra”, da coletânea **Contos de Pedro**, de Rubens Figueiredo (2006), pode estabelecer uma relação mais acurada com o que queremos discutir, principalmente por situar sua trama em outro universo acadêmico, o brasileiro.

2. Em torno da ética e da não-ética

No extenso conto de 46 páginas, entraremos em contato com a história de Pedro, ambicioso estudante de Letras, cuja opção pelo mundo do dinheiro e da mercadoria colidiu com a promissora carreira de teórico e com sua promessa de romancista. Pedro era aluno pobre de um curso de Letras de uma universidade pública brasileira, cujas aspirações à celebridade acadêmica vão pouco a pouco cedendo lugar ao desejo de enriquecer, o que realmente acaba acontecendo, inicialmente quando ingressa na universidade pública, como professor, passando pelos progressivos estágios de submersão na lógica do dinheiro e da corrupção. Leiamos este percurso, através de duas linhas narrativas. A primeira, persegue os sonhos do jovem aspirante a intelectual e ficcionista; a segunda, o de corrupto aprendiz e mais tarde de carreirista ladino e perspicaz, único a escapar de um escândalo que envolve a repartição pública onde trabalhava.

Entre esses dois vieses narrativos, o conto vai estruturando uma série de problemas a serem interrogados: podemos lê-lo como (meta) ficção, escrita biográfica, escrita pseudo-autobiográfica ou narrativa puramente imaginativa. Podemos ainda compreendê-lo como uma espécie de ficcionalização do desencanto pós-moderno em relação aos lugares da literatura e da arte; ou ainda, como reflexão sobre o papel do intelectual e da universidade, especialmente nos cursos de Teoria Literária e nos Departamentos de Letras. Em verdade, este conto pode ser lido,

em última instância, como uma narrativa ficcional de teses, ou mesmo como uma espécie literária em diálogo com os pressupostos das *campi novels* que, como vimos anteriormente, se referem a um (sub) gênero contemporâneo ligado à prosa de ficção e que tem como cenário a vida acadêmica. Nessas narrativas, professores, especialmente, os de Letras ou das Humanidades, em geral, exercem papel fundamental, já que, supostamente, são os guardiões do segredo da literatura, são seus procuradores e seus agentes.

A cultura da mercadoria, que em sua origem esteve ligada ao *kitsch*, é representada por meio dessas duas narrativas até aqui abordadas, as quais revelam a adoração pelos produtos culturais e de bens de consumo, muitas vezes de gosto duvidoso, que expressam e delineiam ainda o excesso de frivolidade, banalidade e artificialidade como marca de nosso tempo, embora frivolidades e banalidades não sejam deméritos nossos, nem de nossa época. Entretanto, a academia, espaço em que estas representações devem ou deveriam ser mais bem discutidas e mais profundamente questionadas, ao contrário do que se espera de uma análise crítica mais contundente, torna-se arena de disputas e interesses menores, o que estas narrativas ora cínicas, ora paródicas denunciam.

O título do conto de Rubens Figueiredo, “A última palavra”, neste sentido, pode ser bem representado por uma passagem, em que se lê:

Agora, em sua casa, não havia móvel, aparelho, roupa ou alimento que não fosse *a última palavra* da indústria e da publicidade. Comprá-los uns após o outro para substituir os anteriores era, literalmente, pôr na sua boca *a última palavra*. Quando se sentava para escrever diante da tela acesa do computador, até uma hora da madrugada, Pedro queria fazer valer seu direito – ser raro, ser único, ser o último (FIGUEIREDO, 2006, p. 128). (Grifos nossos).

A “última palavra”, assim como “o último grito” da moda, a “última novidade” teórica são ideogramas de uma sociedade em que a espetacularização e a novidade andam juntas e ditam comportamentos, ações e reações. O percurso de Pedro, da pobreza ao poder e ao luxo, será compreendido, por um lado, como perseguição consciente da fama – seja ela por méritos ou comprada – e, por outro, como vontade, desejo de possuir, o que leva, necessariamente à vontade de poder.

Para Pedro, o mundo utilitário da mercadoria e do dinheiro serve a dois modos de arrivismo: o socioeconômico e o intelectual. Ao primeiro, Pedro se entrega por meio da

corrupção; ao segundo, através do tráfico de influências e das alianças com que vai compondo uma escala de favores e comprometimentos que o favoreçam na busca da fama e de seu reconhecimento como escritor. Não basta a Pedro a riqueza e a ostentação que o dinheiro e a corrupção lhe proporcionam. Dividido entre o capital, o utilitarismo do mundo das mercadorias e dos bens de consumo e a vaidade intelectual, Pedro conjuga o pior das duas formas de arrivismo: a do capitalista *nouveau riche* e a do intelectual utilitário.

Para Pedro, o mundo do escritor e do intelectual eram ambos partes de um mesmo universo de benesses, concessões, influências, aprovações. O acesso a esse mundo se daria, por um lado, galgando os muros da *intelligentsia*, que Pedro transpõe inicialmente por conta de um concurso público duvidoso para professor universitário, cargo que logo abandonará por conta do baixo salário; e, por outro lado, através de um bom emprego público, com o qual Pedro se torna poderoso, seja por meio do dinheiro que amalha, seja pela influência política oriunda do cargo de que se serve, o que lhe propicia a compra de uma editora e mesmo de críticas favoráveis a suas obras literárias, em matérias pagas de jornais.

Nas inúmeras possibilidades de leitura do conto de Figueiredo, o estatuto da Teoria Literária como disciplina acadêmica, a crítica feroz à instituição universitária, a visão irônica e desabusada do mundo da espetacularização e da mercadoria e, finalmente, a visão irônica e ácida do mundo da fama, das celebridades intelectuais e literárias são temas recorrentes que se entrecruzam e nos servem de bússola. Com relação a essas questões, analisemos duas citações específicas para a melhor compreensão do que nos inquieta nesta reflexão. A primeira, a retiramos do próprio conto: “Por experiência, [Pedro] sabia que não existia nada que se comparasse ao gosto de um poder exercido com eficácia” (FIGUEIREDO, 2006, p. 126). A segunda, da obra **The division of literature**, de Peggy Kamuf (1997, p. 3):

(...) what are the limits of the institution “within” which something called literature (“great literature”, “the Canon”, “the literary tradition”, and so forth) is supposed to be taught? Why does the first question entail the second? And why does the question that *literature* poses to itself put in question this other institution that is the university?⁵

⁵ [...] quais são os limites da instituição “dentro” da qual algo chamado literatura (“alta literatura”, o “Cânone”, “a tradição literária”, e daí em diante) supostamente deva ser ensinado? Por que a primeira questão pressupõe a segunda? E por que a questão que o termo *literatura* coloca a si próprio, coloca também em questão esta outra instituição que é a universidade? (Nossa tradução).

A reflexão de Kamuf toca em um aspecto essencial, tanto no que concerne ao papel da literatura e da teoria, quanto no que diz respeito aos estatutos da instituição universitária. A universidade é uma ideia relativamente recente e a questão que envolve seu funcionamento e critérios evoca outros problemas, como o da responsabilidade. Em sua “Introdução” a **O conflito das faculdades** (*Der Streit der Fakultäten*), Immanuel Kant (1993, p. 19-20) nos diz que:

Não foi uma inspiração calamitosa a de quem primeiro concebeu o pensamento e o propôs à realização pública de tratar todo o conjunto do saber (em rigor, das cabeças a ele voltadas) por assim dizer *industrialmente*, em que, graças à divisão do trabalho, se nomeariam tanto mestres públicos, professores, quanto os ramos das ciências; seriam eles como os seus depositários, formariam em conjunto uma espécie de entidade colectiva erudita, chamada *universidade* (ou escola superior), que teria a sua autonomia (pois os eruditos podem, enquanto tais, julgar eruditos); por conseguinte, a universidade, graças às suas *Faculdades* (pequenas sociedades diferentes, segundo a diversidade dos principais ramos da erudição em que se dividem os outros universitários), é autorizada quer a admitir alunos das escolas inferiores, quer a fornecer mestres livres (que não constituem membros seus), chamados *doutores*, após exame prévio e por poder próprio, com uma categoria universalmente reconhecida (para lhes conferir um grau), *i. e.*, os *criar*. (Grifos do editor e do autor).

Kant revela que, além dos eruditos corporativos, a universidade pode abrigar eruditos independentes, como os que compõem as Academias e as Sociedades Científicas e de Cultura. O filósofo ainda distingue os autênticos eruditos dos letrados. Os segundos certamente estudaram nas universidades, mas podem ter esquecido a teoria de lá advinda e limitam-se a ocupar um cargo público ou uma posição de destaque, que os torna “*homens de afazeres* ou técnicos do saber” (KANT, 1993, p. 20).

Ao dividir as Faculdades em duas modalidades, superiores e inferiores, Kant aponta que as primeiras estão ligadas aos interesses dos governantes, enquanto as inferiores têm unicamente o dever de zelar pelos interesses da ciência. Como é o governo quem sanciona e legitima os deveres das Faculdades superiores, visto que o que lhe interessa é manter a influência sobre o povo, Kant advoga que as Faculdades inferiores devem se estabelecer em importância, ou seja, o filósofo aponta o caráter político, condicional, da instituição acadêmica, ela própria uma instituição que deveria primar pela incondicionalidade. Jacques Derrida (1999, p. 86-87) tratará deste tema ao mostrar que a autonomia da universidade é uma ficção:

Sem dúvida essa autonomia se justifica em si mesma pelo axioma de que somente sábios podem julgar sábios, tautologia que se pode crer ligada tanto à essência do saber quanto ao saber do saber. Entretanto, se se trata de legitimar saberes, se se trata de produzir efeitos públicos dessa autonomia ideal, então, nisso, a Universidade não se autoriza mais por si própria. Ela é autorizada (*berechtigt*) por uma instância não-universitária, neste caso, pelo Estado, e de acordo com critérios que não são mais, necessariamente e em última análise, os da competência científica, mas os de uma certa performatividade.

Ao final, a questão que importa a Derrida (1999, p. 118) está sintetizada na pergunta; “qual é a legitimidade desse sistema jurídico-racional e político-jurídico da Universidade, etc.?” Se o problema das universidades e sua incondicionalidade nos conduz a aporias, a pergunta sobre a literatura como uma disciplina ou um departamento de ensino acadêmico, encaminhada por Peggy Kamuf (1997), traz em seu cerne outros sem número de problemas: quem legitima aquele que ensina literatura e como ser legitimado em relação a uma disciplina de cuja incondicionalidade o sujeito legitimado depende? O próprio termo “disciplina” já não contraria o estatuto da incondicionalidade própria da literatura? Para Kamuf, a “catacrese” é a figura que melhor define a relação da disciplina Literatura com a instituição a que se liga. Façamos, a seguir, um breve desvio, retomando a leitura do conto de Figueiredo e alguma contribuição de Gerard Genette, para mais adiante retomarmos o que Kamuf nos apresenta.

No conto de Figueiredo, o processo pelo qual o mundo exterior, ou não-texto, é mimetizado, faz aflorar um material conceitual a partir do qual novas estruturas podem ser pensadas. Deste modo, o conto de Figueiredo, o qual, como dissemos, se estabelece na forma de uma narrativa de teses, criando e recriando, em sua economia interna, um saber acerca de suas próprias formas de organização pode ser também lido e questionado como uma ficcionalização em torno da universidade; sobre os departamentos de Letras; acerca do processo de aprendizagem e da formação de um jovem e sua educação sentimental; a respeito das relações autobiográficas que se inserem na trama; ou até mesmo sobre aquilo que Gérard Genette (1982, p. 10-11) classificará de relações metatextuais, ou seja, o “commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer”⁶, o que é próprio da relação crítica.

⁶ (...) “comentário que une um texto a um outro texto de onde ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), realmente, até o limite, sem nomeá-lo”. (Nossa tradução).

Deste modo, o olhar provocador de Rubens Figueiredo sobre o mundo pré-dado, e que podemos chamar, com Gerard Genette, de não-texto, *provoca* a Teoria, no duplo sentido de que requer dela uma resposta, ao mesmo tempo em que discute seu papel dentro da academia. Se o termo literatura é uma espécie de figura de linguagem que consiste no emprego de uma ou mais palavras fora de seu significado usual, uma “catacrese”, como entendeu Peggy Kamuf, a instituição da disciplina Teoria na universidade moderna pode ser vista como um traço de ambiguidade inerente ao processo de estabelecimento de um saber que provoca o próprio Saber, este ente maiúsculo que se arvora em organismo e se pretende, sem conseguir ser, o *locus* da incondicionalidade, como disse Jacques Derrida (2003, p. 14): “liberdade *incondicional* de questionamento e de proposição, ou até mesmo, e mais ainda, o direito de dizer publicamente tudo o que uma pesquisa, um saber e um pensamento da *verdade* exigem”.

Assim, o debate ficcionalizado no conto de Rubens Figueiredo acaba por estimular um outro, que gira em torno da universidade como instituição e da Teoria como detentora (ou ex-detentora) do monopólio da reflexão literária. Se Pedro ascende na universidade através de concursos fraudulentos, conchavos, favores, chantagens, bajulações, disputas mesquinhas por cargos e posições, não menos cínica e antiética é a sua vertiginosa ascensão como novo rico. Capital e intelectualidade, debate crítico e globalização são, nesta obra, não somente desmistificados e/ou desconstruídos, mas também problematizados e postos em circulação na corrente sanguínea das questões contemporâneas, cujas fronteiras vêm se alargando sobremaneira. Essas problemáticas chegaram timidamente, em nossa literatura, sob a égide de uma crítica ácida às estruturas do universo acadêmico e/ou bacharelesco, que já se podia notar em Machado de Assis e suas discussões pioneiras acerca de nossa cultura bacharelesca, cuja exemplaridade é personificada por Brás Cubas. Migrando para os departamentos da universidade brasileira moderna, aquelas primeiras ilações machadianas são meticulosamente desveladas em “A última palavra”, de Rubens Figueiredo.

Desta forma, Figueiredo inscreve seu conto na parca vertente da produção ficcional brasileira contemporânea que se concentra na ficcionalização da universidade, os chamados “romances da vida acadêmica”. Mas a qualidade mais expressiva de sua narrativa consiste na subversão e distensão deste universo, fundamentalmente quando trata da desumanização do homem frente ao mundo da mercadoria. Figueiredo mostra que o debate intelectual não é imune ao processo de dissolução de valores, nem se aparta do movimento geral das questões postas pela sociedade. Ao contrário, a discussão crítica é profundamente marcada pela mesma visão

utilitária que tudo transforma em produto, elegendo a mercadoria como novo *totem* para o qual teremos que nos ajoelhar, no altar do deus Mercado.

3. Para algumas (in) conclusões

O século XX legou à Teoria um papel preponderante. Desde o Formalismo Russo, dominante entre as décadas de 10 e 30 do século passado, aos domínios da Estilística e da Nova Crítica, nos anos 30 e 40, a Teoria Literária passou pelo furacão estruturalista, que dominou a cena teórica e ajudou a consolidar a hegemonia da Teoria nas universidades europeias e, por extensão, nas brasileiras, a partir da década de 50. A Teoria ampliou e distendeu seu campo de influência com a emergência dos Estudos Culturais e do neomarxismo. Ambas as correntes criticarão a hegemonia da Teoria e conclamarão o subalterno, as minorias, a diferença sexual, o colonizado, como os nomes diversos da alteridade à margem.

Contudo, fronteira pouco explorada, a reflexão ficcional sobre a universidade (e aqui, especificamente, falamos do caso brasileiro) e seus dramas, tramas e intrigas encontram, na ficção de Figueiredo, matéria de reflexão original, a provocar perguntas cujas respostas não podem fechar questão: como ensinar algo como a literatura, cuja natureza reside na problematização constante, inclusive de si própria, como objeto de saber? Qual o papel daquele que a ensina? Como discutir o papel das instituições que abrigam Estudos Literários no respeito à incondicionalidade da instituição literária, visto que a própria natureza da literatura reside em questionar as instituições e à si própria também como instituição? Que papel exerce o leitor e qual a importância dessa figura em face do literário? Enfim, qual a função do autor como autoridade, responsável por aquilo que se recria a partir do não-texto, e que chamamos vulgarmente de “o real”, visto que em seu próprio texto ele é uma entidade diferida?

No caso de Ricardo Piglia, vimos que os poderes da ficção e das Humanidades residem especialmente no fato de que o conflito entre as faculdades superiores e inferiores, já intuído por Kant, somente se estabelece quando temos a consciência de que, à incondicionalidade impossível, que se dá somente por uma utopia precária, é preciso justapor uma nova possibilidade interpretativa, que desenovele, nas aporias do pensamento, o fio de Ariadne, para que a imobilidade e o impasse não demitam a mobilidade do pensamento. Se o sonho da razão produziu monstros, os híbridos da desrazão igualmente podem assombrar sobremaneira nosso pensamento. A literatura, nos mostra Piglia, não nos salva, assim como não salvou Ida Brown, mas é através do conhecimento que ela, em sua incondicionalidade propicia, que possibilitou à

professora desvendar os processos mentais por que passou a elaboração terrorista de Thomas Munk. A verdade da escritura, já o disse bem Platão, é tanto veneno como remédio para o pensamento.

São essas questões que, no âmbito da *mathesis*, da *semiosis* e da *mimesis*, as três forças da literatura, conforme Roland Barthes pensou, podem fazer vibrar uma resposta, conclamando a Teoria e, ambigualmente, provocando respostas e inevitáveis aporias. É no conto de Figueiredo que uma dessas aporias, quer seja, a da universidade como um lugar da incondicionalidade, mas que ao mesmo tempo capitula ao imperativo categórico de uma não-ética, que podemos perceber a necessidade da teorização.

Barthes (1987, p. 10) é contundente, ao mostrar que

(...) A “inocência” moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinos, mas, em suma que ele é sempre uno. (...) Acreditamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo de discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe.

Ainda conforme Barthes, se o poder é disseminado e se situa aqui, ali e alhures, a literatura se inscreve como signo de despoder ou, como disse Jacques Derrida (1992, p. 74):

Every literary work “betrays” the dream of a new institution of literature. It betrays it first by revealing it: each work is unique and is a new institution unto itself. But it also betrays it in causing it to fail; insofar, as it is unique, it appears in an institutional field designed so that it cuts itself up and abducts itself there (...).⁷

Às expensas de uma possível idealização da literatura, Barthes já a defendera como “signo de despoder”, pois ela pode combater o poder da língua no interior da própria língua; ela contém um princípio de liberdade que não depende da pessoa civil do escritor, nem do

⁷ Cada obra literária “trai” o sonho de uma nova instituição da literatura. Ela trai primeiro ao revelar a instituição: cada obra é única e é uma nova instituição dentro dela mesma. Mas ela também trai a instituição quando a faz fracassar; na medida em que é única, ela, a literatura, aparece em um campo institucional desenhado de forma a que ela própria se retalhe e se abduza no próprio campo (...). (Nossa tradução).

conteúdo da obra, mas se organiza a partir da força dos saberes que assume (a *Mathesis*), da força de representação que a faz representar o irrepresentável, ou seja, o real (a *Mimesis*) e do jogo com os signos (*Semiosis*), quando se volta para o texto e o toma como índice de despoder, ou seja: a Semiologia não nega o signo, ela nega que seja “possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, em suma: científicos” (BARTHES, 1987, p. 36-37). Como consequência, a Semiologia não é uma metalinguagem e embora tenha uma relação intrínseca com a ciência não é uma disciplina.

Consequentemente, o estudo das narrativas de Piglia e Figueiredo vai nos revelando algo que, no pensamento de Derrida e Barthes, aponta para a paratopia própria do escritor e da escrita: estar e não estar; ser ao mesmo tempo uma ética e uma não-ética, pois, falando de dentro da língua, ela subverte seus mecanismos enquanto remete a si própria, ela mesmo, a literatura, sendo instituição que denuncia seus próprios postulados. O que faz o Texto senão desvelar seus próprios mecanismos ideológicos, ao dizer aos leitores: sou uma ficção, sou uma invenção, uma farsa, minto a você, basta que me leia e desmascare. A literatura, como se vê, denuncia a si própria e com isso subverte as proposições do senso comum.

Voltando ao romance de Piglia, podemos dizer que “a gloriosa tradição em crise”, resguardada por jovens estudantes reclusos e desconfiados, violentos e potenciais assassinos, é bem característica do universo acadêmico hodierno, e não à toa, o romance tem na mira a literatura como seu alvo, e a encontra em uma espécie de encruzilhada de Édipo: qual caminho a seguir, em uma estrada tripartite cuja lógica é a do mercado que transforma ideias e reflexões em produtos da moda? O *lonely ranger* Thomas Munk optou pela guerrilha solitária, enquadrando-se na rubrica do terrorismo. Contrapondo-se a ele, a personagem de Rubens Figueiredo, Pedro, embriagou-se do que havia de mais danoso na vida intelectual e acadêmica: o arrivismo, seja intelectual, econômico ou político, aliado a um senso de oportunismo por que se pauta o mundo das relações interpessoais que se concentram na lógica do produto, requer que se restitua à arena o embate renovado acerca do problema da ética nas relações humanas. Se há ainda um poder da literatura, talvez esse resida no campo da *Mathesis*, ou quem sabe na volatilidade de seus limites e alcances, hoje: saber algo, conforme disse Roland Barthes, requer que devolvamos esse saber acumulado sob a forma de novas utopias, ainda que sejam as do precário como bem definiu Lucia Helena, em **Náufragos da esperança** (2012): uma utopia possível e passível de ser alcançada na reapropriação dos conteúdos éticos sob as novas condições que se impõem pela sociedade globalizada, na era do capitalismo líquido.

Os efeitos dessa reflexão, oriundos da leitura de duas narrativas ficcionais tão distintas, mas que se tocam no que diz respeito ao mundo da academia que ambas desconstróem, se farão notar a cada vez que colocamos em pauta alguns questionamentos: pode a literatura ser instituída? Podem suas fronteiras incertas ser fechadas? Quem coloca essas questões e com qual autoridade? Para Peggy Kamuf, “these questions come to be posed from the place of that other institution that is the university, although in that process the sense in which the latter is simply other will itself be opened to questioning”.⁸ As obras literárias aqui trazidas cumprem este papel, que é estabelecer os poderes do texto, na acepção barthesiana, mas também tratam de uma possibilidade ética, que todo texto, afinal, pode conter. Com sua ênfase na força dos saberes, o texto literário pode, ainda que seu alcance seja tão limitado, promover no mínimo uma ética da pesquisa. Essa ética não admite outra lógica que não seja a inclusiva, nem se permite escolher ou rejeitar temas e reflexões: aberta, esta ética incorpora a todo seu discurso a diferença e potencializa em cada texto seu vigor desconstrutivo. Nesta acepção, neste tempo sem-origem em que se firma o campo da escritura, a literatura pode tudo arrastar para a virulência da diferença.

Para finalizar, gostaríamos de encerrar essa intervenção com uma breve fala de Ricardo Piglia (1985, p. 165-166), que bem pode significar uma abertura interpretativa para outros trabalhos, dado que é inconclusiva:

No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista económico. Digo la producción del sujeto en su casa, con medios que él mismo puede controlar, que es una cosa que a la sociedad no le gusta nada, porque en definitiva lo que hace falta es comprarse un bloc, papel y um lápiz... En la medida en que el sujeto es dueño de sus medios, la sociedad mira eso con desconfianza – digo la lógica misma del funcionamiento de la sociedad, no digo los sujetos aislados – la sociedad – esto ya Marx lo discutió –, la sociedad no puede entender ese trabajo improductivo, no puede entender algo hecho sin interés económico⁹

⁸ “(...) estas questões são colocadas a partir de um lugar que é o daquela outra instituição, a universidade, embora neste processo a noção de que a literatura é um outro seja passível de questionamento”. (Nossa tradução).

⁹ “Não ocorreu à sociedade capitalista inventar uma prática tão privada, tão improdutiva do ponto de vista econômico. Digo a produção do sujeito em sua casa, com meios que ele mesmo pode controlar, que é uma coisa que a sociedade não tolera, porque ao final, o que faz falta ao escritor é comprar um bloco, um papel, um lápis... Na medida em que o sujeito é dono de seus meios, a sociedade o olha com desconfiança – falo da lógica mesma do funcionamento da sociedade e não falo dos sujeitos ilhados – a sociedade – isto Marx já discutiu – a sociedade não pode entender esse trabalho improdutivo, não pode entender algo feito sem interesse econômico”. (Nossa tradução).

Referências bibliográficas

BARTHES, R. **Aula**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAUDRILLARD, J. **As estratégias fatais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DERRIDA, J. **A Universidade sem condição**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Acts of literature**. New York; London: Routledge, 1992.

FIGUEIREDO, R. **Contos de Pedro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GONZÁLEZ, S. I. Piglia Y Renzi: el autor y un personaje de ficción. **Congreso Brasileiro de Hispanistas**, São Paulo, Universidade de São Paulo, ano 2, out. 2002.

HELENA, L. **Náufragos da esperança: a literatura na era da incerteza**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

KACZYNSKI, T. **Industrial society and its future**. Disponível em: <http://editions-hache.com/essais/pdf/kaczynski2.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2014.

KAMUF, P. **The division of literature: or the university in deconstruction**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.

KANT, I. **O conflito das faculdades**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PIGLIA, R. **O caminho de Ida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. 1. ed. 1986.

_____. La literatura nos permite discutir cuestiones políticas. In: FRIERA, Silvana. Entrevista com Ricardo Piglia. **Cultura & Espectáculos**, Buenos Aires, 4 ago. 2013. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29449-2013-08-04.html>.

PRADELLI, Â. Ricardo Piglia: la lucidez de un crítico. **Lea**, Buenos Aires, año 1, n. 9, 2001, pp. 14- 17.

SILVA, E, V, da. Unabomber, um parresiasta no Império. **Ecopolítica**, 10, set-dez. 2014, pp. 50-92.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 09.06.2015

O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário

The dialogic and collaborative meeting between Brazilian literature and cinema on the threshold of Post-Retomada: collective translations in the literary cinema

Augusto Rodrigues da Silva Junior*
Lemuel da Cruz Gandara**

RESUMO: Em 2002, ano fronteiro entre a Retomada e a Pós-Retomada do cinema brasileiro, *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins, e *O invasor* (2002), novela de Marçal Aquino, foram *performatizados* em obras fílmicas que se tornaram fundamentais para uma nova geração de cineastas e produtores. Os filmes homônimos provocaram uma reavaliação das técnicas de filmagens precedentes e projetaram um novo cenário para as *transposições* de textos para a tela, além de gerarem uma relação respondível visto que as obras literárias de base são escritas e reescritas em função do processo fílmico. Também acrescentamos o conto *Presos pelo estômago* (2005), de Lusa Silvestre, gênese prosaica do longa-metragem *Estômago* (2008), realizado por Marcos Jorge. Este último trabalho recuperou tópicos sociais discutidos na literatura e no cinema contemporâneos e desdobrou nuances artísticas. A partir dos conceitos teóricos da tradução coletiva e do cinema literário, consideramos os três filmes resultantes de um processo dialógico interartes. Propomos neste artigo investigar como a literatura brasileira passou a habitar e a ser habitada pelo que hoje é nomeado como cinema Pós-Retomada e sua consolidação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Cinema Literário. Pós-Retomada. Tradução coletiva.

ABSTRACT: In 2002, border-year between the *Retomada* and *Post-Retomada* of Brazilian cinema, *City of God* (1997), by Paulo Lins, and *O invasor* (2002), by Marçal Aquino, were transposed in film works that have become fundamental for the new generation of Brazilian and foreign filmmakers. Homonyms films caused a reassessment of previous filming techniques and designed a new scenario for the transpositions of texts to the screen, besides they have made an answerable relation, in which literary work is written and re-written responding to the film process. We also added the short story *Presos pelo estômago* (2005), write by Lusa Silvestre, prosaic genesis of the film *Estômago* (2008), directed by Marcos Jorge. The film recovered social topics discussed in the other two and fruitful artistic nuances. From the theoretical concepts of the collective translation and literary cinema, we consider the three films resulting from literary readings designed cinematically. Therefore, we propose in this paper to investigate the Brazilian literature, which came to live and to be inhabited by what is now named as *Post-Retomada* and its consolidation.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Literary Cinema. *Post-Retomada*. Collective translation.

* Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB).

** Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB).

O texto literário é produto de um trabalho solitário, e vai estar pronto no momento em que seu autor assim entender. O roteiro, mesmo quando é obra de um só autor, vai derivar necessariamente para um trabalho coletivo.

Marçal Aquino

1. Introdução

O diálogo entre literatura e cinema se tornou um dos mais profícuos dentro do que conhecemos como processo interartístico. Bakhtin ressalta que “a forma serve de ponte necessária para um conteúdo novo, ainda desconhecido” (2003, p. 405). Dessa maneira, à medida que uma obra é traduzida para outra arte, um novo conteúdo surge como resposta à obra primeira, que por si só já é uma resposta ao seu contexto e à coletividade artística que a precedeu. No caso do cinema brasileiro, o grande tempo da relação interartes se dá na contemporaneidade: a palavra viva circula nas páginas e nas telas.

Ao levarmos em conta o encontro dialógico entre a literatura e cinema brasileiro a partir de traduções coletivas de obras especificamente em 2002, percebemos que dois dos filmes mais influentes da geração de cineastas e críticos que se seguiu são advindos de obras literárias: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *O invasor* (2002), de Marçal Aquino. Os filmes homônimos de Fernando Meirelles e de Beto Brant, respectivamente, reformularam a técnica e a forma das narrativas fílmicas ao burilar novas propostas de filmagem e ao proporcionar que os escritores retornassem às obras literárias fonte. Esse fato possibilitou uma versão reduzida do texto de Lins (a qual nos debruçaremos) e a conclusão do de Aquino.

Livros e filmes problematizaram as relações sociais do indivíduo nas grandes cidades, como seu envolvimento com a violência e com o espaço. Estes dois aspectos, na contemporânea literatura brasileira, nos apontam para um desdobramento de personagens com certa carga distópica, pois fazem parte do cotidiano das urbes e se relacionam com elas de forma íntima e geográfica, estabelecendo, assim, uma perspectiva própria e inovadora, criticamente pensada por Antonio Candido em *Literatura e cultura de 1900 a 1945* e desafiada no início do século XXI. Isso, pois, de uma literatura localista conseguimos criar filmes cosmopolitas, já que os longas-metragens ganharam as telas de vários países. A partir dessa consideração, também acrescentamos em nossa análise o conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre (2005), e sua versão fílmica *Estômago* (2008), de Marcos Jorge. As duas obras retomam metonimicamente

tanto as discussões quanto os elementos estéticos de *Cidade de Deus* e *O Invasor* e avançam as ideias semeadas por eles, bem como consegue disseminar aspectos dos outros contos do livro *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim* (2005), em pontos sutis da construção dos personagens (e, porque não dizê-lo, dos atores).

A partir desse âmbito, nosso estudo se preocupa em desvelar como a literatura brasileira contemporânea contribuiu para o que hoje consideramos o cinema da Pós-retomada. Nossa perspectiva crítico-teórica parte dos estudos sobre as relações interartes que vimos desenvolvendo ao longo dos anos e que conceituamos como tradução coletiva e cinema literário. A primeira abrange várias leituras e interpretações de uma mesma obra organizadas em filme, o que genericamente é chamado de adaptação. A segunda diz respeito aos filmes que se propuseram a responder à literatura dentro de contextos artísticos, culturais e mercadológicos determinados.

2. A tradução coletiva interartes

Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (1960), escreveu que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra o que se lhe oferece” (1999, p. 560). Dessa maneira, percebemos que o tradutor é, antes de tudo, um intérprete, além de leitor. Entretanto, quando esse raciocínio se amplia para alguém que se compromete a traduzir uma obra literária para outro idioma,

não há outro remédio a não ser dar-se conta da distância entre o espírito da literalidade originária do que é dito e o de sua reprodução, distância que nunca chegamos a superar por completo. Neste caso, o acordo não se dá realmente entre os companheiros de diálogo mas entre os intérpretes, que estão realmente capacitados para se encontrar realmente num mundo comum de compreensão (GADAMER, 1999, p. 560).

O autor nos lança numa série de dimensões do processo tradutório. Temos o acordo feito pelo intérprete com vistas a superar os eventuais problemas na passagem de uma língua para outra – ou, no nosso caso, de uma mediação para uma mídia. Gadamer afirma que a tradução não é apenas o ato de reproduzir o “processo anímico original do escrever, mas uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele [...] a tradução implica em reiluminação. Quem traduz, tem que assumir a responsabilidade dessa reiluminação”

(GADAMER, p. 562). A tradução coletiva cinematográfica é justamente este *modus operandi* em condição de multiplicidade: são reiluminações que reverberam no todo do acabamento da obra à espera, ainda, do inacabamento, do público, da crítica, da difusão etc..

Entendemos a tradução como uma atividade intelectual que se encontra, também, com a atividade criadora dos artistas e seus originais, dimensão que se aproxima da noção de leitor-autor de Haroldo de Campos, no qual o tradutor *transcria* a obra de arte para o idioma de chegada, acrescentado a ela nuances artísticas da nova cultura (1992). Nesse sentido, e consoante Paulo Rónai (1981), a evolução de uma língua sofre impacto de obras originais, bem como das traduções. Isso reforça a ideia de que a tradução tem uma função ativa dentro da cultura e da arte.

Essa questão é essencial para compreendermos e aproximarmos ainda mais o que vimos pensando até aqui. Quando um texto é traduzido para outro idioma, o tradutor deve considerar todos os aportes que a língua de chegada tem para receber as nuances da língua de partida. Nesse âmbito, particularidades da cultura base, aspectos formais e estéticos, bem como as marcas da língua viva devem ser renovadas para que, ao final, o resultado estético, que é a própria tradução, se aproxime do discurso a que responde. Muito próximo disso está a tradução coletiva de uma obra literária para o cinema, pois deve haver os mesmos procedimentos, só que com vistas a serem trabalhados com elementos distintos da língua. A coletividade tem que dar forma cinematográfica ao literário – que, por sua vez, também se transforma ao entrar em contato com a reverberação fílmica.

Editores, produtores e tradutores fazem parte de um grande ciclo comercial da arte no âmbito da indústria cultural na era da reprodutibilidade técnica, para ficarmos com Walter Benjamin (2010), em que o intercuro entre as artes torna o próprio mercado duplicado, visto que elas se amalgamam e fazem do próprio produto final, mais uma extensão publicística – o filme vende o livro, o livro é difundido pelo filme. No Brasil, podemos perceber isso, principalmente, com as duas versões literárias de *Cidade de Deus*:

Em sua edição de 2002, o romance apresenta um corte de mais de 100 páginas em relação à primeira edição. Esse corte implica a supressão de personagens e de algumas histórias. Além disso, da edição de 1997 para a de 2002, Lins muda o nome de diversas personagens do romance, dentre elas muitas que protagonizaram boa parte das histórias – tanto na primeira edição, quanto no filme (COSTA, 2008, p. 38).

Ao recuperarmos a ideia de reiluminação múltipla, em diálogo com Gadamer, passamos a entender o processo de tradução coletiva como a valorização, em condição de aterrissagem, para ficar com um termo bakhtiniano, das duas manifestações. Mesmo que o livro, muitas vezes, seja o pilar da relação dialógica, nada impede que esses processos se deem mutuamente e/ou que a produção literária nasça do filme. A tradução coletiva, neste caso, sai de uma fonte (discurso) para outro, de uma língua para outra, mas torna-se uma vida de mão dupla em que uma arte constrói a outra em língua viva, em processo interartes vivo.

Como exemplos, temos Oswald de Andrade e, mais recentemente, Marçal Aquino. O primeiro, agregou a montagem fílmica à uma estilização cinematográfica nos seus escritos como em *Memórias sentimentais de João Miramar* conjugando “o movimento da narrativa com o movimento da câmera” (SILVA JR., 2014, p. 95). Por outro lado, fomentou o meio cinematográfico brasileiro com a obra literária *Macunaíma* (1928), traduzida para o cinema em 1969 sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade. O segundo, finalizou a novela *O invasor* ao mesmo passo que roteirizou o filme homônimo dirigido por Beto Brant em 2002. Nessas duas dimensões a tradução coletiva se estende, valoriza as partes de modo igual e revela que “a literatura depende e estiliza o conjunto coparticipativo em sua realização” (SILVA JR., 2014, p. 90). Daí a ideia bakhtiniana de aterrissagem cujo processo de análise não se pauta por uma perspectiva hierárquica, deixando que a própria obra permita que as partes se manifestem em condição de arena.

A tradução coletiva trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema. Esse entendimento se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante os processos das obras. É necessário perceber que todos os envolvidos reiluminam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura do som, a interpretação é uma leitura corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras –, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face (GANDARA e SILVA JR., 2013, p. 84).

Na prática, com o exemplo dos trabalhos analisados neste artigo, podemos mencionar: em *Cidade de Deus* o *modus operandi* narrativo altera-se entre as duas versões escritas e, principalmente na cinematográfica, visto que o cinema permite que a câmera fotográfica seja não só a perspectiva de Buscapé, mas que possa gerar efeitos nas (abordagens e perspectivas)

subjetivas e objetivas. Entre a novela e o roteiro de Aquino, o “invasor” altera-se e isso modifica completamente as formas de “invasão”. No livro de Lusa Silvestre, por exemplo, o futebol está disseminado, e isto é ampliado no cenário de personagens “presos” pelo estômago. O caso da antropofagia também advém do conto *Areias* em que um político come seus adversários, presente no mesmo *Pólvora, gorgonzola e alecrim*. Assim, a noção benjaminiana de que “o filme é uma criação da coletividade” (2010, p. 172) e o ativismo do *leitor*, dos personagens e até mesmo do autor que se torna leitor de si mesmo, no âmbito da língua viva, (Bakhtin 2003) são fundamentais para entendermos o processo dialógico da tradução coletiva.

Tratamos de indústrias de imagens e, como tal, o produto final coloca tudo em simultaneidade. Do conjunto de lógicas internas de cada parte integrante fílmica e literária, fixam-se linearidades e expansões narrativas. Por essa razão, podemos deduzir um encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira escrita (ou reescrita) no início do século XXI e sua importância para o início de um novo momento para o cinema nacional.

3. A literatura brasileira no limiar da Pós-Retomada

A literatura brasileira foi traduzida para os cinemas em vários momentos e por inúmeros diretores e escritores. Nas últimas décadas, passou por períodos que marcaram sua história e o definiram para gerações vindouras. Diferente de momentos em que a coletividade criadora que movimentava a sétima arte estabelecera novos paradigmas e avançara com nova constituição artística – caso do Cinema novo (1963-1970) ou mesmo das Pornochanchadas (1970-1979) –, a Retomada (1992-2002) e a Pós-Retomada (2002) foram marcadas pelas políticas que proviam fundos para a filmagem com vistas a preencher o vazio deixado pela Era Collor (1990-1992), momento em que chegamos a lançar nos cinemas apenas um filme em 1991, *A grande arte*, dirigido por Walter Salles a partir do romance homônimo de Rubem Fonseca.

Com a criação da Lei do audiovisual, em 1992, iniciou-se não somente o renascimento do cinema brasileiro, mas também um desejo entre os cineastas de filmar o próprio país (NAGIB, 2000). Esse é o ciclo da Retomada, momento em que eram reorganizadas e repensadas as atividades cinematográficas a partir de incentivos fiscais subsidiados pelo governo federal: “a elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor” (MARSON, 2006, p. 11). Um dos filmes que revelou e consolidou o êxito dessa

nova fase foi *O quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto. A obra, que é uma tradução coletiva do romance de mesmo nome escrito por José Clemente Pozenato, projetou internacionalmente o cinema brasileiro ao conseguir uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1996.

Com a Retomada já bem estabelecida, em 2001 foi criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), iniciando seus trabalhos efetivos em 2002. No mesmo passo dessa nova estratégia estatal, também em 2002, mais especificamente em 30 de agosto, o filme *Cidade de Deus*, veio a público. O longa-metragem conseguiu alcançar mais de 3 milhões de espectadores apenas no Brasil e chamou a atenção internacional, sendo lançado em todos os continentes e recebendo mais de 30 prêmios pelo mundo e quatro indicações ao prêmio Oscar direção (Fernando Meirelles), fotografia (César Charlone), roteiro adaptado (Bráulio Mantovani) e edição (Daniel Rezende).

No ano seguinte, o professor Ismail Xavier, no prefácio do livro *Cinema de novo: um balanço da retomada*, escrito pelo crítico Luiz Zanin Oricchio, percebeu que novos modelos de produção estavam se organizando, “a produção se adensou e coleciona um bom número de títulos de impacto [...], a comunicação com o público, no biênio 2002-03, mostra que não é delírio pensar em novos patamares na relação do cinema com o mercado” (2003, p. 15). A partir daí, no meio acadêmico, começou a circular o termo Pós-Retomada para definir o cinema feito e lançado comercialmente no Brasil depois de 2002. Para compreender esse território dialógico e colaborativo é necessário percorrer o campo do cinema literário.

4. Reflexões sobre o cinema literário

O teórico e cineasta Sergei Eisenstein elevou o cinema ao nível de arte ao aproximá-lo de outros acontecimentos artísticos. Ao pensar na arte como processo, ele aproximou noções próprias da criação fílmica e da literatura. As ideias presentes em um roteiro de imagem podem ser percebidas em obras como *O paraíso perdido* (1674), de Milton, que “é uma escola de primeiro nível no ensino e montagem e relações audiovisuais” (EISENSTEIN, 1990, p. 40) devido à forma como Milton guia os leitores no processo de formação da imagem do texto literário, o que para Eisenstein se assemelha aos dos planos cinematográficos. Como percebemos, o pensador e realizador russo não se preocupa em analisar comparativamente textos que foram transpostos para o cinema, mas sim estudar como o fazer cinematográfico agrega em si as técnicas de produção da escrita literária.

Com o passar dos anos, novas maneiras de convergir a literatura e cinema foram praticadas e teorizadas. Disso, iluminamos Pier Paolo Pasolini, realizador de importantes filmes advindos de textos famosos da literatura ocidental, como *Medeia – a feiticeira do amor* (*Medea*, Itália, 1969) e *Decamerão* (*Il Decameron*, Itália, 1971). Entre as décadas de 1960 e 1980, Pasolini conceituou (e filmou) o que conhecemos como cinema de poesia. Esse entendimento surgiu para marcar uma distinção entre o cinema autoral e o cinema praticado pela escola hollywoodiana clássica e entre o neorealismo italiano do praticado pelo cinema autoral de cineastas como Fellini e Antonioni, além do próprio Pasolini. No cinema de poesia, conforme afirma o autor, é estabelecido um entendimento diacrônico em relação à linguagem comum das narrativas fílmicas, com isso a câmera começa a ser utilizada sob novas perspectivas, como por exemplo, de forma subjetiva livre ou de forma a ser notada sua presença na cena: “no cinema de poesia sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (1986, p. 104).

Eisenstein e Pasolini são diretores que se enveredaram pela reflexão teórica em seus trabalhos de escrita e de filmagem. Mais um desdobramento da tradução coletiva, mais um intercurso entre tela e escrita: da câmera ao ensaio. Os dois escreveram de dentro da arte e criaram um diálogo com a literatura, refratando dimensões interartes. Os textos que podem ser lidos como roteiro de montagem ou a liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar num cinema autoconsciente em que a posição axiológica de autores/leitores irrompe nos fazeres literários e fílmicos.

Nessa autoconsciência cinematográfica, a ideia da “aparência do filme” permite discutir sobre o resultado estético da literatura, que é a própria obra, e que encontrou na linguagem cinematográfica facetas em que se desdobraram inúmeras leituras, visões, sonorizações e maneiras de colher a estilizar não só a língua viva, mas o *corpo vivo, performatizado, acontecendo*: é nesse domínio que conceituamos o cinema literário.

O cinema literário está conectado às várias formas de diálogo entre as duas artes. Nesse viés, Robert Stam, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), faz uma leitura muito pertinente sobre a relação do dialogismo bakhtiniano com o cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o

processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

O teórico ajuda a compreendermos que o cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética das cenas, como a trilha sonora, a fotografia e o roteiro – que é escrita a ser *performatizada*. Tudo isso, reverberando entre os indivíduos que levam suas memórias de leitura para as suas funções. Além disso, também temos as citações de obras literárias que, eventualmente, aparecem no filme durante sua projeção. Outras referências podem se configurar na escolha dos nomes das personagens, na *mise en scène*, ou mesmo nos materiais elaborados para fins de divulgação. Logo, “o cinema literário parte da obra escrita e tudo aquilo à sua volta e ‘responde’ artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela” (GANDARA e SILVA JR., 2014, p. 358).

As teorias dos cineastas que aproximaram os recursos dos escritores aos dos realizadores e a abertura dialógica proposta por Mikhail Bakhtin e Robert Stam corroboram pensarmos na sétima arte como lugar onde o literário habita e refrata o contato que os leitores/artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão, a citação ou mesmo uma tradução coletiva. Esta última, por seu turno, talvez seja a mais completa forma de manifestação do cinema literário por concentrar inúmeras leituras de um mesmo discurso e engendrar múltiplas interpretações dele em novas obras – como o próprio artigo em questão.

5. A literatura brasileira e o cinema literário no início do século XXI

Tendo em vista que o cinema literário presume o diálogo interartes, intuímos que essa peculiaridade se tornou fundamental para o final da Retomada e início da Pós-Retomada. O filme *Cidade de Deus* é a obra definidora dessa liminaridade, pois ela facultou experiências, pressentiu processos, modalizou funções (discursos realizados por grupos e indivíduos), além de permitir mapear estruturas presentes em novas respostas (SILVA JR. 2012) à contemporaneidade sem perder de vista os velhos problemas da nossa condição colonial. Apesar disso, queremos chamar a atenção especificamente para o movimento cinematográfico que ocorreu no singular ano de 2002, com total foco nas obras literárias que foram *performatizadas* em obras fílmicas, o que nos permite pensar em um cinema literário brasileiro, isto é, no conjunto de filmes que respondem a literatura, seja por meio de citação ou tradução coletiva.

Das 26 realizações lançadas naquele ano (dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA), além do filme de Meirelles e Brant, outros quatro dialogavam diretamente com a literatura: *Bellini e a esfinge*, de Roberto Santucci (romance de Rubem Fonseca. Estreou em 1 de março); *Abril despedaçado*, de Walter Salles (Romance de Ismail Kadaré. Estreou 1 de maio); e, por fim, *O poeta de sete faces*, de Paulo Thiago (Poemas de Carlos Drummond de Andrade. Estreou 1 de novembro).

Bellini, que atualizou o cinema *noir* no Brasil, não conseguiu destaque entre o público e foi pouco lembrado pela crítica, mesmo depois de sua continuação em 2008 com *Bellini e os demônios*. *O poeta de sete faces* conseguiu um público de pouco mais de 4 mil pessoas, se tornando bastante restrito. Por sua vez, *O invasor*, *Abril despedaçado* e *Cidade de Deus* atingiram confortável público e foram temas de trabalhos acadêmicos no Brasil e em outros países. Na obra *A utopia no cinema brasileiro* (2006), Lúcia Nagib dedica metade dos estudos do livro aos três filmes, com a vontade, segundo Davi Arrigucci Jr., no prefácio, de discutir “aspectos centrais da rica e complexa matéria a que o cinema contemporâneo brasileiro procura dar forma” (2006, p. 10).

Segundo o relatório de 2013 da OCA, *Abril despedaçado* levou exatas 353.713 pessoas ao cinema. O filme propôs uma tradução cinematográfica de uma obra albanesa homônima e se vinculou diretamente à tradição de cineastas como Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, 1963) e Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1967). Em contrapartida, *O invasor* (público de 103.810 pessoas) e *Cidade de Deus* (público de 3.370.871 pessoas) lançaram novas possibilidades de filmar no país, explorando noções técnicas que não haviam sido utilizadas até então. Além disso, possibilitaram pensar a própria literatura brasileira, principalmente ao confrontar problemas sociais e discutir o processo de urbanização do país, temas que foram retomados por outras produções na primeira década do século XXI.

Essas questões caminharam por outras narrativas nacionais, mas foi em 2008, com o lançamento de *Estômago* (público de 90.498), que atingiram uma nova fase. O filme estreou em 11 de abril, e trouxe novo fôlego no que diz respeito à estética fílmica, narrativa e possibilidades de reconfiguração do texto literário, além de se vincular diretamente a *O invasor* e *Cidade de Deus* por meio da coletividade dos envolvidos no processo de criação e pela investigação de questões sociais semelhantes: a violência, a cidade, o universo masculino.

6. *Cidade de Deus, O Invasor e Presos pelo Estômago: a literatura no cinema*

Depois desse panorama da literatura em um processo de parceria na consolidação do cinema brasileiro Pós-Retomada, torna-se fundamental analisarmos algumas questões intrínsecas ao movimento dos discursos e imagens. Nesse âmbito, a novela *O Invasor* tem um percurso que vai na contramão, pois Marçal Aquino a finalizou depois do filme. A obra era um projeto inacabado que, após a experiência de escrever o roteiro cinematográfico, foi retomada. O autor esteve envolvido nos dois processos: novela e filme. Essa prática expõe que, “no Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente” (FIGUEIREDO, 2008, p. 169), fato que influencia diretamente o mercado editorial do país quando o filme obtém certo êxito crítico e chama a atenção do público, caso de *O Invasor*, que, após o filme, foi lançado em uma edição de luxo contemplando o texto literário, o roteiro e fotografias cênicas (FIGUEIREDO, 2008, p. 169).

Além dessa peculiaridade na criação da novela, consideramos importante ressaltar questões da narrativa. Nela, “há uma relação de causa-efeito entre as tramoias e os vis ambientes de prostituição e miséria humana do submundo do crime organizado em que são arquitetadas” (MENESES, 2011, p. 23). Isso revela a urbanidade das obras e especifica os espaços frequentados pelos personagens, movimento particularmente destacado na passagem em que Ivan observa um passante na rua:

Um homem grisalho, de terno escuro, carregando uma maleta, postou-se ao meu lado do carro e olhou, enquanto aguardava o sinal de pedestres abrir. Parecia um executivo, um pacato pai de família, desses que chega em casa à noite, depois do trabalho, e afagam as crianças e o cachorro antes de se sentar ao lado da esposa na sala, a tempo de acompanhar um pedaço do telejornal. Retribuí o olhar e o homem disfarçou, fingindo consultar o relógio.

Talvez não fosse nada disso. Ele podia muito bem ser um rufião da via-crúcis das boates, recolhendo a fêria da noite (AQUINO, 2011, p. 32).

Esses lugares estão no meio da cidade de São Paulo, uma das mais populosas do mundo. Ivan constrói duas narrativas para o “praticante ordinário da cidade” (CERTEAU, 1998, p. 171). O interpreta a partir de duas versões e demonstra como os espaços podem definir o outro – sempre em choque, como resalta Walter Benjamin (1994) sobre a relação entre a poesia de Baudelaire e a cidade. No caso do filme, principalmente, na antonímia entre a casa e a boate. Assim, o filme dirigido por Beto Brant, e lançado no mesmo ano do romance, traduz São Paulo

para as telas com base na “sua representação e sua importância, enquanto palco de desenvolvimento da ação” (LINS, 2007, p. 122). A ação passada quase integralmente no espaço externo da cidade transforma São Paulo não somente em cenário, mas também em personagem. A câmera caminha pelos espaços e assume a posição de “uma passante”, também “invasora” da vida dos personagens e do espectador – como na cena em que o personagem Anísio olha para a câmera em tom ameaçador para a plateia.

Nesse universo citadino, Ivan (Marco Ricca), Giba (Alexandre Borges) e Anísio (Paulo Miklos) formam uma teia de conflitos que reverberam em uma rede de violência masculina da qual as mulheres aparecem como prêmio ou como estimuladoras de pequenos conflitos. Elas se movimentam nas cenas – cada personagem tem seu par: Giba tem um casamento bem-sucedido; Ivan e a esposa apresentam um relacionamento decadente; Anísio invade a vida de Marina depois de matar seus pais; e Giba contrata Fernanda/Cláudia (Malu Mader) para invadir-vigiar a vida de Ivan – o próximo a morrer.

Os espaços como bares, casas de *swing*, motéis e boates são “invadidos” para mostrar um senso de ética que não se apresenta no ambiente de trabalho, por exemplo, e é justamente nesse lugar que surge o invasor Anísio. No diálogo em que decidem a morte de Estevão, somente a voz de Anísio aparece. A cena é filmada em câmera subjetiva, como se ele estivesse olhando para Ivan e Giba. No decorrer do filme, o personagem aparece subjetivamente até o assassinato do sócio dos dois engenheiros. Entretanto, quando Anísio invade a empreiteira, ele é revelado inteiramente ao público e possibilita a configuração de outros invasores, como a moça rica (Marina) que invade a favela e os empreiteiros que invadem um a vida do outro. Enquanto isso, Anísio (que está à margem dessa sociedade) toma confortavelmente os espaços antes frequentados apenas por uma classe social distinta da sua.

Enquanto São Paulo se torna palco n’*O Invasor*, a Cidade de Deus, o conjunto habitacional, situado no Rio de Janeiro, que dá título à obra, é um espaço em contínua transformação durante os anos (PINO e COSTA, 2011) ao longo de três décadas. O romance de Paulo Lins traz personagens no mesmo clima urbano, violento e masculino, mas eles não saem – quase nunca, nem mesmo a câmera – da favela. Apenas Buscapé, o narrador do filme, habita um outro núcleo: o do jornal – que, por sua vez, vai interessar pelas fotos que este personagem que entra nos dois ambientes consegue tirar.

Assim como a novela de Aquino, o romance de Lins também foi marcado pelo reflexo do sucesso do filme. A obra foi lançada em 1997 com a contribuição criativa e a influência

crítica de Roberto Schwarz – que motivou Lins à escrita de romances em detrimento da poesia, dizendo para o autor colocar sentimentos e realidades conhecidas por ele no texto. O próprio crítico levou os originais para publicação na Companhia das Letras (LINS, 1997; SCHWARZ, 1999). Schwarz, em *Sequências brasileiras*, já sinalizava um molde fílmico para o texto: “lembra as grandes produções do cinema sobre o gangsterismo” (1999, p. 163). Após o sucesso mundial alcançado pelo filme, Paulo Lins

retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens (FIGUEIREDO, 2008, p. 169).

A partir desses dados, afirmarmos que tanto a novela de Aquino quanto o romance de Lins passaram por mudanças ao serem tocadas pela arte cinematográfica. Enquanto a primeira foi finalizada e lançada junto com o filme, a segunda foi recobrada e alterada para uma versão definitiva e mais acessível diante das propostas editoriais. Note-se que a segunda edição deixa a Companhia das Letras e passa a ser publicada pela Editora Planeta.

Diferente da obra de Aquino, mas no mesmo viés, Lins cria uma narrativa em que, aos poucos, as ordens legisladoras de uma ética social vão desaparecendo e é reinterpretada segundo os habitantes do universo do romance, que estão à margem da lei (QUITERO, 2012, p. 52) em uma cidade que se transforma aos poucos:

A madrugada trouxe um frio ameno. O bandido cobriu-se na tentativa de dormir, mas os mosquitos o impediram de embalar no sono. Seu pensamento vagava pelos becos do conjunto, que ia se transformando a cada dia. Famílias continuavam a chegar das diversas favelas e bairros do Rio de Janeiro para as casas construídas em praças, nos terrenos baldios do conjunto (LINS, 2012, p. 57).

Nesse mesmo universo, personagens como Miúdo e Bonito protagonizam vinganças, assassinatos e estupros. Da mesma forma que em *O invasor*, a cidade é o cenário principal e os homens comandam a violência em um universo quase paralelo e com regras próprias.

Segundo Lúcia Nagib, “tanto o livro quanto o filme *Cidade de Deus* chamam a atenção por seu grau de ‘realismo’” (2006, p. 141). Esse “realismo”, na literatura, é atingido, principalmente, pela linguagem, pois Lins, como um ex-morador da Cidade de Deus, procurou aproximar os diálogos dos personagens à fala cotidiana dos habitantes. Por seu turno, o filme

buscou essa impressão na linguagem verbal e física dos personagens, no tom semi-documental de captar as imagens, na reconstituição de época por meio da direção de arte, cenários e dos figurinos. Destacamos a seleção de atores não profissionais feita entre os moradores do Morro do Vidigal (RJ) e a preparação comandada por Fátima Toledo com vistas a dar corpo aos personagens criados pela palavra.

A partir do que foi exposto, percebemos que tanto as obras literárias quanto as traduções coletivas advindas delas foram realizadas muito próximas uma da outra, dando uma dimensão orgânica na relação entre o livro e o filme. Esse mesmo processo se deu na elaboração do longa-metragem *Estômago*. Nos três casos, as obras comunicam diretamente com a contemporaneidade que as produz e as recepciona.

Diferente das duas obras de 2002, que já têm uma relevante fortuna crítica, o livro de contos de Lusa Silvestre e o filme de Marcos Jorge começaram a despertar a atenção da crítica acadêmica nos últimos anos. O filme surgiu a partir do conto *Presos pelo estômago*, que integra o livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005). Em duas narrativas separadas pelo tempo, mas que se fundem ao final, a tradução coletiva conta a história do retirante cearense recém-chegado em Curitiba, Raimundo Nonato, que passa por uma série de conflitos éticos e sociais com os habitantes marginais da cidade, como prostitutas, presos e os donos dos estabelecimentos em que trabalha e aos quais “se prende”. Apesar deste mote principal, o filme dialoga com os outros textos da obra de Lusa, como os outros contos *Para comer*, *Florais de Bach* e o já citado *Areias*. O autor também começou a escrever e a pensar o roteiro na época da escrita do livro. Com a elaboração coletiva do roteiro do longa-metragem ao lado do diretor, de Cláudia Natividade e de Fabrizio Donvito a biografia do personagem principal foi aprofundada. O trabalho de ator de José Miguel também contribui imensamente para esta força profusa de Nonato/Alecrim na história.

O filme estabelece um diálogo com a linhagem projetada por *Cidade de Deus* e *O invasor*. Mostra os conflitos de indivíduos marginalizados no meio urbano, propõe uma violência masculinizada em lugares que não estão na ordem do dia e reinterpreta ordens sociais segundo os espaços de confinamento de Nonato/Alecrim. Apesar disso, a obra ganha uma leveza que leva o público a aproximar-se empaticamente do protagonista. Isso se deve ao seu processo de aprendizado da gastronomia, pela configuração de um homem de vocabulário econômico, mas capaz de recontar, de forma brejeira, tudo aquilo que aprende. Sua ambição é desmedida mas, por vezes, confusa, pois não percebe o *habitus* do meretrício e do restaurante

granfino. Ao passo que o da cadeia ele assimila e atua bem entre seus pares – pela ação e pela argumentação.

No conto, as questões gastronômicas além de *adocicar* a violência, a tornam mais digerível, como nesta passagem em que Raimundo Nonato (cujo nome se transforma na cadeia e passa a ser Alecrim) diz aos companheiros de cela que sabe cozinhar:

- Esta comida está uma merda.
 - Quer que eu chame o garçom pra você reclamar?
- Dois dos detentos de beliche conversam.
- Podia trazer de volta aquele outro lá que foi pro de Taubaté; lembra aquele de cabelo ruim que cozinhava pra nós?
 - Aquele já Elvis; foi pro saco.
 - Um filho da puta.
 - Mas cozinhava.
 - Sabe que se colocar um alecrim e um pouco de queijo ralado, melhora?
- Os dois se voltaram pro Nonato.
- Você sabe como faz pra cozinhar?
 - Sei. Trabalhava com isso.
- (SILVESTRE, 2005, p. 23)

No diálogo, ficamos sabendo que o ex-detento cozinheiro, que fora transferido para o presídio de Taubaté, morreu (já Elvis, foi pro saco). Isso desperta a curiosidade e o instinto de sobrevivência de Nonato, até então silenciado, que interpela a conversa e dá dicas para melhorar a comida dos prisioneiros. Essa atitude garante ao personagem uma ascensão entre os presos e permite que ele tenha a confiança de Bugio, o líder da cela. A inserção do lado culinário e as piadas suavizam a morte brutal do preso de “cabelo ruim” e a condição marginal dos personagens exilados do convívio social. Nesse mesmo viés, o filme nos permite pensar sobre a violência ressentida no cinema brasileiro, a qual não é exposta através do sangue, mas pelas ações sutis que provocam o mesmo impacto (XAVIER, 2006). No filme, a comida envelhecida, as larvas no prato e a fome dos presos é balizada pela reação dos mesmos depois da revelação feita por Alecrim: a câmera capta em close o rosto estupefato de cada personagem, como se ter um cozinheiro fosse uma redenção possível dentro de uma cela.

No longa-metragem, por ampliar o conto em diálogo com o restante do livro, temos o acréscimo das relações corporais, de pessoas que comem e fazem sexo, o que possibilita uma viagem pela prática culinária em ambientes que geram uma espécie de aproximação das classes

pela boca, por exemplo, o triângulo amoroso entre Nonato (João Miguel), Íria (Fabíula Nascimento) e Giovani (Carlo Briani). Existe uma confraternização sempre que a comida é feita e compartilhada nas refeições. O efeito é gerado pela música, pelo ambiente, pelo colorido dos alimentos e até a *fumacinha de desenho animado* que sai do pranto, dando “água na boca” – nos personagens e do público.

A confraternização, no conto e no filme, nos remete à questão do banquete. Se, no conto, os banquetes acontecem na cela entre os presos, no filme eles ganham grandes proporções. É válido esclarecermos que o nome do restaurante de Giovani (patrão de Nonato) é *Boccaccio*. Essa referência, no cinema literário, assinala, de um lado, a parte italiana da obra, pois o filme é uma coprodução entre Brasil e Itália; e, do outro, o diálogo entre a obra *Decameron* (1348) e o filme.

Sobre as imagens do banquete, Bakhtin reflete que elas são “profundamente conscientes, intencionais, filosóficas, ricas em matizes e ligações vivas com todo o contexto que as envolve” (2002, p. 246-47). Nesse sentido, no banquete final do filme, onde estão reunidos dois dos mais perigosos “bandidos” do lugar (Bugio e Etecetera), marca o momento em que são revelados o crime que levou Nonato para a prisão e o plano dele para se tornar o novo líder da cela. Ou seja, não é apenas uma cena onde todos compartilham a mesma refeição, é também onde as tramas da narrativa se encontram intencional e conscientemente. Porém, no cinema brasileira da retomada, nada desce fácil pela garganta. Nem o banquete, nem o roubo, nem o dinheiro permitem a fácil deglutição da violência.

7. Considerações finais

As questões editoriais envolvendo *Presos pelo estômago*, *Cidade de Deus* e *O invasor*, além de comprovarem que a geração de escritores amplia sua circulação como roteiristas, conectam a literatura e o cinema que são realizados em um mesmo contexto histórico, possibilitando um diálogo e uma possível revisão dos discursos escritos e fílmicos. Isso evidencia uma abertura possível para uma arte dialogar com outra – em múltipla responsabilidade. Esse pensamento coloca por terra a visão do cinema que usurpa a literatura e, por seu turno, reverbera uma noção mais dialógica, na melhor perspectiva bakhtiniana, em que as duas artes se tornam arena para questionarem seu espaço na sociedade e caminham juntas alimentando artisticamente uma a outra.

Assim, nesse contexto em que três obras literárias são transpostas para o cinema em uma nova fase considerada como Pós-Retomada, temos como hipótese que a literatura foi de suma importância para motivar um novo pensamento cinematográfico. Os temas discutidos por *Cidade de Deus* e *O Invasor* não ficam restritos apenas ao seu tempo de enunciação, mas, bem ao contrário, são retomados por outros filmes que avançam a discussão, demonstrando, talvez, que essa fase não seja apenas política, mas também de uma coletividade artística que redefine a forma, a disseminação e a projeção (futura) da literatura e do cinema. Além disso, destacamos que a novidade estética do cinema brasileiro, depois do advento de *Cidade de Deus*, se tornou referência para cineastas de todos os continentes e alçou nossas produções novos parâmetros técnicos e narrativos sem precedentes em nossa história.

Referência Bibliográfica

ANCINE. **Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em 07 março 2015.

AQUINO, M. **Entrevista para Geração editorial online**. Geocities, 2007. Disponível em http://www.geocities.ws/marcal_aquino/NOTICIAS/entrevistageracao.html. Acessado em 23 fevereiro 2015.

_____. **O Invasor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARRIGUCCI JR., D. In: NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITE, 2002. 246-47 p.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 405 p.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010. 172 p.

_____. Sobre Alguns Temas de Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephain Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. 171 p.

COSTA, K. P. **O que é meu é meu, o que é seu é nosso**: questões de/sobre Cidade de Deus. Revista Criação e Crítica, 2008. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46753>. Acesso em 28 fevereiro 2015.

COSTA, K. P.; PINO, C. C. A. **Que espaços são esses?** Os planetas-favelas de Patrick Chamouseau e Paulo Lins. Revista Ipotesi, 2011. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/10-Que-espacos.pdf>. Acesso em 02 março 2015.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIGUEIREDO, V. L. F. Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores. In GOMES, R. C.; MARGATO, I. **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 169 p.

GADAMER, H. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. 560 p.

GANDARA, L. C. ; SILVA JUNIOR, A. R. . Bakhtin e Cinema: Tradução coletiva e Dialogismo em Orgulho e Preconceito de Jane Austen. In: Dulcinéa Campos; Janaina Antunes; Margarete Góes; Mônica Costa. (Org.). **II Encontro de Estudos Bakhtinianos. Vida, Cultura, Alteridade**. São Carlos: Pedro & João Editores. 84 p.

_____. **O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva**. Anais do VII Seminário em Arte e Cultura Visual. Disponível em http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo2/9_o_cinema_literario_brasileiro.pdf. Acesso em 14 fevereiro 2015.

LINS, A. **Perspectiva de narrativa e processo de adaptação no filme O invasor, de Beto Brant**. Graphos Jan/jul 2007. Disponível em <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4718/3582>. Acesso em 02 março 2015.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

MARSON, M. I. **O cinema da retomada**: estado e cinema no brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. 198 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MENESES, M. S. R. **Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas e Culturas), Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O Cinema Brasileiro da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Three Studies on Brazilian Films of the 90's**. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies, 2000.

PASOLINI, P. P. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

QUITÉRIO, C. T. **Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RÓNAI, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 62 p.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 163 p.

SILVA JR. A. R. **Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica**. Revista Horizontes, 2014. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/19209/14595>>. Acesso em 10 de março 2015.

_____. **Prolegômenos de poética histórica: crítica polifônica, literatura e cultura**. Revista Intercâmbio, 2012. Disponível em <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>. Acesso em 10 março 2015.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 33-34.

XAVIER, I. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do desterro, 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/9777/9009XAVIER>. Acesso em 10 março 2015.

_____. In: ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. 15 p.

Filmes analisados

Cidade de Deus. MEIRELLES, Fernando. Brasil: 2002. 130 minutos.

Estômago. JORGE, Marcos. Brasil: 2007. 100 minutos.

O invasor. BRANT, Beto. Brasil: 2002. 98 minutos.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 09.06.2015

Letras & Letras

Ensaio e Anseios Crípticos, de Paulo Leminski: Poesia e Crítica **Ensaaios e Anseios Crípticos by Paulo Leminski: Poetry and Criticism**

Lívia Mendes Pereira*
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**

RESUMO: Quando abordamos as obras críticas de Leminski, encontramos uma grande produção sobre arte, cultura, literatura e especialmente a poesia. Neste artigo, vamos investigar Leminski como ensaísta, refletindo sobre suas leituras, convicções e, principalmente, seus anseios poéticos: quem o poeta acredita ser e o que o poeta acredita para a poesia. Através desta chave, poderemos enquadrar o seu pensamento em um contexto histórico e estético específico em que o tropicalismo, concretismo, poesia beat e marginal-70 foram acontecendo. Depois dessas investigações, vamos tentar indicar como suas convicções poéticas foram aplicadas a sua poesia, principalmente em seus poemas que expressam ideias metapoéticas. Depois disso, faremos uma seleção de metapoemas a partir do livro **Distraídos Venceremos**, publicado em 1987, pela editora Brasiliense. Estará sob análise algumas convicções poéticas de Leminski em sua própria poesia. Os ensaios do poeta que iremos utilizar foram compilados no livro póstumo **Ensaaios e Anseios crípticos**, publicado pela editora Unicamp em 2011. Levando-se em conta as próprias concepções do poeta sobre poesia, pretendemos apresentar neste estudo como essas ideias estão presentes em alguns de seus poemas de caráter metapoéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Ensaaios e Anseios crípticos. Paulo Leminski. Crítica. Poesia.

ABSTRACT: When we approach Leminski's criticism works, we found a wide production about art, culture, literature and especially poetry. In this paper we will investigate Leminski as an essayist, reflecting on his readings, convictions and mainly his poetic yearnings: who the poet believes to be and what the poet believes about poetry. Through this key, we can frame his thought in a specific historical and aesthetic context in which tropicalism, concretism, beat poetry and marginal-70 were happening. After these investigations, we will try to indicate how his poetic convictions were applied to his poetry, mainly in his poems that express metapoetic ideas. Afterwards, a metapoem selection will be produced from the book **Distraídos Venceremos**, published in 1987, by the Brasiliense publisher. We will analyze Leminski's poetic convictions on his own poetry. The poet's essays which we will be using were compiled in the posthumous book **Ensaaios e Anseios crípticos**, published by the Unicamp publisher in 2011. Taking into account the poet's own conceptions about poetry, we intend to present in this study how these ideas are present in some of his metapoetic poems.

KEYWORDS: Ensaaios e Anseios crípticos. Paulo Leminski. Criticism. Poetry.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UNESP - Araraquara) e bolsista FAPESP.

** Professor Assistente-Doutor do Curso de Letras (UNESP - Araraquara) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

1. Introdução

Paulo Leminski nasceu em 1944, em Curitiba, cidade em que escreveu maior parte de suas obras literárias. Com onze anos, já demonstrava grande interesse pelos estudos de ciências humanas, com essa idade decidiu ingressar na carreira monástica. Mudou-se, então, para São Paulo e matriculou-se no Mosteiro de São Bento onde poderia ter melhores condições de seguir os estudos de seu interesse. Teve acesso a uma formação clássica: estudou grego, latim, hebraico, leu as obras de Homero e mais alguns autores gregos e romanos. Viveu no mosteiro durante um ano e, logo depois, regressou a Curitiba, concluindo seus estudos em colégios públicos.

Como poeta, estreou seus primeiros escritos na revista **Invenção: Revista de Arte e vanguarda**, mantida pelos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, nas edições de número 4 e 5. Segundo Leminski, a revista foi precursora do movimento editorial independente, o que chamavam de “imprensa nanica”. Essa publicação se propunha a ser um órgão aberto à experimentação e ao signo novo. O número 4, em que os poemas de Leminski estrearam, teve destaque para as artes plásticas, foi também o número de publicação de um primeiro excerto das “Galáxias”, de Haroldo de Campos e do manifesto “Nova linguagem, nova poesia”, apoiado na semiótica de Peirce, que propõe uma linguagem em que os signos sejam projetados de modo a condicionar a sintaxe, motivando novas possibilidades de comunicação. Essas ideias originaram os poemas sem palavras, com chave léxica, e mais tarde, o poema-processo. Todos esses (con)textos e ideais vêm ao encontro dos poemas de Leminski, também publicados nesta edição, e que depois foram incluídos em **Caprichos & Relachos** (1983) na seção “Invenções”. Eles dialogam com os ideais da nova linguagem, brincando com o signo e possibilitando novas interpretações das palavras, como o poema em que as letras da palavra “metamorfose” são recombinadas e forjam a ideia de mutação, formando outras palavras como: tema, termos, metro, mãe, ser, morte, etc. Como também o poema que espalha na página diversos nomes de marcas famosas e fecha com o nome da conhecida loja de departamentos: “casas pernambucanas”.

A partir dessa primeira publicação, Leminski inicia sua carreira de poeta e, desde então, é conhecido como um artista de amplo leque de interesse, que exerceu diversas atividades diferentes, dissolvendo as fronteiras entre as artes e vivendo a vida com grande intensidade. Leminski também ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, trabalhou com publicidade e foi

editor em diversos jornais. Criando ou mesmo traduzindo, transitou em diversos gêneros textuais como o romance, o conto, a crônica, o ensaio, a poesia, a canção dentre outros.

A apresentação de Haroldo de Campos em seu livro **Caprichos & Relaxos** (1983), resume muito do que foi o poeta, um artista múltiplo:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. [...] Das primeiras invencionices ao **Catatau**, da poesia destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem, chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski! (CAMPOS, p.394, 2013).

Não podemos classificar Leminski como um poeta concretista, mas não há dúvidas que o Movimento Concreto seja um referencial para pensar sua obra, porém Leminski incorpora o movimento de forma menos ortodoxa. Na realidade Leminski não era nada ortodoxo e sempre partiu de alguns referenciais para construir e formular suas próprias ambições e segmentações.

Outra área relevante de sua produção cultural foi como letrista. Teve suas canções gravadas por grandes nomes da música popular brasileira como Caetano Veloso, Itamar Assumpção e Moraes Moreira. Também gravava suas músicas em fitas demo, cantando e tocando violão, algumas dessas gravações estão disponíveis hoje na *web*.

Além disso, era faixa preta em judô, tanto que em 1965 chegou a trabalhar como professor deste esporte. Leminski era encantado pela cultura japonesa. Em sua produção esse encantamento é demonstrado por meio dos haicais e pela biografia de Matsuo Bashô (1983).

Dessa forma, Leminski foi um poeta de vanguarda, mas que também aderiu à contracultura com influências do tropicalismo, referência presente tanto nas letras de músicas quanto em suas poesias. Com complicações em sua saúde, agravadas pelo consumo excessivo de álcool, o poeta faleceu em 7 de Junho de 1989.

Os ensaios de Leminski intitulam-se **Ensaio e Anseios Críticos**, e reúnem alguns trabalhos feitos para a imprensa jornalística e outros dispersos. Eles foram publicados em dois volumes pela Criar Edições, em 1986 e 2001, respectivamente. Mais tarde, em 2011, foram compilados pela Editora Unicamp, em uma única edição, divididos em Partes 1 e 2. A primeira

parte traz textos em que Leminski dizia ter reunido as noções “teóricas” básicas a partir das quais pensava. A segunda, os textos “práticos”, voltados à análise de obras e de autores. O primeiro ensaio se intitula “Buscando o sentido”, em que o poeta afirma que os “anseios/ensaio são incursões conceituais em busca do sentido” (LEMINSKI, 2011, p.13). E é esse sentido, já presente no próprio processo de reflexão crítica acerca do fazer poético do poeta, que é uma preocupação relevante em sua crítica.

Nas cartas trocadas com o amigo Régis Bonvicino, também compiladas pela editora 34, em 1992, Leminski apresenta várias reflexões sobre ser poeta, em uma delas, datada de Outubro de 1977, diz que “para ser poeta/ tem que ser mais que poeta” (LEMINSKI, 1999, p. 52).

E é a partir dessa proposição de um poeta mais que completo, que vamos encontrando um crítico para além da crítica, voltado totalmente para o pensar poesia:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia
(LEMINSKI, 1983, p.58)

Neste poema, publicado na seção “polonaises” do livro **Caprichos & Relaxos** (1983), Leminski compara a figura do poeta a um moinho, a máquina que transforma/tritura os grãos, porém ele não é qualquer moinho, mas um “moinho de versos”, que tem como fonte de energia os ventos frios das boemias, transformando a vida cotidiana, os bares, as bebidas e suas impressões em poesia. Leminski, em que pese a quixotesca alusão subliminar, foi um verdadeiro “moinho de versos” e, em suas madrugadas curitibanas, transformou a vida em poesia. O que remete à segunda estrofe, em que o poeta acredita que toda palavra, em qualquer momento, mesmo no assonante solecismo de "vai vir", possa ser transformada em poesia. Essa estrofe relaciona-se com a maneira do poeta de fazer poesia, poemas que eram escritos em guardanapos, papéis de pão, como uma produção realmente cotidiana e nos quais não dissocia a vida comum da poesia, que de certa forma é vista como algo sublime¹. Para Leminski a vida era sublime e, portanto, era uma verdadeira poesia.

1 Essa poesia ligada ao cotidiano está muito presente no livro **Winterverno**, publicado postumamente em 2001, em que o amigo do poeta, João Suplicy, apresenta diversos poemas que Leminski criava a partir de seus desenhos

2. Um estudo sobre os ensaios críticos de Paulo Leminski

No ensaio "Arte inútil, Arte livre?", Leminski discorre sobre o fato de a arte não estar a serviço de nada a não ser de si mesma e afirma que esta concepção derivou do apogeu da 1ª Revolução Industrial e da hegemonia burguesa, momento em que o artista se tornou um desempregado crônico. Assim, a arte se voltou contra o mundo utilitário que a cerca, sendo o mundo burguês um mundo antiartístico, pôde-se nascer a "arte pela arte". Leminski afirma que essa nova atmosfera está completamente contrária ao ideal da Idade Média, em que a arte possuía um duplo papel: o de "agradar" e o de "instruir", assim a arte estava subordinada a um fim educativo, edificante, a serviço da salvação. Com o Renascimento italiano, nasceu uma nova concepção de arte, não mais subordinada aos deveres morais e pedagógicos, agora a arte estaria apenas voltada para o deleite, nascendo o conceito de "Beleza". Para o poeta, com a Revolução Francesa e o fim do Antigo Regime, dissolve-se o equilíbrio entre o autor e seu público, ou entre ele e seus mecenas, e este se entrega aos acasos do mercado, ficando "no mato sem cachorro" (LEMINSKI, 2011, p.43).

Após essa digressão aos tempos antigos, Leminski demonstra a via francesa, mais exatamente no século XIX, onde a doutrina "arte pela arte" foi formulada, pelos poetas parnasianos e simbolistas (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire e Mallarmé). Essa doutrina foi vista pelos artistas como uma verdadeira inovação, pois estavam livres de qualquer compromisso não artístico e foi de onde derivou diretamente a poesia moderna. Segundo o poeta, isso se deu principalmente pelo fato de que os poetas, se vendo libertados dos lastros morais e patrióticos, puderam avançar tecnicamente, em termos de linguagem, podendo não se vincular aos princípios "superiores", tratando-se, portanto, "Da arte como inutensílio". (LEMINSKI, 2011, p.44)

Pensando na relação com o mercado, dentro da sociedade burguesa, Leminski afirma que a arte passou a ser ornamento ou mercadoria, perdendo suas características ideológicas e de envolvimento coletivo "a linguagem da pintura moderna perdeu todo o impacto subversor das vanguardas do início do século [...]. Ao ouvir falar em arte moderna, o burguês puxa o talão de cheques" (LEMINSKI, 2011, p.45). Porém, para o autor, a arte que resistiu com particular

em guardanapos, enquanto conversavam e tomavam alguma bebida. Os guardanapos com escritos de Leminski também podem ser vistos na exposição "Múltiplo Leminski", promovida pela Caixa Cultural, que está percorrendo diversos estados do país, desde 2013, assim como nas fotografias do catálogo distribuído na exposição na cidade de Salvador-BA (2014).

vigor à comercialização foi a literatura, que possui a palavra como matéria-prima, e mais especialmente a poesia, “lugar em que a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (LEMINSKI, 2011, p.45). Para Leminski, essa particularidade está exatamente no uso da palavra, que é um símbolo, e pertence a um idioma particular, historicamente determinado no espaço e no tempo, dessa forma a palavra é, essencialmente, política e ética, daí a dificuldade de torná-la mercadoria.

A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente. [...] Transformada em mercadoria, a obra de arte é transformada em nada. [...] A melhor arte do século XX é um gesto contra o mundo que a rodeia. Uma negatividade (LEMINSKI, 2011, p.46-47).

Diante dessas relações, Leminski apresenta a consideração de Theodor W. Adorno sobre a “arte pela arte”. Ele diz que para Adorno a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, dessa forma a arte é uma manifestação da “negatividade”, antítese social da sociedade. E, conclui dizendo, que “a tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria. Misteriosamente, os defensores da ‘arte pela arte’ tinham razão” (LEMINSKI, 2011, p.50). Na concepção de Adorno a arte não pode ser desvinculada do seu compromisso social, portanto ele denuncia o caráter de manipulação do capital na arte. “*A priori*, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” (ADORNO, 2001, p. 13). Portanto, para ele nem tudo pode ser considerado arte autêntica, já que algumas servem ao interesse capital. A arte só pode estar em uma dimensão social que está vinculada à crítica e assim pretende resistir à dominação do sistema que tira a autonomia da arte. Leminski utiliza desse pensamento de Adorno para criticar o mercado e ironiza ao citar o termo “arte pela arte”, que tem como principal ideal o desligamento de razões funcionais, pedagógicas ou morais da arte, privilegiando apenas a sua estética. Para Adorno, a arte está diretamente ligada ao social e contra o espírito mercadológico o que, no pensamento de Leminski, a faz bastar-se por si mesma.

No ensaio “O Boom da Poesia Fácil”, Leminski comenta sobre a prática poética em voga nos anos 70, no Brasil, da qual ele mesmo fez parte, e que tinha como característica a pequena extensão e a forma como eram editados os poemas, em miniedições mimeografadas. Essa poesia denominava-se “poesia marginal” ou “alternativa”, que estava ligada à cidade, ao movimento grafite. Segundo Leminski, essa forma de poetar está diretamente ligada à

expressão legítima da brutal urbanização da sociedade brasileira, durante os anos da ditadura. Pensando literariamente, o poeta diz que essa poesia surgiu da reação à duas vertentes da poesia dos anos 60: as vanguardas e a poesia “engajada”. Essas duas vertentes tinham uma atitude racionalista diante do poema, ambas queriam mudar alguma coisa, uma, a poesia, e a outra, o mundo. Já a poesia “marginal” não queria nada, ela queria apenas ser, “A palavra para isso era 'curtição', a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões” (LEMINSKI, 2011, p.61). Dessa forma, a poesia dos anos 70 inconsequente e irresponsável recuperou a dimensão lúdica: “uma poesia contra a mistificação “literária” (LEMINSKI, 2011, p.61).

Leminski diz, ainda, que a poesia “alternativa” conseguiu atingir seu público, ela chegou “até o povo”, porque inovou no plano de distribuição, do consumo real do poema, e trouxe uma mensagem nova, perturbadora e desorganizada. Depois deste modelo de poesia, parece ter existido, para o poeta, uma volta à poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra:

Negar a tradição, começamos a perceber, é tão fácil quanto é difícil achar alguma coisa para colocar em seu lugar. Liberdades à parte, parece que, intuitivamente, começamos a perceber aquela verdade, formulada pelo linguista Noam Chomsky: “A condição preliminar para uma verdadeira criatividade é a existência de um sistema de regras, de princípios, de restrições” (LEMINSKI, 2011, p.65).

No ensaio "Poesia no receptor", Leminski, ainda pensando na problemática da utilidade da arte e, mais especificamente, da poesia, fala sobre a interação criador/receptor. Para ele a poesia é feita para poetas, e diz que essa afirmativa muitas vezes causa um grande impacto no receptor, “Neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos pavor instintivo de todas as coisas intransitivas” (LEMINSKI, 2011, p.132). Leminski reitera a problemática do universo da mercadoria, onde tudo tem que ter um porquê, e onde a poesia deixa de ser importante, pois não há o que fazer com alguma coisa que não serve para nada. Porém, ao final, Leminski explica que, quando diz que poesia é para poetas, esse poeta não é apenas quem escreve poesia, mas também alguém que tem sensibilidade para entendê-la, dessa forma “Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor” (LEMINSKI, 2011, p.133).

Já no ensaio "O nome do poema", Leminski discorre sobre a importância do título para o poema. Ele inicia contando um fato, em que Caetano Veloso procurava um título para uma música, que tinha acabado de criar, então, Leminski disse que, para facilitar para o ouvinte, era interessante colocar o título da música com as suas primeiras palavras, “Acrescentei, até hoje

não me conformo que o Hino Nacional não se chame ‘Ouviram’” (LEMINSKI, 2011, p.148). Caetano gostou da ideia e a música ficou com o título “Um índio”. Desde então, para o poeta, a questão do título parece ser uma incógnita, tem suas vantagens, pois facilita o caminho do leitor, mas, por outro lado, marca uma força jurídica do nome, “Um poema com um título é alguém. Um poema sem nome é ninguém” (LEMINSKI, 2011, p.149). Diante disso, o poeta chega à conclusão de que o título limita o poema, empobrece-o, mas isso também não quer dizer que não deva ter um nome. Para o poeta, um título interessante é aquele complicativo, misterioso, que jogue com o poema como um adversário. Em comparação com o poema, Leminski cita as obras de arte, que, como mercadorias, devem ter um nome, assim como um filme, uma música, uma peça, um romance, porém, com a poesia não há esse problema, ela pode não precisar de um nome, é “arte póvera”, pode “provocar desvios, nomear “errado”, dar títulos inadequados às coisas, perverter a legalidade onomástica, violar, em suma” (LEMINSKI, 2011, p.151).

Em "Significado do símbolo", Leminski fala sobre o significado do símbolo para os simbolistas, que, para ele, o utilizavam como um ícone, pois os ícones² dizem sempre mais que as palavras com as quais tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. À luz do verbo, todo ícone é inesgotável, as palavras são sempre menos. Toda essa teoria do símbolo se volta para a polissemia do signo verbal, que é a capacidade que este possui de comportar mais de um significado. Para o poeta, essa polissemia é uma anomalia, um desvio, em relação ao discurso dito “normal”. Assim elenca alguns exemplos de desvios como: a metalepse, a ironia, a paranomásia, a antanáclase, a conotação, entre outros. Para Leminski, esses desvios são icônicos, no plano do ícone eles são naturais e normais, integrantes de sua própria definição. Assim, os simbolistas teriam uma consciência icônica inovadora, marcada nas grafias das palavras e nas associações sinestésicas de seus poemas. “No poema de Baudelaire, a natureza ‘é um templo’, onde o homem passa ‘através de florestas de símbolos’ e ‘os perfumes, as cores e os sons se respondem’” (LEMINSKI, 2011, p.298).

² “A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando trazidas sob a forma de palavras.” (PIGNATARI, 2004, p.20)

3. Concepções poéticas aplicadas à poesia: metalinguagem

Sobre a poesia dos anos 70, Leminski escreveu um poema com este mesmo nome “Poesia: 1970”, que fecha a primeira seção do livro **Distraídos Venceremos** e fala da falta de rigor poético da poesia marginal, e de um anti-intelectualismo alimentado naquele período. Dessa forma, ele oferece uma espécie de caricatura da condição poética da época, com o seu “eu poeta” inserido em tal situação:

POESIA: 1970

Tudo que eu faço
alguém em mim que eu desprezo
sempre acha o máximo.

Mal rabisco,
não dá mais pra mudar nada.
Já é um clássico.

(LEMINSKI, 1993, p.97)

Estruturado em duas estrofes, o poema quase segue uma métrica coincidente entre elas, porém no primeiro verso da segunda estrofe há uma quebra, pois ele não coincide com o primeiro verso da primeira estrofe de quatro sílabas, possuindo apenas três sílabas poéticas. A configuração métrica do poema seria, então: 4-7-4/3-7-4. Essa quebra parece ser proposital, pois o verso fala de um “mal rabisco”, que não será modificado em favor das leis da métrica. Leminski constrói a rima entre os últimos versos das duas estrofes com as palavras “máximo” e “clássico”, assim ironicamente o poeta brinca com as regras estruturais do poema dito “clássico”, que segue a métrica e a rima regulamentares, ao dizer que tudo aquilo que o eu lírico “mal escreve” já é um máximo e, portanto, classifica-o como um clássico, mesmo não seguindo suas formalidades.

Por outro lado, Leminski pode estar construindo uma crítica à poesia dos anos 70, que por renegar as características formais do poema acaba acolhendo todo e qualquer escrito como um poema, ou como arte, daí qualquer rabisco tornar-se facilmente um clássico. Na oposição entre as palavras “rabisco” e “clássico”, vale notar a coincidência das vogais assonantes a-i-o e o final em -i(s)co num procedimento de paronomásia caro à poesia de Leminski. Aqui essa aproximação sofisticada entre essas duas palavras parece irônica e, por isso, mostra um poeta ciente de sua arte ao mesmo tempo que superficialmente a estivesse desprezando.

Já o poema "Plena pausa" aponta a arbitrariedade da qual o poeta não consegue escapar. Leminski compõe a figura do poeta como vítima da linguagem, em relação à qual precisa enfrentar uma sintaxe e uma semântica a serem seguidas e diante da qual há um limite de criação que não pode ser ultrapassado, porém Leminski acredita no poeta como contraventor que conquista e quebra a estrutura rígida, e abre um novo mundo de possibilidades.

PLENA PAUSA

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.
(LEMINSKI, 19933, p.29)

O título do poema sugere o paradoxo existencial do poeta, que faz nascer do nada, da inexistência de algo, da página em branco um poema pleno de significados, cheio, completo.

O poema possui duas estrofes, cada uma com oito versos compostos livremente. Na primeira estrofe, há três *enjambements*, entre o primeiro e o segundo verso, entre o quinto e o sexto, entre o penúltimo e o último; já, na segunda estrofe, ocorre *enjambement* apenas entre o primeiro e o segundo. Este artifício traz musicalidade ao poema e indica a pausa inspiradora e instigante sugerida pelo título. Lembra também algo daquela iconização da poesia que Leminski entrevia nos simbolistas franceses e na semiótica, que lhe era contemporânea.

O poeta indica que um texto está repleto de ecos históricos, ele carrega a história dos outros textos da humanidade. Todas as palavras que completam um papel já foram escritas alguma vez por alguém, assim como o branco é a soma de todas as cores, a página branca contém a "soma de todos os textos". Mesmo a mais pura areia do Saara longínquo possui uma

significação, foi criada para algo, tem uma função no mundo, assim como o poema e todas as impressões do poeta. Ciente de que nem a página se apresenta a ele isenta, o poeta tem de correr atrás da palavra, o elemento lúdico, a construção do signo, mais significante do que significado.

Portanto, neste poema, Leminski relembra que nenhum poema é completamente novo, assim como nenhuma palavra é completamente virgem, todos os textos e signos dialogam entre si. Já que todo poema dialoga com outro texto, Leminski também dialoga com outro poeta fazendo referência ao conhecido verso de Olavo Bilac do soneto XIII de “Via-Láctea” (BILAC, 1996, p.117). Ao finalizar seu “plena pausa” com as folhas em branco “pálidas de tanto” evoca o poeta parnasiano que desperta “pálido de espanto” ao ouvir estrelas. Leminski, dessa forma, reforça a importância de “ouvir estrelas” diante de uma página em branco, pálida do tanto que pode gritar e transmitir ao poeta.

A relação do leitor com a poesia, como foi comentada por Leminski em seus ensaios, também aparece em seu poema, originalmente sem título, "para que leda me leia". Integra o poema uma inusitada nota em fonte de tamanho menor, demonstrando o desejo de Leminski de que a obra seja aberta para poder causar estranhamento ao leitor. Assim, o leitor é convidado para, inclusive, musicá-lo, tratando o receptor como membro ativo de sua criação e reafirmando que a poesia está à disposição daqueles que se interessam por ela, independente de quem seja.

para que leda me leia
precisa papel de seda
precisa pedra e areia
para que leia me leda

precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja

pena que seja leda
quem quer você que me leia

Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes
Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?

(LEMINSKI, 1993, p. 62)

O poema construído pela musicalidade no uso da paronomásia, ou seja, na repetição de palavras de sons coincidentes, como das consoantes oclusivas /p/ e laterais /l/ e das vogais abertas /a/ e fechadas /e/. Os versos são construídos em sua maioria por redondilhas maiores, apenas modificado no penúltimo verso da segunda estrofe, havendo uma quebra na

musicalidade, significando também a quebra do raciocínio, pois, para o poeta, qualquer um pode ler seu poema, independentemente de seu estado de ânimo (leda, além de sugestivo nome próprio, é também adjetivo que significa "alegre"), ou ainda, em um duplo sentido caro a Leminski, refere-se à construção do poema em que sendo a pena (instrumento de escrever) leda, qualquer que seja o leitor.

Portanto, nesse poema, Leminski parece sugerir aquilo que diz em seu ensaio, ou seja, que enxerga o leitor como um crítico e poeta, que para ser poeta ele não precisa necessariamente fazer poesia, podemos ler a figura da Leda como o próprio leitor/crítico de poesia, que aproveitando a musicalidade do poema, pode inclusive musicá-lo, assim como fizeram os músicos parceiros de Leminski, Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Com essa nota, Leminski indica a fusão entre as artes, assim como fez com as artes plásticas, como também com a música, lembrando que a poesia e a música andam próximas e são facilmente associadas uma a outra.

A criação do poeta mais voltada para a sua preocupação de tratamento da poesia como projeto aparece em seu poema-teoria intitulado "limites ao léu", único que retiramos de **La vie en close** para este artigo. Neste poema, Leminski elenca uma série de críticos e poetas, dos clássicos aos malditos, e suas definições acerca da poesia. Por meio desse poema, Leminski instaura seu paideuma, assim como fez Pound, dos autores que reconhece como influência e importância para sua obra e para seu fazer poético. Construído em uma única estrofe e com uma técnica de colagem também cara a Pound, é formulado por diversos *enjambements*, que fazem com que, por meio das citações de outros poetas, este poema seja inédito. É interessante notar que os *enjambements* são feitos propositalmente, deixando assim palavras-chaves em destaque, de forma que o leitor entenda a importância para o próprio autor de cada termo citado.

Leminski finaliza com sua própria definição: “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski). Dessa forma, explicita sua concepção acerca da construção de uma arte engajada como obra aberta, as reticências no final, também apontam para o motivo da poesia não ter fim, de sempre continuar a espera de um leitor.

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria

materialidade” (Jakobson),
 “permanente hesitação entre som e
 sentido” (Paul Valéry), “fundação do
 ser mediante a palavra” (Heidegger),
 “a religião original da humanidade”
 (Novalis), “as melhores palavras na
 melhor ordem” (Coleridge), “emoção
 lembrada na tranquilidade”
 (Wordsworth), “ciência e paixão”
 (Alfred de Vigny), “se faz com
 palavras, não com idéias” (Mallarmé),
 “música que se faz com idéias”
 (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um
 fingimento deveras” (Fernando
 Pessoa), “criticism of life” (Mathew
 Arnold), “palavra-coisa” (Sartre),
 “linguagem em estado de pureza
 selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to
 inspire” (Bob Dylan), “design de
 linguagem” (Décio Pignatari), “lo
 imposible hecho posible” (García
 Lorca), “aquilo que se perde na
 tradução” (Robert Frost), “a liberdade
 da minha linguagem” (Paulo
 Leminski)...

(LEMINSKI, 1994, p.10)

Para Leminski essa tal liberdade da linguagem é de fato a “razão de ser” de sua poesia, como demonstra no poema de mesmo nome. A liberdade de criar algo que não tem razão nem porquê, como o próprio poeta denomina, criar um poema “inutensílio”, despojado e liberto de quaisquer amarras.

RAZÃO DE SER

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece.
 E as estrelas lá no céu
 Lembram letras no papel,
 Quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.
 Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê?

(LEMINSKI, 1993, p. 80)

4. Considerações finais

Diante do estudo de alguns ensaios do poeta Paulo Leminski, principalmente aqueles que discorrem sobre a poesia e o ato de criá-la, e da leitura e reflexão de alguns poemas, voltados para o pensar poético, podemos estabelecer uma relação presente na concepção e criação do poeta, que é a junção entre os aspectos eruditos e populares, que o identificam profundamente. O aspecto erudito está marcado pela racionalidade, o rigor formal, provenientes da aproximação com o Movimento Concretista e seus referenciais teóricos. Nas cartas enviadas ao amigo Régis Bonvicino, Leminski demonstra uma constante preocupação em reformular as bases de sua produção poética e em várias cartas questiona e repensa sua relação com o Concretismo, como na passagem de uma das cartas a seguir:

descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando. ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÔNICA, AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO [...]) (LEMINSKI, 1999, p. 63)

Um dos motivos desse reposicionamento poético de Leminski diante da poesia concretista seria, possivelmente, a compreensão da distância entre a produção poética concretista e o público geral. Como podemos perceber em seus ensaios, Leminski buscou uma poesia que não negava as características formais, porém não deixava de ser acessível ao grande público. Yokozawa em seu artigo "Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski", falando sobre os poemas de **Caprichos & Relaxos** afirma que “esses 'lindos caprichos permanentes' podem ser acessados e apreciados tanto por um leitor mais refinado quanto por aquele menos experiente”. (YOKOZAWA, 2014, p.13). A autora diz também que os poemas rápidos de Leminski possuem um tom lírico, de brincadeira, de humor aparentemente gratuitos, mas que são de suma importância e, portanto, se fundam na origem de toda poesia que sobrevive, como as formas populares, por exemplo o provérbio. Assim “Leminski parece ter encontrado, mais do que nos seus exercícios de letrista, um gênero de expressão adequado para entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida moderna lhes impõe” (YOKOZAWA, 2014, p.14).

Por isso, sua obra se aproxima dos grandes meios de comunicação, da publicidade, da canção popular, da poesia beat, tudo isso para incorporá-la a todo tipo de público e articulá-la com efeitos como o riso, o susto e o inesperado.

Seu diálogo com o público, entretanto, não se restringiu a uma simples busca pelo sucesso, [...]. Leminski foi um artista de corpo inteiro. Organizou sua vida para servir à poesia. E quis programaticamente que ela entrasse em comunicação com os homens do seu tempo. (YOKOZAWA, 2014, p.14-15)

Dessa forma, podemos concluir que Paulo Leminski foi totalmente coerente com o seu projeto poético e, como anunciava em seus ensaios, parece ter conseguido, por meio da confluência entre o erudito e o popular, criar obras muito múltiplas e atingir públicos dos mais diversos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

BILAC, O. **Obra reunida**. Org. e introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 1072 p.

CAMPOS, H. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.

LEMINSKI, P. **Caprichos & Relaxos**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983. 151 p.

_____. **Matsuó Bashô: A Lágrima do Peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 78 p.

_____. **Distraídos venceremos**. 5.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 133p.

_____. **La vie en close**. 5.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 272 p.

_____. P. SUPPLY, J. **Winterverno**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 80 p.

_____. **Ensaio e Anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 384 p.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 424 p.

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura**. ed. reorganizada e acrescida de novos textos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 198 p.

VAZ, T. **Paulo Leminski: O Bandido que sabia Latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001. 378 p.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski. In: CAMARGO, F. P.; VIEIRA et al. (org.). **Olhares críticos sobre literatura e ensino**. São Paulo: Fonte, 2014, v. 1, p. 33-52.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 10.06.2015

Letras & Letras

Uma leitura do poema “Da Liberdade”, de Mariana Ianelli

Reading of the poem “Da Liberdade”, by Mariana Ianelli

Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado*
José Batista de Sales**

RESUMO: O objetivo deste trabalho é ensaiar uma leitura do poema “Da Liberdade”, o décimo dos doze poemas que compõem o livro *Almádena*, de Mariana Ianelli, de 2007. Buscaremos seguir a lição de João Luiz Lafetá (2004) em sua “Leitura de ‘Campo de flores’”, ou seja, “tentar uma leitura compreensiva, procurando surpreender-lhe a construção”, observando as atitudes do eu lírico (enunciação lírica, apóstrofe lírica e canção) propostas por Wolfgang Kayser. Partiremos da materialidade do texto, sua sintaxe, seu ritmo, passando pela constituição dos sentidos e tentando chegar à sua significação mais profunda para sondar o “tom” e a “tensão” que o constituem. Outro apoio que consideramos é o texto de Alfredo Bosi (2003), “A interpretação da obra literária”, principalmente as noções de evento e forma, além da atitude em relação ao método de análise, compartilhada por Lafetá: “ir e vir do todo às partes, e das partes ao todo”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Literatura Brasileira. Leitura.

ABSTRACT: The objective of this work is to rehearse a reading of the poem “Da Liberdade”, the tenth of the twelve poems that make up the book *Almádena*, by Mariana Ianelli (2007). We seek to follow the lection of João Luiz Lafetá (2004), with his “Leitura de ‘Campo de Flores’”, i.e., “attempt a comprehensive reading, seeking to astonish its construction”, noting the attitudes of the lyrical self (lyrical utterance, lyric and song apostrophe) proposed by Wolfgang Kayser. We start from the text materiality, its syntax, its pace, through the constitution of the senses and trying to get to its deeper significance to probe the “tone” and “tension” that make it. Another aid we consider is the text of Alfredo Bosi (2003), “A interpretação da obra literária”, especially the notions of event and form, besides the attitude to the method of analysis, shared by Lafetá: “coming and going from the whole to the parts, and the parts to the whole”.

KEYWORDS: Contemporary poetry. Brazilian Literature. Reading.

1. Introdução

As palavras de Contador Borges registradas no posfácio ao livro *O amor e depois*, de Mariana Ianelli (2012), nos chamam a atenção para o modo como a poeta, “com demolidora delicadeza”, nos aproxima da morte para celebrar a vida, “ao mesmo tempo em que nos mostra não ser isto possível sem aceitar o próprio sofrimento”. Esta reflexão trouxe a pista que precisávamos para começar a tarefa de análise do poema “Da Liberdade”, o décimo dos doze poemas de *Almádena* (2007). Ainda que a proposta seja começar pela materialidade do texto,

* Mestre em Estudos Literários. UFMS/CPTL.

** Doutor em Estudos Literários. UFMS/CPTL.

antecipamos que as primeiras leituras dos poemas de *Almádena*¹ já nos proporcionam a sensação que Contador Borges assinalara, a estranheza dos paradoxos: demolição/delicadeza, morte/vida e, mais especificamente em “Da liberdade”, liberdade/campo de concentração, oposição básica em que se constrói o poema, pela exploração do contraste revelador entre o título e o último verso: /O poeta depois de Auschwitz/.

Sabemos, pois, que a experiência e a memória do holocausto, estranhamente próximo e distante, são os eventos que poderiam ser considerados como fator gerador do poema ou, como aponta Alfredo Bosi, o “acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (BOSI, 2003, p. 463). Tal evento, quase ausente das preocupações cotidianas, volta e meia aparece como uma lembrança que não podemos e não devemos apagar, sob pena de que o evento se repita. Entretanto, constantemente vemos noticiados diversos outros holocaustos, dispersos pelo mundo, em diferentes proporções.

Essa experiência do horror tem mobilizado gerações de artistas e pensadores e a leitura do último verso do poema de Ianelli, /O poeta depois de Auschwitz/, nos remete explicitamente a um ponto nevrálgico desta questão, que é a afirmação de Theodor Adorno (1903-1969): “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 2009, p. 61).

Comumente referida como *dictum* adorniano, tal sentença foi escrita em um ensaio de 1949, “Crítica cultural e sociedade”, publicado pela primeira vez dois anos depois e em seguida editado junto a outros textos, na obra intitulada *Prismas*, de 1955.

A partir de então gerou-se uma série de polêmicas, nas quais Adorno ora seria acusado de atuar contra o fazer poético, ora seria defendido com o argumento de que suas palavras não eram contra a poesia, mas uma reflexão sobre a massificação da representação do holocausto, sua transformação em mercadoria.

2. Das tensões

O poema “Da Liberdade”, de Mariana Ianelli, apresenta-se, pois, não apenas como um posicionamento face ao *dictum* adorniano, mas como materialização da complexidade estética, com a carga antitética própria do fazer e do ser poético, a que se refere o pensamento de Theodor Adorno e, especialmente, a tensão latente no poema entre o poético e o narrativo.

¹ Os doze poemas que compõem o livro são: Das Origens, Do Adeus, Paraíso, Vertigo, De Agno, Ariadne, Poética, Almádena, Canto de ofício, Da Liberdade, Manuscrito do Fogo, Hodie.

Nosso percurso metodológico inicia-se pela compreensão da materialidade do texto, sua sintaxe, seu ritmo, passando pela constituição dos sentidos e tentando chegar à sua significação mais profunda para sondar o “tom” e a “tensão” que constituem o poema. Outro apoio que consideramos é o texto de Alfredo Bosi, “A interpretação da obra literária”, um dos capítulos de *Céu, inferno* (2003), principalmente as noções de *evento* e *forma*, além da atitude em relação ao método de análise, compartilhada por Lafetá: “ir e vir do todo às partes, e das partes ao todo”. (BOSI, 2003, p. 471) que, ao fim e ao cabo, refere-se à proposição de Antonio Candido, segundo a qual entrelaçam-se os elementos internos e externos, aspectos e significados da obra, “unificados num todo indissolúvel” (CANDIDO, 1976, p. 5)

A partir desses pressupostos, procuraremos identificar a forma interior do poema, explorando sua estrutura verbal de uma linguagem deliberadamente construída para, ao final, compreender os problemas levantados pela poeta. Para tanto, compreender a atitude lírica da poeta - lírica ou enunciativa – é fundamental, pois ela determinará a forma (interna e externa) e revelará o sentido final do poema. Assim, parece-nos que um aspecto predominante no poema “Da Liberdade” é a atitude enunciativa (KAYSER, 1976) – uma espécie de policiamento da subjetividade – que, graças à sintaxe rígida e à divisão do poema em quatro partes, notadamente a presença do monóstico final, sugere um eu lírico preso à memória do evento, porém afastado pelo narrador externo. Tal afastamento redundará num jogo opositivo, materializando a tensão entre o lírico e o analista coexistentes no poeta e, por extensão, a tensão entre os gêneros literários, entre a prosa e a poesia.

3. O poema

É uma composição longa e pode ser dividida em quatro partes. A inicial, desde a primeira até a sétima estrofe (vv. 1 - 33); a segunda, da estrofe oitava à décima sexta (vv. 34 - 76); a terceira parte se desenvolve unicamente na décima sétima estrofe (vv. 77 - 81) e a última sessão compõe-se da estrofe final elaborada com um monóstico apenas, o verso de número 82.

São dezoito estrofes de extensão variada: a última tem apenas um verso. Há 2 dísticos, 4 quadras, 5 quintetos e 6 sextetos, sugerindo uma construção equilibrada e matematicamente disposta, pois a relação entre o número de estrofes se repete no número correspondente à quantia de versos em cada estância, ou seja, são seis estrofes com seis versos; cinco estrofes com cinco versos; quatro com quatro versos, duas com dísticos e um monóstico. É de registro culto e, quanto à sintaxe, nota-se com destaque o recurso da elisão das categorias de sujeito e de verbo,

por meio da utilização de frases nominais e da voz passiva, sugerindo vasto domínio da linguagem.

No campo fônico, a métrica e o ritmo são irregulares, mas a leitura em voz alta revela uma especial cadência sonora. A maioria dos versos possui duas sílabas tônicas e em segundo lugar há os versos de três sílabas tônicas. São oitenta e dois (82) versos ao todo, cinquenta e sete (57) com duas sílabas tônicas, dezenove (19) com três (3) tônicas e seis (6) versos com apenas uma tônica. Estes últimos constituem *enjambements* e, portanto, podem ser ligados ao verso seguinte, o que confirma o predomínio do ritmo de três acentos, como em “O desejo por uma **mulher** / Chamada **Eliza**” e “E para **onde** / O **ofício** das **paixões**” (versos 8/9, 38/39) (grifos nossos). Deste modo, tal irregularidade rítmica e métrica opõe-se ao equilíbrio e rigor sintáticos, gerando tensão entre a objetividade do cálculo e a subjetividade do lamento, ou seja, entre a “canção” e a “enunciação”.

A leitura ou audição de versos acentuados majoritariamente em duas ou três sílabas, graças à marcação rítmica bem justa, pode sugerir uma prece ou um lamento pelo que ocorreu em Auschwitz, aproximando-se do tom de “canção” abordado por Lafetá (2004, p. 39-40)², em que a objetividade é interiorizada e o que se externa é “apenas a auto - expressão da disposição íntima”. Mas é necessário buscar outros elementos que corroborem ou afastem esta interpretação. E o que se observa em outros níveis de construção da linguagem é exatamente a contenção ou afastamento desta “disposição íntima”.

4. Contenção da subjetividade

No primeiro seguimento do poema (vv. 1 - 33), o eu lírico, no tempo presente, projeta o futuro, porém esta época vindoura encontra-se prenhe de experiência vivida no passado. Na sequência (vv. 34 - 76), faz um balanço dos mesmos eventos já vividos. Na terceira parte (vv. 77 - 81), o eu lírico retorna ao estágio anterior às interrogações (presente) e, praticamente, repete os versos da primeira estrofe, enfatizando o que espera do futuro, dando ao poema um aspecto circular. Na quarta e última parte (v 82), apenas a voz de um narrador externo que, fora

² Lafetá sintetiza as reflexões de W. Kayser (1976, p. 376, 377) a respeito das atitudes e formas do lírico, enunciação lírica, apóstrofe lírica e linguagem da canção. Finaliza resumindo os conceitos: “as três atitudes nascem da maior ou menor presença da objetividade dentro da subjetividade: maior presença na *enunciação*, presença média na *apóstrofe* e quase desaparecimento na *canção*.” (LAFETÁ, 2004, p. 40, grifos do autor)

de todos os eventos já abordados, sintetiza a situação existencial do eu lírico – “O poeta depois de Auschwitz”.

É possível compreender que a “diagramação” do poema “Da Liberdade” poderia materializar a reação ou tomada de posição da poeta diante do *dictum* adorniano, na medida em que traz para dentro da composição, enquanto realização literária, as próprias tensões que o mencionado *dictum* contém. Por considerar que Adorno sintetiza por meio de uma inequívoca tensão, a sensação de paralisia ou de impossibilidade da poesia, aqui considerada no seu conceito moderno e com herança romântica, podemos vislumbrar na configuração formal, semântica, sintática e fônica do poema, em sua busca de criação de sentidos, o mesmo questionamento adorniano, na proporção em que a tensão entre os tons de canção e de enunciação lírica se realiza também por meio desta peculiar “diagramação”.

Vejamus que a divisão do poema em quatro partes sugere dois momentos enunciativos. O primeiro, composto pelas três primeiras partes, é aparentemente enunciado por um presumível eu lírico, com o registro poético da subjetividade e com certo lirismo, embora tensionado por um fortíssimo registro objetivo por meio de construções sintáticas rigorosamente executadas, cujo resultado mais evidente é a ausência de sujeito e de objeto. Na quarta parte, composta por um único verso, como se lembrasse do *dictum* adorniano, surge a voz de um narrador heterodiegético, afastado de toda a enunciação lírica. É do conjunto contrastivo entre, de um lado, as três primeiras partes e, de outro, a quarta e última parte, que se sustenta a originalidade e relevância do poema. Na configuração do poema, ou em sua diagramação, persiste uma tensão entre o lírico e o narrativo.

5. Da sintaxe: contenção

A seguir, apresentamos um conjunto de exemplos do rigor sintático, a fim de evidenciar as origens da força e da tensão entre sentidos engendrados pela linguagem poética peculiar do poema, com o cuidado particular para a tensão entre gêneros literários. Na primeira parte do poema concentram-se as ocorrências de voz passiva. Vejamos algumas:

(verso 2) /O campo será limpo/

(verso 3) /Refeita a vida/ , ou podemos entender, pela proximidade, o recurso do paralelismo: “A vida [será] refeita”

(verso 27) /Um quarto é esvaziado/

O recurso de utilização da voz passiva provoca um efeito de elisão do sujeito agente, uma vez que transforma o objeto em sujeito paciente. O resultado é o apagamento das identidades, tanto dos responsáveis quanto das vítimas. Já não interessa quem provocou o holocausto, mas sim o evento em si e seu significado. As outras ocorrências da voz passiva têm maior complexidade sintática, o que acentua a questão da elisão, não somente do sujeito, mas agora também do verbo:

(verso 14) /Provérbios de qual bíblia/ [foram lidos]

(verso 15) / Antes da última vértebra partida/ [fosse]

(verso 43) /Cabeças e páginas arrancadas/ [foram]

(versos 49 e 50) /Ainda que espoliada /Sua taça mais branca/ [fosse]

(verso 77) /O campo limpo/ [foi]

(verso 78) /A vida refeita/ [foi]

Os versos 14 e 15 constituem um período composto por subordinação, encerrado com uma oração subordinada adverbial temporal. Já os versos 49 e 50 apresentam uma oração principal, predicativa nominal e uma subordinada adverbial concessiva.

Mais uma vez o efeito de apagamento, desta vez também das ações, o que provoca a sensação de imobilidade, ressaltando o efeito das ações pela apresentação de cenas estáticas. E da sensação de imobilidade decorre a sensação de impotência.

A complexidade sintática concentra-se na décima primeira e décima segunda estrofes, com uma sequência de orações subordinadas subjetivas reduzidas de infinitivo, construindo um paralelismo em que se elide a oração subordinada, (era possível, era necessário). Assim, a função de sujeito cabe a uma oração. Ao contrário do apagamento destacado anteriormente, aqui enfatizam-se ações como “mentir”, “suportar”, “iludir”, “aquiescer”, “poupar”, “aprender”, “meditar”. Entretanto, o efeito de sentido é parecido: a passividade, ou a impossibilidade de reação, a impotência.

Poderíamos analisar sintaticamente muitos períodos mais, alguns simples, outros compostos por coordenação, outros ainda por subordinação, que em sua maioria ratificam esse recurso da elisão dos sujeitos agentes e das ações, sugerindo a estaticidade, a descrição de cenas sem movimento, de quadros, aqueles que nos ficam como fotografias, passados tantos anos do terrível evento. Mas nos parece suficiente e ainda há outros aspectos sobre os quais refletir.

6. Da pontuação e da descrição

Das dezoito estrofes que compõem o poema, em cinco (segunda, terceira, quinta, nona e décima terceira) também se percebe uma atitude interrogativa que parece ser sugerida pelas expressões:

“quant(os) (a) (as)”, nos versos 5, 10 e 58 respectivamente,
“qual”, no verso 14,
“para onde”, nos versos 20, 22 e 48, e
“Por que” e “até quando”, no verso 42.

São vocábulos interrogativos, mas não apresentam a pontuação correspondente. A falta do ponto de interrogação parece suavizar ou enfraquecer a reação de indignação ou de comoção que poderia ser esperada pelo contexto. Assim, esta sugestão de ausência amplia a percepção de aniquilamento de agentes – de sujeitos – de um esperado eu lírico. Outro traço da objetividade pode ser visto nas estrofes de número dois, seis e sete, em que se enumeram objetos e sentimentos, todas estruturadas em períodos simples, ainda que a última apresente a complicação da ordem indireta dos elementos, mas são descrições que constroem objetivamente as imagens mais terríveis que se perpetuaram:

Os relógios se multiplicam,
As alianças, os dentes de ouro.
Misturam-se os suores do pânico,
As cicatrizes da infância.
Resistência, exaustão.

A construção dessas imagens descritivas é reforçada pelo uso oportuno dos tempos verbais. As estrofes em que predominam os verbos no presente são esta que acabamos de transcrever (sétima), a anterior (a sexta), a posterior (oitava), e a décima quinta. De todas elas, vale destacar a oitava, uma vez que sua construção concentra uma série de significações importantes para a composição do sentido. Vejamos:

Eis o balanço final
De **sete milhões** de **nomes** –
Uma **nuvem** de **cabelos**
Suspensa no **ar**, **cintilando**. (grifos nossos)

Uma quadra de heptassílabos, que corrobora o esquema rítmico das sílabas tônicas (em destaque). Vemos surgir a imagem mais forte entre todas as outras. Não somente porque apresenta o resultado final numericamente, mas porque seu sentido é posto em evidência justamente pela composição simétrica e cuidadosa. Em nenhuma outra estrofe vemos esta regularidade métrica. Há também a elisão do verbo, cujo efeito já foi apontado. No nível semântico temos o recurso a uma figura de contiguidade, a metonímia, mais sugerindo que evidenciando o sentido: /Uma nuvem de cabelos/Suspensa no ar, cintilando/. A parte pelo todo, os cabelos significando a cabeça, significando a vida, enfim.

E aqui entra outro elemento tensivo: o paradoxo, estabelecido pelo vocábulo “suspensa”, gerando contradição entre a imagem dos cabelos (pesados) e a da nuvem (leve), o que reforça a noção de descrição de uma imagem parada, suspensa e que normalmente pode sugerir reflexão a respeito do contexto histórico, da realidade fora do texto, num movimento de ir e vir, do todo às partes e das partes ao todo. Os elementos internos e externos, aspectos e significados da obra, “unificados num todo indissolúvel” (CANDIDO, 1976, p. 5).

Nas outras estrofes os tempos verbais - passado e futuro - se distribuem simetricamente, cada um com seis ocorrências, algumas com verbos elípticos, mas facilmente deduzíveis pelo contexto. Esta operação denota um movimento pendular, oscilando entre memória e reflexão, entre o acontecido e o modo como lidamos com isso. Há evocação e descrição do passado. Reflete-se sobre ele, interrogando e projetando o futuro, numa sondagem de ações possíveis.

Entre lembrar e refletir, a constatação da impotência:

Pele contra pele,
Os espaços são curtos.
Pernas jovens e velhas,
Não interessa se antes
Ágeis ou mancadas.
Pedra sobre pedra.

Então, o **impossível**,
O **desnecessário**.
Nada mais a defender
Ou **contra** o que trabalhar.
Ciência **nenhuma**
Que ao **anonimato** já **não** se iguale. (grifos nossos)

No final do poema, a série de vocábulos com valor de negação destacados acima, confirma a sensação de impotência e o tom de perplexidade, sugeridos por outros recursos

utilizados, tais como elipse de sujeitos agentes, de verbos e até de pontuação (no caso dos versos de teor interrogativo).

Todas as escolhas da construção - o ritmo, a estrofação, o léxico, a sintaxe, a semântica – contribuem solidamente para evocar o sentido mais profundo, como elementos estruturantes e significantes ao mesmo tempo, unindo forma e sentido, de forma que não se possam dissolver sem prejuízo da qualidade da criação.

Todos os elementos sintáticos e poéticos até aqui observados garantem ao poema de Mariana Ianelli os predicados de uma composição extremamente bem planejada, em que o rigor sintático e o domínio dos recursos da linguagem resultam em clareza na exposição do objeto e em relativa problematização do tema, mas ainda insuficientes para revelar uma característica fundamental da linguagem poética, a ambiguidade e a polissemia problematizadoras de sentidos. Tentaremos demonstrar daqui em diante outros elementos poéticos que, associados aos já expostos, poderão sugerir novos sentidos ao poema os quais poderão romper, por assim dizer, toda a previsibilidade de um discurso tão contido e bem arquitetado enquanto linguagem referencial.

7. Da ambiguidade

A primeira estrofe é determinante para nossa leitura porque dela derivam os encaminhamentos poéticos realizados pela poeta na sua busca de representar expressivamente o sentido do poema. Assim, sem prosseguir a leitura e levando em conta unicamente vocábulos “Amanhã”, “campo”, e “vida” se antevê um clima idílico, até bucólico. Com o auxílio do sentido da palavra “limpo”, significando o previsível sentido de campo preparado, pronto para ser arado, o primeiro verso antecipa ilusoriamente a ideia de futuro auspicioso, de felicidade alcançável e “campo” sugere natureza, a campina aprazível e de clima ameno. Se tivéssemos confirmadas essas ideias do senso comum próprias de literatura conformista e já dessorada pela repetição temática de um mundo telúrico já extinto, não teríamos um poema de tão expressiva carga tensional como é o caso deste poema de Maria Ianelli, “Da Liberdade”.

Entretanto, a leitura do restante do poema surpreende o leitor por trazer o telúrico sentido de “campo” destruído e em seu lugar se inserir ambigualmente (e de modo conflitante) o sentido de campo de concentração, o evento fatídico da Segunda Guerra Mundial, em que a palavra “limpeza” guarda as mais terríveis acepções. Portanto, o poema toma novos rumos de significado e, especialmente a palavra “limpo” que, de forma inquietante, poderá ter o sentido

de livre de impurezas, higienizado, asséptico, purificado relativizado, corroborando com o sentido de aniquilamento, já registrado pelas construções verbais marcadas pela forma verbal passiva, cuja utilização acentua a elisão não só do sujeito, mas também das ações. Este sentido perturbador poderá ser ampliado pela leitura que fizemos da segunda parte da mesma estrofe.

A segunda metade desta mesma estância, como se ampliasse o sentido antitético contido na parcela anterior, sustenta outra tensão. Inicialmente, pode-se afirmar que o sentido dos versos “Refeita a vida/ Com que se entrega a vida” é bastante truncado se lidos exatamente como estão grafados. O sentido poderia ser: a vida foi refeita com o quê? Com aquilo que se entrega a vida. Mas, salvo engano, o verso ganharia dimensão mais previsível se o verbo “entregar” recebesse a função de transitivo indireto pronominal devendo ser grafado “se entrega à vida (grifo nosso). Ou seja, a vida seria refeita com o gesto, com a ação do viver integralmente as peripécias e os infortúnios de que se compõe o viver humano, em suas dimensões sociológicas, antropológicas, morais e afetivas. Mas, seguindo a grafia do poema, poderia ser o de entregar, de dar:

Refeita a vida/ Com que se entrega a vida.

Afinal, com o que se refaz a vida? Com tudo aquilo que se entrega, dá, empresta ou se consagra à vida. Ou, afirmando de outra maneira, a vida é feita de vida, para viver é necessário dar a vida. Será possível dizer que, para viver, é necessário morrer? A vida é feita de morrer, de aniquilamentos? É desta vida ou deste viver que as estrofes seguintes vão tratar. Assim, por meio de construções antitéticas, metonímicas e irônicas, porém num efeito acumulativo, serão apresentados eventos que significaram a entrega de muitas vidas para que o campo fosse limpo. Dentre tais eventos, figuram as ações mais tipicamente humanas, como o acúmulo de conhecimento, a política, o amor, o desejo, a fome, a religião e angústia diante da debilidade do corpo e pela passagem do tempo. A seguir elencamos alguns desses versos:

Metonímias

2ª estrofe: Teoremas, consórcios,/ Braços políticos,

4ª estrofe: A estrela em volta do pescoço/ Envolverá outro pescoço.

17ª estrofe: Por sobre o jazigo das línguas.

Antítese

16ª estrofe: Ciência nenhuma/ Que ao anonimato já não se iguale.

Ironia

3ª estrofe: Quanta honra/ Antes que a fome/ Aportasse/ Com seu verdadeiro prestígio.

14ª estrofe: Havia um homem/ Que construía e guardava./ Havia uma moça estrangeira/ Com seu calendário de sortes. /Agora os dois se recebem/ Na crista do monturo.

Sentimento amoroso ou desejo sensual

2ª estrofe: O desejo por uma mulher/ Chamada Elisa.

9ª estrofe: E para onde/ O ofício das paixões. Aqueles olhos castanhos

11ª estrofe: Suportar os recessos do amor

Angústia diante da debilidade do corpo, da fugacidade e da passagem do tempo

5ª estrofe: A certidão do futuro,/ A perversa delicadeza do corpo.

6ª estrofe: Debaixo de alguma porta/As notícias perdem seu minuto.

13ª estrofe: Entre datas extremas,/ Quantas outras que se vão.

Religião:

3ª estrofe: Provérbios de qual bíblia/ Antes da última vértebra partida.

11ª estrofe: O templo continua a ser templo,/ Ainda que espoliada/ Sua taça mais branca.

Fome

3ª estrofe: Antes que a fome/ aportasse

11ª estrofe: Iludir o apelo do estômago.

12ª estrofe: Saber poupar as migalhas

Morte

4ª estrofe: O uniforme ainda será útil/ Ao subir do fogo./ A estrela em volta do pescoço/ Envolverá outro pescoço.

Este conjunto de exemplos parece-nos suficiente para demonstrar a carga de vida humana (cultura, sentimentos, história e política) de toda a experiência traumática que se procurou conter no interior de uma construção sintática rigorosamente realizada que, entretanto, transborda de maneira notavelmente explosiva. Transborda, porém ainda é necessário notar que a primeira estrofe, seus versos de números dois e três, é retomada na décima sétima estrofe, nos versos um e dois:

Primeira estrofe

Amanhã
O campo será limpo
Refeita a vida
 Com que se entrega a vida

Décima sétima estrofe

O campo limpo,
A vida refeita,
 Alguém virá para ser o primeiro
 A falar novamente – e escrever-
 Por sobre o jazigo das línguas.

Ao retomar parte da primeira estrofe, a poeta confirma os eventos realizados e a tensão semântica dos vocábulos referidos e o poema ganha um aspecto de circularidade, ampliando ainda mais sua carga ambígua, enfatizando o sentido conflitivo. Ou seja, o aspecto de círculo, em que as linhas de encontram, pode encerrar o sentido de ciclo histórico, de uma época e seus eventos já passados e, talvez, superados. É possível, porém, aceitar o sentido de repetição, de retorno ao passado, a um tempo de barbárie, como sugerem os três últimos versos. Assim, notamos que no terceiro verso há um verbo no futuro – “virá” – retomando o sentido do segundo verso da primeira estrofe – “será”. Os tempos se repetem. E no último verso, “Por sobre o jazigo das línguas.”, o vocábulo “jazigo” pode sugerir o sentido de sinônimo para a expressão “campo limpo”, estabelecendo mais uma antítese do poema, reforçada pela metonímia também presente neste verso, graças à palavra “línguas”, para a qual poderíamos atribuir o sentido de ser humano, cultura e, principalmente, de poesia.

Embora afastado, como sugere a separação estrófica, enfatizada por um monóstico, o poeta e a poesia serão sempre os primeiros “A falar novamente – e escrever-” sobre a vida que se refaz. É disso que “cuida” o poeta.

8. Considerações finais

Sabemos que a epígrafe tem, entre outras, a função de indicar tema, assunto ou situar a motivação de uma obra no interior de determinado contexto. Desta maneira, a observação das epígrafes inseridas no livro *Almádena* permite-nos compreender a intimidade da poeta com a palavra escrita de elevado grau de complexidade estética. Cada poema é acompanhado de uma ilustração e de uma citação retirada do *Sermão da quarta-feira de cinzas* (1672), do Padre Antônio Vieira (1608-1697), onde se encontra a indagação que serviu de epígrafe do poema “Da Liberdade”: “Em que cuidamos, e em que não cuidamos?”. Será que nos preocupamos com o que realmente importa, com a situação do ser humano neste mundo? Fechamos os olhos a questões importantes?

Ao ler as epígrafes do livro e os textos publicados em seu blog constatamos que a poeta domina um repertório importante de leituras e de reflexões críticas sobre a arte e sobre outros poetas e escritores, como esta análise procurou demonstrar. A respeito das leituras e conhecimento da poeta, vejamos esta afirmação:

O tempo interior, de silêncio, paciência e meditação, tem sido cada vez mais preterido pelo imediatismo, que é a noção de um tempo dessacralizado. A mística e a poesia, contra essa engrenagem perversa, nos fazem lembrar de um amadurecimento lento das coisas, de um vazio para ser preenchido pelo que não é vontade nossa, e do quanto pode o nosso olhar quando atenta para uma leitura da realidade em níveis que transcendem o visível e o material. (IANELLI, 2011)

Acrescentamos ainda o cuidado crítico de Ianelli numa entrevista para o Instituto Humanitas Unisinos, de dezembro de 2011, publicada no *blog* da autora, ao discorrer-sobre os valores fundamentais das poetisas Simone Weil e Cristina Campo:

a atenção elevada ao grau de prece, a importância de um estado de vigília e a necessidade de amar aquele que está ausente, considerando aí toda a responsabilidade e o sofrimento que uma dedicação como essa implica, além da disciplina para compreender os símbolos através do olhar, uma disciplina que deveria levar a inteligência a se tornar contemplação.

Mas ao se referir ao sentido oculto sob as palavras: uma prece, um estado de vigília, um retorno ao passado para colher dele a realidade e transformá-la em compreensão e evolução e afirmar que é preciso “/Falar novamente – e escrever/Por sobre o jazigo das línguas/”, no poema, o leitor é surpreendido pela própria natureza estética da arte realizada com palavra, sua potência de ambiguidade e de tensão. Apesar da vigilância e policiamento da subjetividade, no cuidado com a unificação entre forma e sentido, e com a organização sintática, para evitar o extravasamento de sentimentos, o poema materializa os mesmos conflitos humanos próprios de “datas extremas” (v. 57), como a fome, a morte e a aniquilação, por meio de versos surpreendentes em que a palavra “limpo” e a expressão “vida refeita” pressupõem o custo de outras vidas. Neste poema, a linguagem surpreende a compreensão previsível que aponta para uma suavização que caracteriza o futuro: a vida será refeita, os vestígios do mal desaparecerão. Enquanto houver linguagem, haverá o poeta a revelar o real, embora “Por sobre o jazigo das línguas” (v. 81)

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 44-61.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: 34, 2003. p. 461-479.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976. p. 3-15.

IANELLI, M. **Almádena**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. Poesia e Mística: O silêncio como origem e destino. Entrevista para o Instituto Humanitas Unisinos. Dez/2011. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/marianaianelli/entrevistas/inshumanitas.htm> acesso 27 mai. 2013 às 08:24h.

KAYSER, W. Cap. X – A estrutura do gênero. In: _____. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Trad. Paulo Quintela. Américo Amado Editor. Coimbra: 1976. p. 371-412.

LAFFETÁ, J. L. Leitura de Campo de Flores. In: _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004. p. 38-55.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 08.06.2015

Para ver e ler: a Jornada de Passo Fundo e a cultura contemporânea **Watching and reading: Jornada de Passo Fundo and contemporary culture**

Miguel Rettenmaier*

Tania Mariza Kuchenbecker Rösing**

RESUMO: Em mais de trinta anos de existência, o projeto da Jornada Literárias de Passo Fundo, uma das maiores movimentações culturais do Brasil na formação de leitores, tem buscado, nas dinâmicas de promoção do livro e da literatura, dialogar com as inovações tecnológicas e com a pluralidade de mídias das quais foi e é contemporânea. De forma semelhante, no diálogo com a contemporaneidade, a Jornada tem aberto espaço aos novos escritores, convidando-os a participar das várias atividades que permitem o encontro entre esses autores e o público leitor. Este artigo pretende apresentar o percurso da Jornada em diálogo com as múltiplas mídias através dos cartazes que integraram a divulgação do evento, refletindo, também, sobre a estética de alguns jovens escritores convidados ao projeto, os quais também, em sua obra, permitem refletir sobre as relações entre a literatura e as demais manifestações artísticas da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo. literatura contemporânea.

ABSTRACT: Along more than thirty years of existence, the project of Jornada de Literatura de Passo Fundo, a large cultural movement in Brazil intended for the formation of readers, has sought to interact with technological innovations and the plurality of media that was and still is contemporary, in order to elevate literature and books. Similarly, in consonance with contemporaneity, the Journey has opened a space for new writers, inviting them to participate in several activities that allow the encounter between such authors and their readership. This paper aims to present the Jornadas' course in interface with multiple media, through the analysis of promotional posters of the literary event. By doing so, we are also reflecting on the aesthetics of some young writers invited to the project, whose work allow us to think about the relationship between literature and other artistic expressions.

KEYWORDS: Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo. Contemporary literature.

Quain costumava argumentar que os leitores eram um espécie já extinta. *Não há europeu (suscitava) que não seja um escritor, em potência ou em ato.*
Jorge Luis Borges, "Exame da obra de Herbert Quain".

* Doutor em Teoria da Literatura (PUC/RS); professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (RS), Linha de Pesquisa "Leitura e formação do leitor".

** Doutor em Teoria da Literatura (PUC/RS); professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (RS), Linha de Pesquisa "Leitura e formação do leitor"; Coordenadora Geral das Jornadas de Literatura de Passo Fundo.

As Jornadas de Literatura de Passo Fundo têm mais de 30 anos de história. Acontecem a cada dois anos em uma cidade de interior do Rio Grande do Sul, reconhecida em 2006, por lei federal, como Capital Nacional da Literatura. Estima-se que, desde o seu início, tenham diretamente envolvido em sua programação um número em torno de 200.000 pessoas de todas as idades. Na última edição, o projeto mobilizou aproximadamente 48 mil pessoas em suas atividades, constituídas por conferências, painéis, debates, shows, exposições, apresentações teatrais e musicais, além de outras atrações oferecidas à comunidade que está ou não inscrita nos encontros. A Jornada incorpora crianças às suas ações, com a *Jornadinha*, que recebe escolas de Ensino Fundamental e Médio, os estudantes de ensino noturno, de cursos técnicos, de Eja e técnico na *JorNight*, os acadêmicos na UPF na Jornada UPF. Todo o projeto implica a leitura antecipada das obras, nas chamadas Pré-Jornada e a Pré-Jornadinha. Diferentemente de outros eventos e de outras festas literárias, muito associadas às demandas editoriais e à venda de livros, a Jornada de Literatura de Passo Fundo é uma movimentação cultural permanente, voltada à formação de leitores.

A dimensão desse esforço pode ser visualizada nos números que resultam, por exemplo, da última edição da Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, ocorrida em agosto de 2013. O público adulto chegou a 6.219 participantes, entre professores, estudantes do ensino médio e público em geral; estiveram, na *Jornadinha*, 18.000 estudantes de ensino fundamental e, na *Jornight*, 2.000 jovens adultos. A Jornada UPF, para acadêmicos da instituição, recebeu 3.600 universitários. Além desses inscritos, um público de 7.130 pessoas da comunidade, nos espaços públicos da cidade, participou do Festerê Literário.

Essa movimentação cultural possivelmente seja a razão pela qual, em 2006, conforme pesquisa nacional realizada pelo Ibope, Passo Fundo tenha sido apontada como a cidade que mais lê no Brasil, com uma média de 6,5 livros por habitante ao ano. A Jornada não se limita à periodicidade de um evento bienal, ampliando-se, assim, à sistematização de outras iniciativas como, por exemplo, o Projeto Livro do mês, que traz mensalmente autores à Universidade de Passo Fundo, promovendo, também, encontros entre esses autores e alunos de ensino fundamental e médio de escolas públicas municipais e estaduais.

Em Passo Fundo, falar sobre leitura e, por consequência, sobre literatura, é tratar de um direito universal em um país muito desigual, que equaliza diretamente pobreza e ausência de leitura, em uma relação que possivelmente apenas possa ser enfrentada pela educação. É necessário fazer da leitura e da literatura algo que mobilize círculos sociais amplos e

diversificados, incorporando ao ato de ler um profundo sentido de transformação, seja individual, seja coletiva. Esse foi o fundamento das origens da Jornada Literária de Passo Fundo, quando enfrentava uma demanda específica no início da década de 1980: em discussão estava a necessidade de uma verdadeira abertura política no Brasil, quando lentamente se encerrava o ciclo da ditadura cívico-militar. No Brasil, justamente nesse período, ocorria uma efervescência em torno da questão da leitura. Em 1980, Ezequiel Theodoro da Silva publicou *O ato de ler* e, em 1981, fundou Associação de Leitura do Brasil – ALB, criando o COLE – Congresso de Leitura do Brasil. Na mesma ordem, em 1982 foi organizado por Regina Zilberman o clássico livro *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. A inteligência brasileira, amordaçada por anos, reagia em livros como *Problemas inculturais brasileiros*, de Osman Lins, de 1977. Tratava-se de derrubar o arbítrio pela palavra e pelo pensamento.

Interessante e não casual é que o autor que respaldou o projeto da professora Tania Rösing, idealizadora da Jornada Sul-Rio-Grandense de Literatura (primeiro nome da Jornada, ainda em caráter regional), foi justamente um dos gaúchos mais perseguidos durante a repressão brasileira. Josué Guimarães, jornalista e integrante do governo deposto de João Goulart, então já assegurado como um dos mais importantes escritores da literatura sul-rio-grandense, com familiares em Passo Fundo, em 1981, assumiu a ideia proposta por Rösing e trouxe ao interior do Rio Grande do Sul, inicialmente, os mais importantes escritores do Estado, como Mario Quintana, Carlos Nejar, Cyro Martins, Armindo Trevisan, Antônio Carlos Rezende, Sérgio Capparelli, Deonísio da Silva e Moacyr Scliar. Posteriormente, ao tornar-se a Jornada um encontro nacional, integraram as discussões nomes da envergadura de Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Antonio Callado, Millôr Fernandes e Luis Fernando Verissimo. A partir desse momento, nas origens, criava-se um dos princípios da Jornada de Literatura de Passo Fundo, em sua missão de promover a leitura e a literatura, com o compromisso de se realizar a leitura prévia das obras dos autores convidados. Estava em jogo a necessidade de dialogar com a cultura, e isso queria dizer dialogar tanto com a mais importante produção literária contemporânea, quanto com as mais diversas formas de expressão artística, com os mais diversos gêneros, com as mais diversas mídias. A leitura, assim, ampliava-se a uma concepção plural, e isso implicava, no conceito, romper com qualquer totalitarismo e com qualquer delimitação imposta. Tal encaminhamento levou, no projeto das Jornadas Literárias, à evolução de todo um sentido e de toda uma semântica vinculados à ideia de diversidade, ligada à

multiplicidade de mídias, de meios e de suportes. Se a literatura era o centro, ela se compunha e recompunha pelo contato com as outras artes, e os cartazes das Jornadas, se quisermos, a partir da primeira jornada com temática, explicitamente evocavam essa pluralidade. A literatura, em Passo Fundo, e a leitura eram elementos que transitavam pela cultura, em suas variadas tendências, e pelas inovações técnicas e estéticas, em suas variadas propostas.

1. Jornada para se “ver”: os cartazes e a multiplicidade das artes

A primeira jornada com temática ocorreu em 1999. Antes os tópicos eram diversificados em diversas mesas. A 8ª Jornada Nacional de Literatura, na primeira vez centrada em um tema, tratava da “Censura e exclusão”. Esse tema, claramente associado às referências políticas que mesmo mobilizaram a ideia da Jornada, no início dos anos 80, aqui ganhava uma associação entre a literatura e as demais manifestações artísticas, todas alvo da repressão no anos de ditadura.

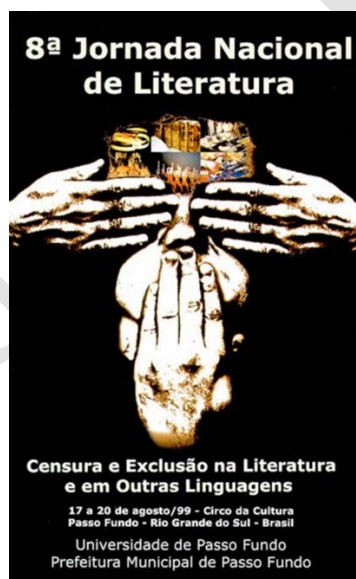


Figura 1. Cartaz da 8ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, 1999.
Fonte: Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo.

No caminho, pretendia-se não separar a literatura das demais manifestações artísticas e das comunicações. No cartaz, sobre um rosto vendado e calado pelas mãos, contrastavam com o fundo negro a dança, a ilustração, os livros e também, a um canto, o superior direito, as tecnologias. Os olhos impedidos de ver, a boca impedida de falar, nada disso não impossibilitava existirem formas de expressão capazes de resistir aos tempos mais sombrios,

porque iluminadas e diversas. E dentre essas formas de expressão, as tecnologias de informação e de comunicação conectavam-se à inclusão e à diversidade cultural, contribuindo para a formação de leitores, em um juízo mais amplo do que aquilo que a tradição prezava como exclusivo objeto de leitura, o livro impresso. Assim, se no final dos anos 1990 a tecnologia aparecia como uma linhagem, disposta em um código articulado às artes, em 2001, durante a 9ª Jornada Nacional de Literatura, a temática versava sobre a galáxia de Gutenberg, invadida por dois impactantes elementos: um novo sujeito, um leitor que crescia em uma nova circunstância social, cultural e informacional, e um novo suporte de leitura, o *e-book*, ainda em seus primeiros passos, no que ainda se prometia como consolidado uma década depois, nos *e-readers* e, principalmente, nos celulares, *tablets*, *iPads* de outros *gadgets*. A palavra “jornada”, neste ano, combinada à imagem, clara citação ao cartaz do filme *2010: o ano em que faremos contato*¹, de Peter Hyams, produzido em 1984 e baseado na obra homônima de Arthur C. Clarke, remetia ao que se prometia no futuro, um novo sujeito, que surgia, mediante um novo contexto, e que já podia ser antevisto. A capa do livro nas mãos do novo sujeito unia, via satélite, o passado e o futuro.



Figura 2. Cartaz da 9ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, 2001.
Fonte: Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo.

¹ Título original: *2010: The Year We Make Contact*.

A Jornada de 2003 trazia também um sujeito como centro do cartaz, um garoto indígena que respondia ao *clic* de uma fotografia com uma máquina imaginária nas mãos. O rosto sorridente, que também olhava, ao invés de apenas ser visto, que fantasiava devolver uma foto, que sorria amistosamente, com alguma provocação no olhar, representava as vozes do terceiro milênio, tema dessa edição da Jornada, estando a palavra “inclusão” assinalada com elementos alusivos à tecnologia. O caminho, assim, procurava não separar as artes das inovações nas comunicações, da mesma forma como visava integrar ativamente a todos no universo de informações. Nesse sentido, o mundo globalizado trazia novas referências além das novidades tecnológicas, provocando a Jornada a discutir temas que conectassem as inovações técnicas à inclusão e à diversidade cultural.



Figura 3. Cartaz da 10ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, 2003.

Fonte: Jornada Nacional de Literatura.

As Jornadas de 2005 e de 2007 trabalharam com a diversidade, seja cultural, identitária, seja no âmbito das artes. A amplitude do conceito de leitura orientava à pluralidade de manifestações em ambas edições. O contato entre diferentes tons e cores no cartaz da 11ª Jornada, em um movimento em uma solução líquida transparente, apontava para as transformações de cada novo composto. No ano de 2007, no cartaz produzido pelo ilustrador Rui de Oliveira, desenhava-se na imagem de um bufão um mosaico de simbologias vinculadas

às variadas manifestações artísticas, como se nada mais pudesse existir alheio à alteridade. As culturas se identificavam na natureza de uma constante troca, as artes comunicava-se de forma a se fazer música na paleta de cores.



Figura 4. 11ª Jornada Nacional de Literatura, 2005.

Fonte: Jornada Nacional de Literatura.



Figura 5. 12ª Jornada Nacional de Literatura, 2007.

Fonte: Jornada Nacional de Literatura.

Outras Jornadas, mais recentemente, trataram da tecnologia e das mídias em relação à leitura. Em 2009, a temática foi *Arte e tecnologia: novas interfaces*. O jogo entre livro e robótica, no cartaz, aludia às mútuas transformações dos meios, em um *transformer* particular. Em 2011, com a temática “Leitura entre nós: redes, linguagens e mídias”, a palavra “nós” aludia tanto a conexão da informática globalizada quanto ao indicativo de toda uma comunidade, referida pelo pronome pessoal plural “nós”, voltada à formação dos leitores nos 30 anos de história das Jornadas de Literatura de Passo Fundo.



Figura 6. 13ª Jornada Nacional de Literatura, 2009.

Fonte: Jornada Nacional de Literatura.



Figura 7. 14ª Jornada Nacional de Literatura, 2011.

Fonte: Jornada Nacional de Literatura.

Por fim, no ano de 2013, quando a diversidade, as tecnologias e a inclusão tornaram-se elementos integrantes do processo da Jornada, elegeu-se o jovem como centro da temática. Nenhum sujeito poderia representar melhor a centralidade dos usuários da rede em meio a vários pontos, às várias mídias e aos vários “outros” interligados. Atuantes nas tecnologias, criadores de perfis, muitos deles gerenciadores de tarefas em rede, jogadores de games, os jovens formavam um novo tipo de sujeito, igualmente ativo e contestador, como o jovem das gerações anteriores, mas, agora, incorporado ao mundo digital. Mesmo que em realidades heterogêneas associadas a variáveis sociais e culturais, esse sujeito parecia e parece identificar-se quanto ao interesse pelos novos processos de comunicação, com a manipulação da informação excessiva e cambiante das telas, e pela atração por conhecimentos não institucionalizados pela escola e pela universidade. Fortemente envolvido pelo mercado, pelas modas, pelas tendências, pelas discussões políticas sem apelo programático ou partidário, pelas preocupações associadas à questão ambiental, esse jovem estendido até os muitos anos depois da escola, até os bancos universitários da pós-graduação, esse jovem também pode ser o trabalhador que estuda em curso noturno, ou que, mesmo não estudando, nem por isso está definitivamente colocado nas dinâmicas que movimentam o mundo do trabalho. Esse jovem foi o sujeito que mobilizou muitas discussões, aparecendo na arte do cartaz como o sujeito que todos queremos, o que lê livros e telas.

Assim, se o cartaz de 2001 aludia a um sujeito que estava em gestação, pronto a nascer, a Jornada de 2013 apontava a um sujeito que já estava em contato com a realidade das coisas. Emoldurado em telas, com computador, tablet, celular, em um cenário de abundância de recursos, o cartaz de 2013 ainda se contrapunha ao sombrio cartaz de 1999, pelo colorido e pela perspectiva aberta da imagem, exibindo jovens e livros. A multiplicidade não é esquecida, aparecendo na barra de tarefas de uma das telas, aos pés do casal representado.



Figura 8. Cartaz da 15ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, 2013.
Fonte: Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo.

A imagem desses jovens, leitores em movimentos, que não corresponde à do leitor silencioso e estático da visão tradicional, apresenta um sujeito que, potencialmente, assume os próprios direcionamentos, em harmonia com os processos atuais. Os jovens, de alguma forma, apesar de todas as divergências que devem ser superadas, principalmente no que se refere às disparidades sociais, virtualmente se encontram em uma posição que lhes faculta romper papeis, desestabilizar sistemas e hierarquias, informando-se e formando-se a partir do que está no exterior e no paralelo da escola, munidos da própria experiência revigorada pela multiplicidade de canais e de referências. Nesse mundo de ruptura, os jovens também podem valer-se da literatura, embora tudo que as telas e as imagens possam oferecer, escolhendo a palavra como forma preferencial de expressão. Os jovens, na literatura de hoje, saem da posição

de leitores e passam a produzir textos. Como usuários de computadores e outros equipamentos digitais, produzem textos numa dimensão de coautores.

2. Jovens para se ler: os novos escritores e a Jornada de Literatura

As Jornadas de Literatura de Passo Fundo, em seu histórico, tanto permitiu o encontro do público com autores consagrados, quanto com escritores em consolidação no sistema literário brasileiro. Se figuras como Antonio Callado, Fernando Sabino, Mario Quintana, J. J. Veiga, João Ubaldo Ribeiro, Luis Fernando Verissimo, Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar e Adélia Prado, entre outros tantos, representavam o que de mais valorizado havia na produção literária brasileira contemporânea, escritores que, posteriormente, se tornaram figuras reconhecidas no cenário nacional, compareceram a Passo Fundo, em um momento ascensional de suas carreiras. Caio Fernando Abreu, em 1985, Bernardo Carvalho, em 1995, José Roberto Torero, em 1999, Marcelino Freire, em 2003 e André Sant'Ana, em 2009, são exemplos dessa categoria. Outro ponto importante é o fato de a Jornada promover, desde 1988, em parceria com o Instituto Estadual do Livro do RS, um prêmio destinado a autores em formação. O Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães premiou, em 13 edições, escritores como Altair Martins, Amílcar Bettega, Marcelo Canellas, Monique Revillion, de certa forma abrindo espaço a uma nova produção literária.

Nesse sentido, a Jornada assumia-se dialogando, desde anos anteriores, com referências renovadas da ficção brasileira, sempre realocadas em circunstâncias próprias. Mesmo sem considerar algumas denominações, supostamente redutoras, “em breves fatias do tempo”, parece claro que as gerações mais recentes de escritores têm “muitas peles”, no que resiste mesmo ao reconhecimento de algum padrão, já que surge, há algum tempo, da “maçaroca líquida da web” (OLIVEIRA, 2011). Há, possivelmente, nisso uma decorrência cultural e política. Essa diversidade, essa ausência de modelos, é, ao que se pode deduzir, a decorrência possível da recente abertura à redemocratização². A univocidade anterior passou a fracionar-se em mais de uma tendência, em uma literatura livre da obrigação de levantar bandeiras, mediante

² Os anos 1990 deixaram claro que não havia modelos a seguir e que isso não era exatamente um problema. Ao contrário do que ocorria no início dos anos 1980, quando os autores não sabiam ainda o que fazer com a promessa de liberdade que surgia com o fim do regime militar, nos anos 1990 a questão já não cabe e a ideia é cada qual montar seu próprio percurso, sem culpa (CARNEIRO, 2005, p 30).

o abandono gradativo da rigidez ideológica, “deslocada agora para os diversos agenciamentos possíveis de formas de poder” (CARNEIRO, 2005, p. 30). A literatura que segue aos anos 1990, parece ampliar e expandir os jogos de citação, a relação entre o literário e as mídias, o cruzamento da literatura com outras linguagens, em uma “festa de intrusos” (MORICONI, 2000) cuja pluralidade, na atualidade, permite também o ingresso de escritores jovens, com menos de 40 anos, associados a temáticas e estéticas distintas. E mais: a diversidade de escritores, em uma pluralidade não necessariamente conflitiva, encontrou na diversidade de preferências uma recepção jovem também heterogênea. A literatura de fantasia, as sagas, as narrativas envolvendo personagens de *games*, as narrativas de dramas pessoais e sentimentais protagonizados por adolescentes e jovens adultos, tudo isso parece ter conquistado um lugar de destaque dentre toda uma órbita de bens culturais de consumo apresentado aos jovens. O monitor oferece “mangás, animês, filmes e games 3D, vampiros e *hobbits*, bandas *ciberpunk* e agentes da Matrix” (OLIVEIRA, 2011, p. 16), a vida apresenta todo tido de subuniverso descontínuo, fracionado ainda em diversos grupos ou subgrupos, cujos integrantes desconhecem a fidelidade a vetores dominantes, em subconstelações dinâmicas de autores e de obras.

No que se refere ao jovens escritores, ingressantes no sistema literário da atualidade, determinadas circunstâncias provocaram uma visível cisão entre dois grupos. Há, por um lado, a chamada literatura sub-40, formada por escritores jovens com algum reconhecimento pela crítica; no que passou a ser chamado de subzero, percebe-se, por outro lado, um grupo constituído por autores sem reconhecimento maior das instâncias acadêmicas, mas supostamente admirados pelos leitores. Interessa aqui que essa cisão jamais envolveu as dinâmicas das Jornadas, como será mostrado. Se a multiplicidade foi um termo traduzido em diversas formas e tons nas imagens dos cartazes da Jornada, as diferentes referências não poderiam deixar de estar presentes em Passo Fundo quando em contato com a nova produção literária.

3. A geração sub40: um excluído e um escolhido

Integrando um seletorol de 20 escolhidos, nascidos a partir de 1972, dentre aproximadamente 250 inscritos, a geração sub40 consagrou-se em uma antologia de 2012, na Revista *Granta*, pelo selo Alfaguara. A literatura desse grupo, contudo, assume-se em uma perspectiva de certa forma intrigante. Com o computador e com internet, e sem pobres, sem

desajustados e sem regionalismos, a escrita desse grupo acontece por parte de sujeitos, em grande parte, com “sólida vivência do exterior, na condição de estudantes ou por laços familiares” (FISCHER, 2012), no que talvez se caracterize pela despreocupação com as questões políticas e sociais em meio a uma nação que “segue chafurdada em mazelas, como por exemplo a corrupção sistêmica” e as enormes desigualdades sociais já quase invisíveis de tão antigas.” (FISCHER, 2012).

Polêmica à parte quanto às questões sociais, a antologia de “enredos autorreferentes” (FISCHER, 2012) muito centrados nas experiências, viagens, estudos e leituras dos autores, em uma nova controvérsia, comum a antologias, prescindiu de alguns nomes relacionados em outras antologias. É o caso de Santiago Nazarian, presente tanto na antologia *Geração zero zero*, de Nelson de Oliveira, quanto, em Passo Fundo, na Jornadinha de 2007, pelo lançamento de *Mastigando humanos*, no ano anterior. *Outsider* literário, nascido em São Paulo em 1977, dono de uma escrita ao mesmo tempo irônica e melancólica, Nazarian produz uma narrativa desafiadora, contaminando a tradição literária com o mundo pop, com cenas de filmes e desenhos animados, ao construir, personagens situados em ambiente claustrofóbicos, como em pelo menos dois romances, *Feriado de mim mesmo*, de 2005, e *Biofobia*, de 2014. Na obra, *Biofobia*, o protagonista, André, é um cantor de rock decadente que se encontra na casa de campo deixada pela mãe suicida, uma escritora de razoável sucesso. A casa é um ambiente invadido pela natureza, e por suas impurezas, e saqueada por parentes em busca dos pertencentes da antiga proprietária. Resta a André, sozinho ou na companhia eventual de um amigo e de sua namorada, usar drogas, beber os restos do estoque da mãe e combater o frio queimando os livros da biblioteca. Dentre os livros queimados está *Feriado de mim mesmo*, de Nazarian e, em um ataque frontal aos coletivos literários, um exemplar da *Granta: os jovens autores brasileiros*:

E eles foram queimando best sellers, primeiras obras, livros obscuros. O amigo lia em voz alta os títulos: “*Pássaros feridos*. Isso não era o nome de uma séria brega no SBT?” Fogo. “*Faz escuro mais eu canto*. Título bacana.” Fogo. “As vinhas da ira.” Fogo. “*Granta: Os melhores jovens autores brasileiros...*”

“Peraí, deixa eu ver esse”, disse André. Pegou o volume e verificou os autores: Daniel Galera, Michel Laub, Emilio Fraia, Thomas Schmidt... Nunca tinha ouvir falar. Fogo (NAZARIAN, 2014, p. 139).

O protagonista da obra Nazarian, que queima o livro de seu criador e a antologia de seus contemporâneos, contudo, não se reconhece como representação autobiográfica do autor. Nas

páginas finais do livro, o autor de *Biofobia* declara a distinção entre a vida de seu personagem e a sua, bem como as supostas diferenças quanto ao julgamento vinculados à arte:

Apesar de essa novela ter raízes profundas na minha família, é totalmente uma obra de ficção. Meus pais estão vivos, tenho quatro irmãos e nunca fui fumante. A base mais biográfica é de fato a casa, a sessenta quilômetros de São Paulo, no meio do mato, onde minha mãe mora (e sim, a casa é elevada e ela alega nem saber o que há embaixo. [...] De toda a forma, ela está longe de ser a mulher ausente (e morta) dessa história.

A opinião sobre artistas, músicos e autores citados nesse livro – alguns dos quais são amigos próximos – é do protagonista, não é a minha. Não se ofendam, afinal, ele é um loser (NAZARIAN, 2014, p. 237).

Nazarian, como Resende declara, ‘fez o diabo por aí afora, conhecendo as cidades do mundo com seus submundos’ (2008, p 113). Seus personagens também. Há, contudo, possíveis pontos de aproximação entre a obra do autor de *Biofobia* e os pertencentes ao grupo Granta, como Daniel Galera, o primeiro citado dentre os autores cujos textos iam ao fogo em *Biofobia*. Galera, nascido em São Paulo, viveu grande parte da vida em Porto Alegre. O autor – convidado às Conversas Paralelas da Jornada de 2007 –, no romance *Barba ensopada de sangue*, de 2012, apresenta um professor de educação física que, após o suicídio do pai, procura em Garopaba, um pequeno balneário de Santa Catarina, no Sul do Brasil, em período de baixa temporada, informações sobre seu avô. Supostamente ali, em uma comunidade de pescadores, ele fora assassinado, em uma espécie de conluio, no final dos anos 60. O espaço em que teria morrera o homem era uma Garopada afastada, muito pequena ainda, em que eram necessárias “oito horas de viagem pela BR 101 contra o vento”, com mais vinte quilômetros de estrada de terra” em meio “a morro e mato” (GALERA, 2012, p.12). Como em *Biofobia*, o enredo de *Barba ensopada de sangue* traz o suicídio como motivo desencadeador e o isolamento do protagonista como elemento no qual será centrada toda a intriga. O isolamento do protagonista de Galera não está na clausura de uma casa, mas na disposição de uma missão de busca, em uma cidade que, embora maior do que a antiga vila, anos depois, não é sua. A cidade é, na realidade, um lugar cujo passado perturbadoramente perdura em segredo presente e torna o protagonista um estrangeiro em qualquer parte.

A investigação ainda se desconstrói no que poderia ser simplesmente uma história policial. O herói tem um problema neurológico decorrente de um anóxia perinatal, que o impossibilita justamente de reconhecer o rosto das pessoas, apenas distinguindo-as “por suas

atitudes, problemas, histórias, trajés, gestos, vozes” (GALERA, 2012, 135). Por ter sido privado de ar no nascimento, saído sufocado do corpo da mãe, é um detetive com problemas de leitura, sempre próximo da dúvida, um sujeito que não raramente transita ao acaso, vagando sem rota certa e sem projeto, em busca de uma chave ou de um acaso que o conduza à solução do mistério em torno do avô.

Em *Biofobia*, trata-se de saber o que há na casa, embaixo dela, no seu entorno, na natureza hostil que cerca e isola o protagonista. Em *Barba ensopada de sangue*, o mistério é saber o que há por baixo da história, o que há no silêncio em torno de um desaparecimento do avô do protagonista, o qual, em sua investigação, ao fim da narrativa, é também colocado contra a natureza, em uma trilha solitária em busca da verdade pelas matas de um local que deixa de ser paradisíaco e turístico, para se tornar inóspito e perigoso. Em tudo, o enigma de se descobrir o que há por trás, o que foi escondido, o que pode haver na *deep web* das conexões humanas, ou na falta delas.

A outra face da produção literária dos jovens autores do Brasil faz do entretenimento a base de sua ficção e talvez construa, por aí, a razão de ser apreciada por multidões de leitores. Sem reconhecimento da crítica, ignorados pelos estudos acadêmicos, os autores da geração Subzero tiveram a oportunidades de encontrar seus leitores na Capital Nacional da Literatura.

4. A geração Subzero: os excluídos da crítica

Em 2012, foi publicado um livro organizado por Felipe Pena: *Geração subzero: 20 autores congelados pela crítica*, mas adorados pelos leitores. Essa obra tem, na introdução, uma deliberada provocação:

Boa parte da literatura brasileira contemporânea presta um desserviço à leitura. Os autores não estão preocupados com os leitores, mas apenas com a satisfação da vaidade intelectual. Escrevem para si mesmos e para um ínfimo público letrado e pretensamente erudito, baseando as narrativas em jogos de linguagem que têm como objetivo demonstrar uma suposta genialidade pessoal. Acreditam que são a reencarnação de James Joyce e fazem parte de uma estirpe iluminada. Por isso, consideram um desrespeito ao próprio currículo elaborar enredos ágeis, escritos com simplicidade e fluência. E depois reclamam que não são lidos. Não são lidos porque são chatos, herméticos e bestas. (PENA, 2012, p. 9)

Na visão de Felipe Pena, fica clara, em sua afirmação, a luta por uma estética ou por uma pluralidade estética não excludente. Advogando pelo entretenimento como sedução, e não

mero passatempo, Pena pretende a valorização de autores lidos por prazer e não por imposição acadêmica, em uma verdadeira “dissidência” contra “pensamento dominante ainda muito forte na comunidade literária” (2012, p. 13). Para tanto, declara basear-se nas preferências dos próprios leitores, citando entre outras fontes, as redes sociais digitais, que permitiram ver os “subterrâneos” da leitura por prazer, à revelia da escola e da universidade. Fora dos currículos e dos centros universitários, essa outra subconstelação de autores estaria envolvido com a fantasia, o fantástico, o sobrenatural do mundo dos vampiros e dos anjos, as tramas policiais, em enredos fortes e abertamente marcados pela influência das mídias da indústria cultural, dos quadrinhos e dos *games*. Dessa literatura, no que parece caracterizar-se como um tipo de leitura que cativa principalmente os adolescentes e os jovens leitores, dois nomes podem ser citados: André Viaco e Raphael Montes.

Vianco, presente na Jornada de 2013, nasceu em 1975, em São Paulo, e é autor obras que incluem as séries *Vampiro-Rei* e *O turno da noite*. Começou a escrever profissionalmente para o rádio, ingressando nos anos seguintes no teatro, na TV e no cinema, na direção de curtas-metragens. Dentre seus livros, *O Caso Laura* promete ao leitor, à primeira vista, uma narrativa policial, embora revele mais do que uma intriga de crime, investigação e revelação do criminoso. Marcel, investigador particular decadente, é contatado por um estranho homem para vigiar Laura, envolvida com Miguel, um amigo suspeito. Laura é uma restauradora de arte que acompanha dolorosamente o declínio físico e mental do pai e traz consigo um passado de grandes sofrimentos, relacionados à perda do filho. O caminho da investigação levará Marcel a descobrir um grupo de pessoas identificadas pelo símbolo do infinito e encarregadas de uma missão surpreendente. Nesse percurso, em *O caso Laura*, personagem e leitor estão juntos no que desconhecem e a resolução dos enigmas colocará personagens e leitor em novas posições: Marcel integrará, ao final, um universo limítrofe descoberto, em que real e o sobrenatural coexistem; quanto ao leitor, será reposicionado em sua recepção ao ver um texto policial converter-se a outro tipo de narrativa, firmada na fantasia.

Raphael Montes, nascido em 1990, participou de um desdobramento da Jornada, em setembro de 2014, o já referido projeto Livro do Mês, com a obra *Dias Perfeitos*. No livro, um solitário estudante de medicina vive a obsessão do amor por Clarice, levando seus sentimentos às últimas e mais estranhas consequências. Colocando-a como refém em espaços afastados, carregando-a em uma mala e cometendo outros crimes para manter seu segredo, ao autor agrega certas doses de suspense psicológico, ao limitar a narrativa à perspectiva de Téó, protagonista

sequestrador. Em uma espécie de romance policial subvertido, centrado na figura do sujeito sob investigação, que de todas as formas planeja não ser descoberto, Montes constrói um criminoso angustiado pelo pouco controle que tem sobre os fatos e, principalmente, sobre os pensamentos, sentimentos e intenções da refém. Autor não incluído na antologia *Geração Subzero*, diferentemente de André Vianco, o autor de *Dias Perfeitos* figura entre os autores mais lidos e solicitados na contemporaneidade, apesar da idade e da obra ainda restrita a dois romances.

A divisão em duas constelações de jovens escritores, entre os respeitados pela crítica e os amados pelo público, não percebeu uma terceira via de produção literária, fortemente preocupada com as questões políticas e sociais. Como mostra a história da Jornada, na referência de formar diferentes leitores em uma abordagem inclusiva, a multiplicidade de manifestações culturais recebia também a dicção de resistência e de denúncia advinda de pontos distantes dos centros de poder. A Jornada de Literatura não poderia deixar de se envolver com a literatura marginal, trazendo a Passo Fundo um de seus expoentes: Ferréz.

5. A literatura do excluídos

Beatriz Resende considera a literatura da periferia como uma das tendências recentes da literatura brasileira, uma “escritura realista das grandes cidades contemporâneas, especialmente narrativas da violência e da desigualdade” (2013, p. 65). Para a pesquisadora, Ferréz, também autor de *raps*, se evidencia pela crueza da forma como denunciam o real. Em termos estéticos, para Flávio Carneiro, o estilo do relato de Ferréz incorpora o *rap*, “através do encadeamento das frases, em períodos longos, num estilo que usa oralidade na dose certa” (CARNEIRO, 2005, p. 216). Tema e estilo, contudo, são elementos que se unem quando o escritor deixa de ser porta-voz dos excluídos, como de histórico no Brasil, a partir do Romantismo, e começa a fazer parte dos sem-voz. Em termos políticos, a literatura quase se torna menos ficcional, quando o autor prescinde da postura de porta-voz dos oprimidos e passa a narrar, vendo “por dentro o próprio inferno” (CARNEIRO, 2005, p. 218). A frase que abre a *graphic novel Desterro*, feita em co-autoria com Alexandre De Maio, parece resumir o que se apresenta na ficção, quase testemunho, de Ferréz: “Se a primeira impressão é a que fica, melhor nunca olhar para uma periferia” (2012). Em *Ninguém é inocente em São Paulo*, cada conto desnuda a realidade com a dicção de quem acusa, no próprio título de um livro. Isso contribui mesmo para que a oralidade e as marcas indenitárias da linguagem da favela não sejam desvios da norma por força de

alguma licença poética, mas passem a integrar a fala real, verdadeira, de quem escreve. Nessa condição, as convenções e as correções linguísticas são violadas mesmo em um *post* de *blog*:

A Jornada de Passo Fundo foi um marco para a literatura nacional, não é atoa que a cidade foi eleita e reconhecida como a Capital Nacional da literatura no Brasil, recomendo a todos que daqui a 2 anos, vão ver de perto o que é um verdadeiro evento literário, onde é feito um trabalho de muitos meses sobre os autores nas escolas, bem diferente da Bienal de São Paulo e suas convidadas Xuxas da vida, onde o mais importante é ter milhares de crianças andando pra cima e pra baixo atrás de algum global famoso, roubando a brisa dos escritores que tanto lutam por algum espaço para simplesmente contar uma história. (<http://ferrez.blogspot.com.br/2007/09/termina-jornada.html>)

Assim, na intenção de dialogar com o contemporâneo, diversificado, heterogêneo, ora conclusivo, ora reduplicado a dimensões mágicas, ora envolvido com angústia e o isolamento que orientam as nossas vidas, ora envolvidos com a fantasia que de alguma forma nos retira das dores do cotidiano, ora ainda inserida nessas dores, pela consciência de que vivemos em um país que segrega e exclui, a Jornada assume o que há de contextual e de atual, como movimentação cultural que procura vivenciar quantas linguagens e códigos houver.

6. Considerações finais

A continuidade das Jornadas Literárias propiciou a diferentes públicos o contato com autores consagrados; leitores em formação puderam apreciar escritores cuja obra se ampliava e se tornava mais complexa e mais original, da mesma forma como foram estimulados a leitura de textos que representavam vozes de distintos espaços da sociedade.

Assim, o trabalho das Jornadas, envolvido na ampliação dos círculos, dos conceitos de produção artística e literária, está diretamente vinculado à ampliação do universo de leitores. Sem eles não há as literaturas, não há as artes. São os leitores, multiplicados e envolvidos pela diversidade de suas circunstâncias sociais e culturais, combinadas à diversidade de mídias e de linguagens, os nós da rede. A multiplicidade de mídias que a Jornada passou a valorizar como elementos essenciais na formação de leitores, repercutiu no empenho de dialogar com a multiplicidade de tendências que surgiam à medida em que as dinâmicas sócio-política energizavam variadas forças estéticas. Este artigo pretendeu mostrar, nos cartazes das Jornadas a partir de 1999, como visualmente havia, nas imagens, um tipo de semântica que apontava para formas inovadoras de ver a literatura, associada às demais artes e linguagens; em uma

segunda parte, mostrando a leitura de algumas obras, em específico da novíssima produção literária contemporânea, observou-se o quanto a palavra artística dialoga com os demais signos da contemporaneidade, do pop ao rap, dos quadrinhos ao policial. Em um novo universo de leitura associado à diversidade e ao múltiplo, em mídias, dispositivos e tendências variadas e intercambiantes, a literatura justifica-se no lugar que ainda ocupa entre sujeitos que estão, leitores e autores, todos eles, em contínua formação.

Referências

- FERRÉZ. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 91 p.
- FERRÉZ; DE MAIO, A. **Desterro**. São Paulo: Anadarco, 2012. 176 p.
- FISCHER, L. A. Letras em números - O que as estatísticas dizem sobre a "Granta". **Folha de São Paulo/Ilustríssima**, São Paulo, 02 de setembro 2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/64023-letras-em-numeros.shtmlde>. Acesso em 02 de setembro 2012.
- GALERA, D. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 239 p.
- MONTES, R. **Dias perfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 274 p.
- MORICONI, I. (Org.) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 622 p.
- NAZARIAN, S. **Biofobia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 240 p.
- OLIVEIRA, N. (Org.); **Geração Zero Zero: Fricções em Rede**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. 405 p.
- PENA, F. **Geração subzero: 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores**. Rio de Janeiro: Record, 2012. 322 p.
- RESENDE, B. **Contemporâneos, expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. 175 p.
- _____. Notas sobre a literatura brasileira contemporânea: o local, o global e o nacional. In: RETTENMAEIR, M.; ROSING, T. (Org.). **Questões de ficção contemporânea**. Passo Fundo: UPF Editora, 2013. 262 p.
- SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2008. 70 p.
- VIANCO, A. **O caso Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 272 p.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 05.06.2015

Letras & Letras

Notas sobre gêneros literários: a expressão do “não-eu” no poema *Na noite sombria* (2011), de João Camilo

Notes about literary genres: the expression “not-I” in the poem *Na noite sombria* (2011), by João Camilo

Irla Fernanda Sousa e Silva*
Francisca Marciely Alves Dantas**
Maria Elvira Brito Campos***

RESUMO: Desde a civilização greco-romana há uma intensa preocupação em relação à sistematização das obras literárias. Em virtude disso, passou-se a adotar o termo gênero para enquadrar as manifestações artísticas literárias, pontuando, desse modo, critérios normativos baseados na forma e no conteúdo das mesmas. A etimologia da palavra é de origem latina e foi largamente difundida pelas ciências naturais, que designa classificação e agrupamento dos seres vivos, estabelecendo um conjunto de espécies com características formais e funcionais. Posteriormente, o termo migrou para várias áreas do conhecimento, inclusive para o campo dos estudos literários. Assim sendo, o presente trabalho tem como objetivo analisar o poema *Na noite sombria* (2011), do poeta português contemporâneo João Camilo, tendo como foco a visualização da presença da expressão do “não-eu”, característica da prosa e propiciar uma reflexão em torno dos gêneros literários, tendo em vista os novos contornos que a poesia portuguesa contemporânea assume.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero literário. Poesia. Prosa. João Camilo.

ABSTRACT: Since the Greco-Roman civilization there is an intense concern about the systematization of literary works. So, we began to adopt the term “genre” to frame the literary art forms, emphasizing, thereby, normative criteria based on the form and content of them. The etymology of the word “genre” is Latin and was widespread in the natural sciences that designate the sorting and grouping of living beings, establishing a set of species with formal and functional characteristics. Later, this term migrated to various areas of knowledge, including to the literary studies area. Therefore, this study aims to analyze the poem *Na noite sombria* (2011), wrote by the contemporary portuguese poet João Camilo, focusing on visualization of the presence of the expression "not-I" that is a prose characteristic and providing a reflection around the literary genres, in view of the new contours that contemporary portuguese poetry takes over.

KEYWORDS: Literary genre. Poetry. Prose. João Camilo.

*Mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

** Mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

*** Pós-doutorado em Literatura Portuguesa Contemporânea e Professora Adjunta da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

O estudo dos gêneros literários tem sido foco de constantes reflexões na contemporaneidade, ocasionando, por vezes, muitas discussões, pois a *poiesis* – o fazer artístico – admite uma pluralidade de formas, bem como uma espécie de amálgama literária, fazendo surgir, desse modo, outras formas de expressões artísticas no círculo literário. Assim, ao analisarmos a poesia portuguesa contemporânea percebemos que a mesma tem passado por profundas transformações, no que diz respeito à forma e à abordagem de conteúdo. Essas mudanças são decorrentes de influências ideológicas que perpassam o cenário cultural, literário e político de Portugal.

Não por acaso, a poesia tornou-se um artefato poético frágil e questionável, resultante de um projeto estético que está em constante movimentação e se delinea conforme o discurso literário vai se moldando, se construindo, em meio à fragmentação que permeia o homem pós-moderno. O experimentalismo literário¹, tão presente no romance português e que se fortaleceu após a Revolução de Abril de 1974, a denominada “Revolução dos Cravos”, pode ser visualizado também na poesia contemporânea, compreendendo-a como sendo de caráter experimental.² Uma característica bastante peculiar dessa nova fornada de poetas que se consolidam hoje é a criação de um material lírico poético que pluraliza diferentes formas e conteúdos e que esgotam as definições herdadas do período greco-latino, no que se refere à demarcação dos gêneros.

A poesia de hoje recria o seu próprio mundo e torna-se coesa, fechada, autoexplicativa. O caos social, a inversão de valores e a rapidez do mundo produzido pelo homem faz com que

¹No caso específico da Literatura Portuguesa Contemporânea percebe-se que há um movimento dinâmico e transformador no que diz respeito à consolidação de um projeto artístico inovador, ou seja, ainda é momento de “experimentação” de formas e de temas. O discurso literário ainda está se moldando e o “homem do nosso tempo” contribui para essa reformulação em torno do romance. Nesse sentido, a despeito do experimentalismo literário Massaud Moisés pontua que “livre das injunções circunstanciais, dos alinhamentos automáticos, a nova fornada de prosadores reconquista o direito à individualidade. Ideologicamente desembaraçados, inclusive para defender as suas convicções sem o recurso à máscara, mas orientados por outro senso de realidade, desembaraçam-se no plano da construção romanesca e da linguagem: a estrutura ficcional rompendo os compromissos de verossimilhança fotográfica, em voga na conjuntura dominante até 1974, articula se ao sabor do enredo e da matéria imaginária nele plasmada”. (MOISÉS, 2008, p. 526)

²Consoante ao caráter experimental na poesia portuguesa Carlos Reis explica que esta “cultiva as características grafemáticas da linguagem verbal fundando-se numa certa capacidade expressiva dos ‘signos tipográficos [...] na medida em que são portadores de significação’. [...] É na sequência dessas inovações (e já para além do que aqui nos propomos atingir), que a poesia experimental dos nossos dias se abre a diversas influências culturais, cruzando-se ainda com outras linguagens e materiais artísticos: as escritas ideográficas, a pintura, a publicidade, a televisão etc. Por outro lado, a poesia experimental procura romper com uma concepção expressiva e matricialmente romântica da criação poética; uma concepção expressiva que, nalguns casos, se orientava num sentido de empenhamento político, cingindo-se sempre, contudo, às potencialidades representativas e aos limites do verso convencional”. (REIS, 2013, p. 238-239)

a linguagem poética busque alcançar esse mesmo ritmo e recrie esse painel em sua tessitura artística, consolidando, dessa forma, a cristalização de regras próprias que dão abertura à possibilidade de novas expressões artísticas e aglomerações líricas. Isso propõe uma discussão em torno da crise dos gêneros, da fluidez da forma e da abordagem de conteúdos que aproximam poesia e prosa, contudo não podemos deixar de apontar que a subjetividade e o lirismo mantêm-se presente em ambas, abarcando dessa forma um denominador comum. As fronteiras entre poesia e prosa são fortemente demarcadas, contudo há, por vezes, uma fusão sutil, um jogo de forma e de conteúdo que denunciam a liquidez dos gêneros literários na contemporaneidade. Em virtude disso, não sabemos ao certo se estamos diante de um poema, de uma narrativa ou de um poema narrativo?

Discussões à parte, os escritos contemporâneos, sobretudo de poesia portuguesa, põe em evidência a liberdade poética, a fuga das formas e de normas pré-estabelecidas no cânone literário. A poesia liberta-se e traduz essa mesma liberdade no plano poético, constituindo, assim, um estreitamento entre poesia, conhecimento e vida, revelando os impasses do discurso poético na pós-modernidade.

A própria poesia, por meio da meticulosa linguagem, traduz questionamentos, confunde o leitor, exigindo dele uma postura crítica e invasiva textualmente. Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo discutir a presença da expressão do “não-eu”, característica da prosa, no poema *Na noite sombria* (2011), de João Camilo, elucidando o que podemos considerar uma crise em torno da classificação herdada do período greco-latino, abordando novos contornos na poética literária contemporânea e propiciando reflexões sobre os gêneros literários. Para prosseguirmos com nosso estudo é imprescindível tecermos algumas considerações sobre o termo gênero no âmbito da Literatura.

Sob esse prisma, observando o trajeto conceitual por qual passou a normatização dos gêneros literários apreendemos que desde a civilização greco-latina houve uma preocupação em relação à sistematização das obras. O termo gênero (origem latina) foi usado, *a priori*, pelas ciências naturais, na qual designava classificação e agrupamento dos seres vivos, estabelecendo um conjunto de espécies com características formais e funcionais. Posteriormente, migrou para várias áreas do conhecimento, inclusive para o campo dos estudos literários. Conforme assegura Moisés (2012, p. 40), ao seguirmos rigorosamente o emprego do vocábulo gênero, bem como o conteúdo por ele expresso, há somente dois gêneros literários: a poesia e a prosa.

Analisando a maneira como o termo é usado na literatura percebemos que há uma divisão bastante demarcada, assim como ocorre nas ciências naturais. O termo gênero na normatização literária é dividido em espécie e subespécie, sendo esta última denominada forma. No entanto, o argumento de Massaud Moisés é que essas são subclassificações e não gêneros. As espécies, assim como os gêneros, “designam modalidade de conteúdo” (MOISÉS, 2012, p. 56) e o que distingue ambos é que enquanto neste o conteúdo expresso manifesta-se na forma *lato sensu*, ou seja, poesia ou prosa; aquelas se apresentam de modo *stricto sensu*, ou seja, poesia lírica ou poesia épica, sendo, dessa forma, uma “reunião de obras que apresentam características secundárias” (MOISÉS, 1982. p. 246).

Como podemos notar essa subclassificação em espécie atinge somente o gênero poesia. Em se tratando de material poético lírico, no que concerne à forma, o mesmo apresenta-se como sendo a própria estrutura na qual o conteúdo se apresenta. O poema tende a se vincular imediatamente ao gênero poesia, entretanto, se levarmos em consideração a classificação proposta por Moisés apreendemos que essa conexão, sem uma análise acurada, torna-se falha, pois a forma denuncia um pertencimento ao gênero poético, mas o conteúdo não.

A definição do vocábulo gênero na Literatura provoca bastante divergência entre os críticos da área. Esse termo possui um aspecto multívoco que é ambíguo na medida em que tanto designa classes atemporais, como também classes temporais, ou seja, classes de determinadas épocas e culturas como afirma Aguiar e Silva:

[...] o termo “gênero” ora se refere a categorias acrônicas e universais – *a lírica, a narração*, etc. –, ora se refere a categorias históricas e socioculturais – *o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto*, etc. (AGUIAR e SILVA, 1997, p. 385, grifo nosso)

Esse caráter ambíguo em relação à definição do que vem a ser o gênero também aparece nos estudos críticos desenvolvidos por Wellek e Warren (1962), em que os mesmos apresentam uma designação para gênero tendo como base tanto o aspecto exterior, como também o aspecto interior, como podemos observar no seguinte trecho:

Creemos que o gênero deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias, teoricamente baseada tanto na forma exterior (metro e estrutura específicos) como também na forma interior (atitude, tom, finalidade – mais grosseiramente, sujeito e público). A base ostensiva pode ser uma ou a outra (por exemplo, a <pastoral> e a <sátira>, quanto à forma interior; o verso dipódico e a ode pindárica, quanto a exterior). (WELLEK e WARREN, 1962, p. 293, grifo nosso)

Como podemos notar essas duas concepções de gênero apresentam divergências entre si, já que Aguiar Silva (1997) define gênero ora como sendo formas fixas ora sendo formas construídas ao longo da história da humanidade, enquanto Welck e Warren (1962) nos apresentam uma definição que oscila entre a forma exterior (estrutura, metro) e forma interior (tomando como base o sujeito/enunciador do discurso literário, bem como o co-enunciador/público). Entretanto, podemos notar que apesar do contraste que ocorre com os conceitos definidos por ambos os teóricos visualizamos um denominador comum: a cristalização na classificação dos gêneros ora com base na forma, ora com base no conteúdo nele inscrito.

As contradições encontradas entre esses dois teóricos abarcam outros estudiosos acerca do assunto. Para Massaud Moisés (2000) isso se dá devido o termo não ser tratado de forma geral e objetiva:

Realmente, basta um exame perfunctório das várias doutrinas existentes acerca dos gêneros literários para nos convencer de que as discordâncias se neutralizam e não conduzem a um resultado harmônico simplesmente porque os contendores partem dum conceito particular e mesmo subjetivo do tema em causa: *o que é gênero literário?* Mais ainda: discordam, e discordariam sempre, porque utilizam a palavra gênero indiferentemente, para designar categorias diversas (a poesia, a prosa, o soneto, a sátira, a epopeia, a lírica, etc.). (MOISÉS, 2000, p. 57, grifo do autor)

Massaud Moisés também aponta outro motivo para as divergências encontradas em torno da questão dos gêneros, a saber: a constante desordem vocabular ao se tratar dos termos gênero, espécie e forma: “[...] é a confusão entre as três divisões da sistemática literária que tem causado tanto mal-entendido crítico e uma verdadeira anarquia vocabular [...]” (MOISÉS, 2000, p. 57). O gênero diz respeito à “raça, designa famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes” (MOISÉS, 2005, p. 57), em síntese, designa união de entes que possuem características comuns, similares. O teórico em evidência não concebe os gêneros literários como leis fixas, invariáveis no tempo e no espaço, pelo contrário admite que essas sejam categorias relativas. Assim, ele define gênero como sendo uma ferramenta na qual os escritores lançam mão para ver a realidade circundante, por conseguinte tem como base para sua classificação o conteúdo expresso.

Na verdade, os gêneros são instrumentos de que os escritores dispõem para *ver* a realidade do mundo, [...]. Desse modo, os gêneros constituiriam apetrechos ópticos, por meio dos quais os escritores teriam acesso à realidade, entrevista na sua caótica diversidade. Visto que os vocábulos isolados não permitem ver, mas apenas *designa*, ou permitem ver micro-realidades (quando dizemos “pedra”, que é que vemos?), os gêneros seriam estruturas complexas assumidas pelas palavras no ato de captar a heterogeneidade do cosmo. (MOISÉS, 2000, p. 64, grifo do autor)

Assim sendo, para Massaud Moisés os gêneros são “[...] a expressão, a estrutura, de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora – a prosa –, e o voltado para dentro – a poesia” (MOISÉS, 2012, p. 69). Vejamos, então, o que caracteriza esses dois gêneros. A forma introspectiva de ver o mundo, a qual o teórico denomina como sendo o gênero poesia, consiste no “eu”, sujeito do conhecimento, volta-se para si mesmo em uma atitude autorreflexiva a fim de realizar uma análise de si mesmo e da realidade física, ou melhor, da representação que ele tem em mente do mundo que o cerca. O “eu” adquire tanto o aspecto de sujeito como de objeto do conhecimento.

Para o poeta, somente há um centro: ele [...] ele apenas está atento aos liames que o relacionam com mundo, ele faz da sua subjetividade o objeto essencial de suas investigações [...] a atitude do poeta é, pois, uma atitude de debruçamento sobre si próprio, uma atitude contemplativa não sem analogia com o filósofo. Mas o filósofo contempla ideias gerais, absolutas, infinitas. O poeta contempla ideias particulares, subjetivas e, entretanto, em certo sentido, ‘universais’ e ‘verdadeiras’; ‘uma verdade e uma universalidade que se podem qualificar como a verdade e a universalidade do *subjetivo*. (BONNET apud MOISÉS, 2012. p. 68)

Em uma compreensão filosófica, Hegel (2004) também partilha desta acepção do conteúdo expresso pela poesia, ainda que a tenha estudado sob o viés estético e não genealógico. Ao assegurar que a poesia é a “arte interior ou da subjetividade”, logo “o objeto infinito da poesia é o espírito” (HEGEL, 2004, p.23), o mesmo assinala que o material lírico poético não é conceitual, já que as verdades absolutas expostas na superfície textual não carecem de explicação lógica e racional, uma vez que se trata de ideias subjetivadas pelo poeta. Disso, resultam as propriedades distintivas da poesia apontadas por Massaud Moisés (2012, p. 45): alogicidade (fuga do pensamento lógico racional, por meio de uma linguagem metafórica); a-

historicidade (ausência de sucessividade: presente-eterno) e a-narratividade (ausência de narração) ³.

Ainda no que diz respeito ao gênero poesia, não rara são às vezes em que tomamos, de forma arbitrária, o mesmo como sendo sinônimo de poema e vice-versa. O poema, no senso comum, é tido como a forma em que a poesia se realiza, bem como possui como marca distintiva a presença do verso. Logo verso e poema estão a serviço da poesia, posto que ambos possuam uma ligação direta. Todavia, tal correspondência entre essas proposições não é coerente, pois o verso não define o poema⁴ enquanto forma literária, e nem o poema equivale ao gênero poesia. Se assim fosse, estaríamos tomando a forma pelo conteúdo expresso. Esse equívoco se arrasta no tempo, desde os gregos até os dias atuais. Aristóteles, contudo, já chamara a atenção para esta imprecisão conceitual.

[...] se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, **salvo a presença do verso**: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que o de poeta (ARISTÓTELES, 1966, 147b 16, grifo do autor).

Octávio Paz também compartilha da ideia aristotélica ao afirmar que “nem toda obra construída pelas leis da métrica contém poesia” (PAZ, 1982, p. 16). Ao desconsiderar o poema como sendo uma forma literária – o soneto, por exemplo – o mesmo só se torna, de fato, material lírico quando tocado pela poesia. É fundamental que haja uma integração entre forma e conteúdo, a fim de que o lirismo poético venha à tona e extravase a organização meticulosa das palavras.

³Carlos Reis postula a existência de três propriedades fundamentais do texto narrativo e por meio dessas propriedades define o que vem a ser narratividade. A primeira propriedade é a *exteriorização*, descrição e caracterização de um universo diegético integrado por personagens, espaços e ações que nos são apresentados por uma entidade chamada de narrador e este mesmo quando em primeira pessoa procura mirar-se como sendo outra pessoa e não si próprio. Já a segunda propriedade é a *tendência objetiva*, volta-se para o objeto do conhecimento – lugares, personagens, acontecimentos etc. – e não para o sujeito – o narrador – com uma atitude racional e não emocional. Por fim, a terceira é a *sucessividade*, pauta-se na disposição temporal dos fatos com o intuito de estabelecer uma relação de contiguidade entre os fatos apresentados no decorrer da narrativa. (REIS, 2013, p. 282, grifos do autor) Dessa forma, narratividade é um caráter singular do texto narrativo que tem como eficácia a interação das propriedades acima mencionadas. Logo, o aspecto a-narratividade mencionado por Massaud Moisés (2012, p. 45) é oposta das propriedades da narrativa, a saber: interiorização, tendência subjetiva e ausência de sucessividade.

⁴Um fato que pode nos ajudar a observar a deficiência da definição do poema por meio do verso é o surgimento do poema em prosa, pois os poetas ao abdicarem da forma tradicional de se fazer poema ficou evidente que a definição do vocábulo poema, tendo como base o verso era um tanto insatisfatória, na medida em que definia apenas o modo como o mesmo se apresentava e não a sua definição propriamente dita. (MOISÉS, 2012, p. 55)

Um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando este mecanismo retórico [...] for tocado pela poesia. [...]. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância é a mesma coisa. (PAZ, 1982, p. 17)

Sendo assim, Octávio Paz toma o poema como sendo morada eleita da poesia e corrobora para a ligação intrínseca entre poema e poesia, porquanto toma a forma pelo conteúdo, ou seja, o poema não só dá forma à poesia, como é a própria poesia edificada em uma estrutura. Consequentemente, essa é uma condição essencial para a articulação do poema, porém, o inverso não ocorre já que pode existir poesia sem poema, ou melhor, pode existir poesia sem forma.

Conforme Massaud Moisés (2012, p. 51) não é o verso unívoco de poesia, o poema é uma forma literária em que a poesia pode estruturar sua visão de mundo, ou seja, seu conteúdo. E pode apresentar-se tanto em verso quanto em prosa. O referido teórico faz a distinção entre forma e conteúdo, ausente na concepção de Octávio Paz, pois o mesmo define o poema como sendo “um texto caracterizado por uma unidade de forma e de sentido, [...] a poesia pode inscrever-se ou não: unidade formal e semântica não significa poesia, mas exigência mínima para que o texto adquira estatuto de poema” (PAZ, 1982, p. 45).

Para Simões o termo poema é “uma peça literária formal, bem ou mal acabada” (SIMÕES, 1971, p. 46). Nesse sentido, esse bem ou mal acabado a que o autor alude está ligado ao fato de o poema conter ou não poesia, ou seja, expressa ou não uma visão de mundo centrada no “eu”. Para tanto, um poema bem acabado seria aquele em que a poesia aparece e o mal acabado aquele que, embora com todo o esforço do autor, não possui poesia. Já no que concerne à visão extrospectiva, no caso a prosa, isso se refere à expressão do “não-eu”, ou melhor, ao objeto do conhecimento. Se na poesia temos a inflexão do sujeito do conhecimento para si mesmo, na prosa temos um movimento inverso: o sujeito se inclina para fora de si tendo como foco o mundo físico, logo assume apenas a posição de espectador, tendo em vista que o espetáculo agora se realiza não consigo mesmo, todavia com os “outros-eu” – entes da realidade circundante – conforme aponta Moisés:

A prosa, por sua vez orienta-se em sentido contrario ao da poesia. [...]. Na poesia o sujeito, o ‘eu’, volta-se para dentro de si, fazendo-se ao mesmo tempo espetáculo e espectador. A prosa inverte essa equação [...] o sujeito que pensa

e sente está agora dirigido para fora de si próprio, buscando seus núcleos de interesse na realidade exterior [...] (MOISÉS, 2012, p.77).

Se a prosa define-se como sendo a expressão de conteúdo exterior ou objetivo, conseqüentemente emprega uma linguagem mais denotativa, com poucas metáforas, diferentemente da poesia que é exclusivamente figurada. Desse modo, no plano da expressão a prosa tende a obedecer à ordem do pensamento lógico racional, pois tem a influência da razão ordenando e equilibrando o pensamento do prosador. Sob esse aspecto Octávio Paz assevera que o “prosador, porém, busca a coerência e clareza conceitual. Por isso resiste a corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos” (PAZ, 1982, p. 82-83). Assim, as características desse gênero são logicidade, historicidade e narratividade. Paralelamente a isso, tendemos a relacionar a prosa à linha reta, entretanto não estamos tomando o termo prosa no sentido de disposição gráfica ou formal do texto, mas sim como expressão de um modo ver o mundo, sem declínios e coerente com o sistema de possibilidades do mundo real.

Assim sendo, iniciaremos a análise do poema *Na noite sombria* (2011), do escritor português contemporâneo João Camilo. Para tanto, teremos como caminho elucidativo o conteúdo expresso no poema, ou seja, a visão de mundo, que pode ser introspectiva ou extrospectiva. E como se trata de uma forma literária que tende a se vincular ao gênero poesia, na medida em que quem o escreve tem como finalidade exprimir “poesia”⁵, focalizaremos na visibilidade da narratividade na composição do poema, contudo, observando a fusão entre o narrativo na forma poemática, deixando transparecer a carga lírica inerente tanto à poesia quanto à prosa, como bem explica Massaud Moisés:

Dessa equação, ou de seus equivalentes, podemos partir para analisar o problema da distinção entre poesia e prosa, tendo por base o seu conteúdo. Antes, porém, torna-se preciso lembrar que a Literatura, como as demais artes, se caracteriza pelo predomínio da subjetividade, a polivalência dos signos, etc. A poesia e a prosa participam igualmente dessas qualidades e atributos, e por isso não de se parecer em diversos pontos. A diferença é que importa marcar, e esta deve estribar-se na essência de cada uma, ou melhor, no objeto sobre o qual se debruçam, e, ao mesmo tempo, na visão que revelam nesse

⁵“Os estudiosos germânicos, com sua peculiar capacidade mental para assuntos de teoria filosófica e estética, chegaram a uma fórmula sedutora de obviar a questão: a poesia seria o núcleo residual e essente de toda manifestação artística. Desse modo, a poesia estaria presente na Música, na Escultura, na Arquitetura, na Coreografia, como se fosse o seu objeto último. A própria Literatura acabaria tendo como centro a poesia”. (MOISÉS, 1981, p. 49)

debruçamento. Assim, a poesia tem por objeto o “eu” (enquanto a prosa, o “não-eu”), vale dizer, o “eu”, que confere o ângulo do qual o artista vê o mundo, se volta para si próprio. (MOISÉS, 1981, p. 49)

Desse modo, o viés interpretativo que aqui será delineado terá como base as características do gênero prosa: logicidade, historicidade e narratividade, mesmo sendo uma composição poética que pertença ao gênero poesia, caracterizando dessa forma a visualização da expressão do “não-eu”. Antes, porém, vejamos o poema:

NA NOITE SOMBRIA

Num momento de solidão ele beijou os seus dedos, um de cada vez, depois acariciou a sua mão, deixou o calor do corpo dela passar para o seu. Conduzia o automóvel pela autoestrada e as cidades próximas eram casas no deserto, lugares impossíveis de habitação. No automóvel ele sentiu-se em casa, a presença dela ao seu lado, silenciosa e grave, fazia renascer a esperança e a ilusão. Talvez uma ínfima alegria estivesse a nascer, hesitante, no seu coração. Conduzia devagar e ia pensando no que estava a acontecer. Fora apanhado de surpresa e receava estar a caminhar pela vereda errada. De que lhe servia reflectir, porém? Não era tão rico que pudesse desperdiçar a oportunidade de amar e ser amado. Não quero ser razão de preocupação para ti, tinha ela dito um momento antes. Como explicar-lhe o que sentia? Não o entusiasmo juvenil do cavalo que aparte a galope perseguindo a paixão. Não o ímpeto febril do adolescente surpreendido pela descoberta do corpo da mulher, da sua capacidade de com o olhar perturbar a tranquilidade daquele que não estava à espera do amor. Que sentia, então? Tentou explicar-lhe: é curioso, ontem não nos conhecíamos ainda, agora estamos aqui. Ela perguntou-lhe se tinha medo. Ele respondeu que não. E acariciou-lhe o rosto com os dedos. Mais tarde ela confessou que estava perturbada e ele ficou surpreendido. Talvez se tenha alegrado. Não sabia, porém, em que Sentimento fixar-se, não queria abandonar-se. Telefonas-me? – disse-lhe quando se despediu. E ela afastou-se, olhando para o chão, na noite sombria.

In: *A ignorância e o conhecimento* (2011)

No tocante à visão de mundo inscrita no poema é visível que o “eu”, sujeito, volta-se para o mundo exterior, isto é, para o objeto do conhecimento. O objeto do conhecimento que interessa ao “eu” do poema é o amante enamorado que é apanhado de surpresa e está a fugir de carro, durante a noite. Assim sendo, não é o “eu” o foco da atenção e sim o objeto, posto que para descrevê-lo, representá-lo, o “eu” adota uma atitude racional perante o objeto, imprimindo assim uma clareza conceitual não existente na poesia. Temos, então, o “não-eu”, objeto, imperando sobre o “eu” e, por conseguinte uma organização lógico-racional do pensamento. Analisando por esse ângulo, compreendemos que há um mosaico poético no que diz respeito ao conteúdo-manifesto do texto, pois há a simultaneidade de fragmentações líricas: a existência do “eu” vislumbrando sensações no plano do “não-eu”, despontando que o construto poético adere à logicidade, apesar da intensa confluência entre o “eu” e o “não-eu”. Relativamente a isso, Massaud Moisés argumenta que:

Por outros termos: a carga do “não-eu” que pode aparecer na poesia sofre um processo transformador provocado pelas vivências do poeta, de forma a se operar entre o “eu” e o “não-eu” uma íntima e indestrutível fusão. O mundo subjetivo e o objetivo aderem-se, imbricam-se, formando uma só entidade, subjetivo-objetiva, com a forçosa predominância do primeiro. (MOISÉS, 1982, p. 50)

Para tanto, com relação à historicidade, ausente no gênero poético, o que visualizamos no texto em análise é a presença de uma sucessividade temporal bem delineada dos acontecimentos, incluindo espaço e personagens. Nesse sentido, percebemos marcações do tempo decorrido: o encontro amoroso; a fuga pela autoestrada; o surgimento da alegria, embora hesitante, por está com a amante; momento de reflexão sobre o que estava a acontecer; uma tentativa de explicação dos sentimentos do homem para a amante; uma perturbação em torno do ocorrido, por parte da mulher; incerteza de sentimentos e por fim a despedida. E essa sucessividade dos acontecimentos é tão bem elaborada que podemos até mesmo recontar a história, sem nada alterar.

Com relação a a-narratividade observamos que é uma característica da poesia por não fazer alusão a acontecimentos, mas a circunstâncias, uma vez que o poeta encontra-se sozinho em um conflito interior. Contudo, o que percebemos no referido poema é uma visível narratividade enclausurada na forma poemática. Assim, ao voltar-se para o mundo físico o sujeito utiliza-se da imaginação para criar um universo ficcional. Não por acaso, “[...] a leitura

poética comporta suas próprias regras que não implicam, como ocorre na ficção, a construção de um universo imaginário” (TODOROV, 1980, p.111).

E, embora, o poema seja uma forma literária que tende a exprimir “poesia”, assim como outras manifestações artísticas, o referido poema apresenta uma narratividade devido à presença do acontecimento/enredo, e conseqüentemente, as três propriedades da narrativa: visão exterior, o “eu” do prosador voltado para o “outro-eu” (os amantes em fuga pela autoestrada durante a noite, após serem flagrados durante o encontro amoroso); a objetividade (atenção recaindo sobre o objeto do conhecimento de forma clara e conceitual) e a sucessividade dos fatos, características da prosa.

Assim, ao realizarmos uma análise acurada do poema *Noite sombria* (2011) percebemos que o poema apresenta características da prosa – logicidade, historicidade e narratividade – contudo, o construto lírico aparece em forma de poema, sendo regido em versos. O poema analisado possui a condição imperativa para caracterizar-se como sendo de caráter narrativo, tendo o seu *modus operandi* baseado na narratividade, apesar de a forma denunciar um pertencimento ao gênero poesia.

No tocante ao plano do conteúdo, em detrimento da forma, o texto em análise poderia ser enquadrado no gênero prosa e não no gênero poesia, como uma primeira visualização, no âmbito do senso comum, poderia afirmar. Mas ao observarmos as intensas transformações que a poesia tem passado no cenário literário português e o “seu lugar” enquanto detentora de um espaço crítico e reflexivo perante o mundo, diríamos que o poema em questão se configura como uma nova manifestação do homem pós-moderno, em que a fluidez se consolida no plano artístico e molda novas concepções de construção literária.

Apesar de o caráter narrativo imperar sobre a forma do poema, o lirismo segue presente expressando a carga lírica do “não-eu”. A ligação entre poema e poesia não é imperativa, contudo é possível que ocorra, pois o “que se nota é a tendência para o estabelecimento de uma aliança entre a categoria abstrata ou semiabstrata (a poesia) e a categoria formal (o poema), de modo que, ao compor um poema, o criador de arte literária estaria cômico de, por meio dele, exprimir poesia” (MOISÉS, 2012, p. 105).

Nesse sentido, o poema *Na noite sombria* (2011) de acordo com a classificação dos gêneros literários proposta por Massaud Moisés (2011) seria um equívoco analisá-lo como sendo um texto pertencente somente ao gênero poesia, mas sim como um formato poético que conflui na linha tênue entre os dois gêneros, a saber: poesia e prosa. Partindo do contexto

literário contemporâneo, argumentar que o poema apresenta características da narrativa (expressão do “não-eu”) é extremamente plausível. O que temos diante de nós é um poema em prosa versificada ou descontínua, uma vez que expressa uma visão de mundo voltada para o “não-eu”, ou melhor, para a realidade exterior. Ainda com o foco na expressão do “não-eu”, o sujeito, o “eu” do prosador, tem como interesse a realidade do mundo físico, assim temos como personagens os “outros” e não mais o “eu”, fazendo assim surgir uma atmosfera narrativa e descritiva dos amantes enamorados. Por esse motivo, é bastante claro o caráter lógico, racional dos versos analisados, bem como a ausência da imagem poética.

Isso explicita a necessidade de reflexão em torno da demarcação radical dos gêneros literários, em especial o gênero prosa e poesia, tendo em vista que há textos líricos que fundem o poético e o narrativo - passando totalmente despercebido por um leitor desavisado - e se tornam cada vez mais presentes, sobretudo, na poesia portuguesa contemporânea.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

CAMILO, J. Na noite sombria. In: **A ignorância e o conhecimento**. OVNI: 2011

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Wele e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Editora USP, 1982.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Sovary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, C. **O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

SIMÕES, J. G. **O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética**. Porto: Editorial Inova, 1971.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovith. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WELLEK, R. & WARREN, A. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015

Letras & Letras

Entrevista

Miguel Sanches Neto: o Escritor, o Professor e o Crítico Literário

Entrevista concedida a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Rauer Ribeiro Rodrigues



Miguel Sanches Neto, em seu escritório

Esta entrevista foi concedida por e-mail, em abril e maio de 2015; tanto de nossa parte, como entrevistadores, quanto da parte do entrevistado, mantivemos um tom de bate-papo no qual a informalidade não abriu mão do rigor e da busca de acréscimos de valor no debate contemporâneo sobre os papéis do escritor, da literatura, do ensino de literatura e da crítica literária.

Miguel Sanches Neto é formado em Letras, mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutor em Letras pela Unicamp (1994-1998). Professor-associado de Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Ponta Grossa, foi Diretor-Presidente da Imprensa Oficial do Estado do Paraná (1999-2002), Pró-Reitor de

Pesquisa e Pós-graduação (2002-2003) e Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Culturais da UEPG (2006-2010).

Estreou com *Inscrições a giz* (1991), vencedor do Prêmio Nacional Luís Delfino de Poesia de 1989. Colunista da *Gazeta do Povo* de 1994 a 2012, tem artigos publicados na *Carta Capital* (SP), *Veja* (SP), *Bravo!* (SP), *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Valor Econômico*, *O Globo*, *Jornal do Brasil* e inúmeros outros jornais e revistas. Recebeu, entre outros, os prêmios Cruz e Sousa (2002) e Binacional das Artes e da Cultura Brasil-Argentina (2005). É autor de mais de 800 artigos de crítica literária, publicados em jornais e revistas brasileiras.

Informações biográficas e bibliográficas abrangentes sobre o escritor estão disponíveis em < <http://www.miguelsanches.com.br/> >.

Após a entrevista trazemos um texto inédito de Miguel Sanches Neto, “Seis teses sobre os valores da literatura”, e a resenha “A contrapelo da ordem unida”, na qual Rauer Ribeiro Rodrigues trata de *A segunda pátria*, o mais recente romance de Sanches Neto.

* * *

Betina Cunha – Bom dia, Miguel.

Rauer Ribeiro Rodrigues – Bom dia, Miguel. Agradecemos sua disponibilidade para essa entrevista.

Miguel Sanches Neto – Bom dia, eis-me aqui em um dos grandes papéis do escritor na sociedade contemporânea: o de falador, comentarista de variedades.

Rauer – Podemos começar?

Miguel – Já começamos.

Betina – Vamos, então, à primeira pergunta. Considerando mais proximamente a Literatura e suas manifestações, suas impressões sobre a correspondência das artes e linguagens artísticas lhe permitem antever um futuro para a experiência poética em verso?

Miguel – O romance se tornou, na contemporaneidade, uma espécie de gênero sem fronteiras. Tratando dele, o poeta inglês Alfred Alvarez o definiu como um monstro flácido. Entendo esta definição como positiva. Ele é um gênero sem contornos nítidos, que cresce para todos os lados. Assim, ao invés de combater o romance, tal como faz o crítico italiano Alfonso Berardinelli, é possível apostar que esta forma literária será a grande responsável pela sobrevivência da poesia, pois através de narradores e personagens dos romances é que se forma hoje uma sensibilidade

poética. O romance, gênero decodificável pelo leitor comum, pode ser uma experiência de crítica, um espaço de formação de gosto literário. Peguemos os romances de Enrique Vila-Matas; neles, o narrativo convive com o ensaístico. Com isso, o autor está criando audiências requintadas. O que estou tentando dizer é que não podemos colocar em termos de oposição, tal como faz Berardinelli, a experiência poética em verso e a em prosa, como se uma fosse mais literária, porque menos contaminada pelo mercado, do que a outra. No meu caso, escrevo e publico contos, crônicas, diários, poemas, aforismos e romance, mas tento escrever relatos que funcionem, mesmo que marginalmente, como uma educação poética, principalmente na busca de um cuidado de linguagem próprio da poesia.

Rauer – Ao e-mail com o convite a você para esta entrevista, você respondeu “*Que venga el toro*”. A mesma expressão foi utilizada por Luiz Vilela em uma longa entrevista que com ele fizemos em 2009 e que sairá em livro a ser publicado em breve pela EDUFU. É a coincidência do cânone em andamento? Como vê a questão do cânone, hoje, na teoria literária, nos estudos literários e na leitura literária?

Miguel – Por uma dessas contradições inerentes ao contemporâneo, não temos mais um cânone, mas vários. Uma biblioteca fundamental é impensável hoje, quando se descortinam para o leitor tradições até então desconhecidas, como a coreana, as africanas etc. Houve uma explosão desta biblioteca, o que leva cada leitor a constituir uma estante pessoal, a sua versão provisória do cânone. Como escritor, e para ficar dentro da literatura brasileira, eu pertencço a uma estante em que figuram autores como Lima Barreto, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Mario Quintana, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Luiz Vilela, entre outros. Uma linhagem de escritores que valorizaram aquilo que Roland Barthes chama, em *O grau zero da escritura*, de estilo da oralidade, e que eu prefiro pensar como naturalização da linguagem literária. Fazer grande literatura com uma língua falada.

Rauer – No pequeno texto que precede seus estudos do livro *O lugar da literatura: ensaios sobre inclusão literária*, você afirma que quer “provocar o debate sobre as pessoas reais que estão por trás da escrita, tanto na hora de ler quanto na hora de escrever”, concluindo: “Como toda linguagem é sempre alguém, posso dizer que sou estes textos”. No âmbito da literatura de nossos dias, com suas tensões e impasses críticos e estéticos, discorra, por favor, sobre o significado do autor concreto se presentificar no enunciado ficcional e no discurso teórico.

Miguel – Uma autonomização da linguagem criou a falsa ideia de que a literatura é uma máquina de palavras. Ela só é máquina na medida em que um ser humano a opera. E se ela

precisa destas coisas antiquadas chamadas pessoas para funcionar, ela não tem um valor em si. Só existe quando encarnada. Assim, toda linguagem é uma pessoa, um grupo de pessoas. A linguagem se confunde com quem a usa. Ao escrever um romance, não estou organizando um dicionário, estou apresentando personagens que se vestiram de palavras. A biografia de cada personagem está na linguagem que ele usa. A biografia de um escritor está na voz subjacente em seus livros. Não é um conjunto de recursos estilísticos que definem a particularidade de um autor, mas o timbre humano que imprime ao seu universo ficcional ou poético.

Betina – Na qualidade de uma pessoa que ocupou diferentes e importantes cargos administrativos dentro da esfera pública e institucional — mas que, felizmente!, permanece um humanista — como você verifica esse momento da Educação Brasileira em que vemos, de um modo geral, superficial padronização dos comportamentos reflexivos e críticos?

Miguel – O maior mal da educação, não apenas a brasileira, é que ela está sempre a reboque de modismos. No momento, há uma valorização excessiva do audiovisual no ensino de literatura. Formar o humano é permitir uma educação que leve o indivíduo à auto-escuta, e nada ajuda melhor a escutar quem somos do que a arte solitária da palavra. País de não-leitores, tanto entre os alunos quanto entre os mestres, a eficácia humana da formação no Brasil tende a ser pequena. Prevalece um ensino de coisas sobre e não um mergulho na nossa condição.

Rauer – Também do âmbito da Educação, trago duas questões propostas por uma colega, a professora de Literatura do Câmpus do Pantanal da UFMS Alcione Maria dos Santos: 1. Qual a papel da universidade, em especial dos cursos de Letras, no que diz respeito à forma periférica e assistemática com que o ensino da literatura tem sido conduzido nas escolas? 2. Como conduzir a prática, tanto na universidade quanto na escola, de modo a favorecer um letramento literário efetivo?

Miguel – Nem na grade curricular dos cursos de Letras a literatura tem importância, então como os alunos formados neste estado lamentável de descrença no literário podem ser formadores de leitores literários? Faltam disciplinas de leituras literárias nos cursos de Letras, aos quais chegam principalmente não-leitores. A universidade tem que se fazer antes uma instância de invenção do leitor literário, e isso só ocorrerá com aulas, nos primeiros anos, voltadas exclusivamente para a leitura mais livre, de caráter identitária, e projetos de extensão que tirem esta atividade da condição de serviço obrigatório. Se os cursos de Letras estão entre os responsáveis pela crise de leitura do país, os principais culpados talvez sejam os próprios escritores, que escrevem com a intenção nítida de excluir o leitor comum.

Betina – Em relação ao curso de Letras, sua perspectiva de fortalecimento dos objetivos maiores deste curso, são favoráveis? As licenciaturas, de uma maneira global, estão em “desuso” ou engolidas pela pseudo facilidade da Educação a Distância?

Miguel – A massificação da superficialidade da Educação a Distância apenas chama a atenção para a falência dos cursos de licenciatura tradicionais, que podem ser assim substituídos sem maiores problemas. A diferença entre eles está apenas no grau desta superficialidade.

Rauer – Sua produção literária, Miguel, é ampla, contínua, abrangendo — entre outras — funções de editor, de autor e de organizador. Além disso, como autor, você enfrenta diversos gêneros: aforismos, cartas, contos, crônicas, diários, ensaios, infanto-juvenil, poesia e romance, além de prolífica atividade em redes sociais. No âmbito do romance, há romances policiais, históricos, de metaficção historiográfica, etc. Por favor, nos explique como convivem essas várias facetas, como elas se organizam, de que modo elas implicam no seu dia-a-dia como escritor e como estudioso da literatura.

Miguel – Os meus interesses são variados porque não estou satisfeito nunca com o que sou. O ficcionista é uma pessoa que se coloca no lugar do outro. E eu faço isso não apenas no interior de uma narrativa, mas na minha própria biografia. O poeta em mim não se conforma em ser apenas poeta. E a mesma coisa acontece com todas as outras identidades de produtor literário. O contista. O cronista. O crítico. Etc.

Betina – Nesse caminho de uma escrita que se encontra e, muitas vezes, derrama sua sensibilidade e concretização na escritura de um frio computador, como se reconhece, para você — um literato ímpar, um leitor e crítico sagaz, de refinada sensibilidade — o lugar e a supremacia da literatura?

Miguel – O lugar da literatura é onde uma pessoa sofrendo qualquer tipo de precarização (social, econômica, psicológica) tem a necessidade profunda da posse da palavra em estado de arte para sobreviver. Se não compreendermos esta centralidade existencial do texto literário, sua função salvífica, a literatura vira apenas um conteúdo frio, morto, um problema a ser resolvido.

Rauer – Fale-nos um pouco, por favor, das suas atividades como editor, como organizador de livros e da sua recente incursão criando uma editora.

Miguel – Editar livros é para mim quase uma extensão de escrevê-los. Sempre me dediquei à organização de livros de outros autores, nutrindo a vontade de publicar títulos para pequenos públicos, para nichos muito específicos, que é um campo que a internet permite ocupar. Mas

nada tem a ver com o negócio do livro, é quase um hobby, como o bebedor que gosta de fazer cerveja artesanal.

Rauer – Em uma resenha sobre um livro do poeta Lêdo Ivo, e fazer resenhas literárias foi uma atividade à qual você se dedicou semanalmente durante quase vinte anos, há uma afirmação de que o autor se mostra “Irritado com ‘os monstros gerados pela Teoria Literária’”. Você parece ver também tais monstros. Fale-nos um pouco, por favor, da sua visão da Teoria Literária nessa peculiar confluência entre criador, pesquisador, estudioso e professor.

Miguel – Para mim esta entronização da teoria literária como uma espécie de grande Deus, acima do literário, é uma falácia. Um poema é uma percepção teórica do mundo, que exige que cada leitor construa um aparato de leitura. Ou seja, ao ler um grande texto literário, estamos todos experimentando, na prática, e não como rótulo, uma radicalização teórica. Nesta perspectiva, terá tanto maior domínio das virtualidades da teoria quem conseguir criar relações entre textos literários. E para estabelecer estas relações é preciso ler os textos literários – as teorias literárias são apenas exemplos de possíveis construções e não verdades nem chaves de entrada para o literário. Muitas vezes são, isso sim, portas de saída.

Betina – Sabemos que conduz atualmente um projeto que trata das produções e acervos autobiográficos, que tanto fazem a nossa curiosidade e entendimento da palavra literária. Gostaria de compreender mais profundamente esses objetivos, metodologias e sugestão de aproveitamento no âmbito da pesquisa e reflexão literárias.

Miguel – O projeto tenta criar o Arquivo do Escritor Paranaense. Começamos com o escritório de Wilson Martins, o que tenho chamado de sua biblioteca afetiva, pois só guardava os livros dos autores de quem ele era amigo. A ideia básica é que um arquivo equivale a uma biografia material de quem colecionou aqueles livros e objetos. O arquivo como autorretrato.

Betina – Ainda pensando na solidez e consistência desses arquivos, eu lhe perguntaria, em contrapartida, como vc. vê o futuro da crítica genética, agora que nos perdemos e nos achamos entre os “Ctrl C” e “Ctrl V”, os “Del”, “Backspace” e congêneres?

Miguel – Acho que vai tomar outros caminhos. Por exemplo, as várias versões entre um texto que saiu na internet e depois foi para o livro. As postagens na internet são os manuscritos contemporâneos. Identificar trechos de autores copiados da internet, tal como está se tornando comum, a partir dos estudos dos blogs, das postagens no Facebook. Ou analisar a constituição de sua biblioteca, tanto a física como a virtual. Por exemplo: acessar os arquivos de computadores com atualizações. Enfim, surgem novas formas de confrontar versões. Por outro

lado, muitos escritores voltaram a manter diários, a escrever a primeira versão de seus livros em cadernos, o que pode indicar que a crítica genética continuará tendo espaço. Meu romance em andamento foi todo manuscrito antes. E mantenho um diário íntimo há quase 10 anos.

Rauer – Você já se viu envolvido em muitas polêmicas, acadêmicas e literárias. Conte-nos um pouco dos bastidores dessas polêmicas.

Miguel – Como você mesmo diz, são muitas. Teria que escrever um livro só sobre elas. A que já virou livro foi a polêmica com Dalton Trevisan, origem do romance *Chá das cinco com o vampiro*. O polemista é um camaleão errado, está sempre destoando do ambiente.

Rauer – Você acha que vivemos, na literatura, em um período alexandrinista (nos termos definidos na ementa deste número da *Letras & Letras*)? Por quê? Como classificaria o período em que vivemos? Você se consideraria um autor alexandrinista? Como você se classificaria? Por favor, explique em miúdos...

Miguel – Philip Roth tem afirmado que vivemos o fim da Era da Literatura, que está sendo vencida pela era do entretenimento. Ou seja, o mercado tomou conta de tudo. Muitos escritores e críticos repetem isso aos quatro ventos. Acredito que este é um falso problema. A literatura pertence ao humano, é algo inerente a ele, e sempre existiu, pelo menos desde que o homem dominou a linguagem não para pedir comida mas para poder falar de seus sentimentos. Arte indissociável de seu tempo, a literatura passa por transformações. O que está ocorrendo é o processo de devoração do entretenimento pela literatura. Um Rubem Fonseca, por exemplo, é um autor paradigmático para tal compreensão. Ele faz grande literatura se valendo da gramática do romance policial. Esta aproximação entre arte e entretenimento, na verdade, não é o fim da literatura, mas a sua mutação para sobreviver. A literatura de hoje só será consumida como literatura, e não como uma disciplina sobre a qual se aprendem coisas, se ela for híbrida, funcionando no terreno da arte e na frequência do entretenimento. Assim, a cultura local só conseguirá se fazer contemporânea se em conexão com as novas mídias e suas linguagens. É um processo irreversível. Ou o escritor se transforma num profeta do velho testamento ou ele aprende a operar com estes novos códigos.

Rauer - Vamos à última pergunta, Miguel. Uma nota prévia ao seu último romance, *A Segunda Pátria*, lançado neste ano, é assim finalizada: "Tudo não passa, portanto, de um pesadelo. E este é um dos papéis da literatura: fazer com que vivamos acordados os piores sonhos da humanidade." Pode nos apresentar um "Decálogo dos Papéis da Literatura"?

Miguel - A pergunta é complexa. Tenho um texto em que trato do assunto; seria o caso de publicar anexo à entrevista...

Rauer – Será ótimo publicar este texto. [“Seis teses sobre os valores da literatura”, a seguir].

Betina – Gostaria de acrescentar algo, Miguel?

Miguel – Somente uma reflexão que complementa o que falei acima. A internet permitiu que o escritor morasse no interior e pudesse viver no centro do mundo. Não há mais uma limitação geográfica para os periféricos. Podemos ser gostosamente interioranos muito cosmopolitas.

Rauer – Agradecemos sua atenção. Temos certeza que nossos leitores apreciarão, e muito, suas respostas, como nós as apreciamos, aqui, neste bate-papo.

Entrevista recebida em: 28.06.2015

Entrevista aceita em: 28/06.2015

Excertos

Seis teses sobre os valores da literatura

Miguel Sanches Neto

Vivemos uma idade em que ocorre o predomínio dos espaços coletivos. Existir é existir com, ou melhor, existir-ponto-com. A lógica do consumo criou a necessidade de ser para o outro, e isso nos obriga a um convívio constante – virtual ou presencial. Por todos os meios – tevê, jornais, internet, amizades – somos solicitados para participar de um agora descartável, que sufoca o indivíduo. Temos assim esta face coletiva fadada à rápida obsolescência, imposta não só pelas roupas, pelos objetos que somos levados a possuir, mas também pelas idéias que compartilhamos. Os assuntos que pautam nossas conversas são os que foram tratados pela grande mídia, dona absoluta do presente.

Acostumamo-nos tanto a existir dentro de um conjunto que o encontro com nós mesmos ficou impossibilitado. Podemos nos encontrar com as pessoas mais distantes geograficamente, mas raramente cruzamos o espelho para encontrar quem somos.

1. A literatura nos lega, neste imenso pandemônio, um espaço de solidão.

Uma experiência de leitura será sempre um ato solitário, que faz com que o mundo externo e imediato emudeça e as vozes inaudíveis dos livros se sobressaiam.

As conversas em uma academia de ginástica, a televisão ligada num volume alto, o barulho de pesos se entrecrocando e de máquinas aceleradas, tudo isso que faz parte da representação de um dos infernos contemporâneos e se torna um ruído longínquo quando um livro nos solicita. Por meio desta atividade solitária, o leitor conversa consigo mesmo e demite o mundo ao seu redor, empreendendo o que Harold Bloom chamou de um processo de “auto-escuta”.

2. A literatura é um exercício profundo de imaginação.

A noção de realidade, de realidades múltiplas atingindo-nos em tempo real, nega as potencialidades da imaginação. Mesmo quando falseado pelos meios eletrônicos, o documento,

ou a ilusão de estar diante de algo real, tomou o centro de nossas relações. E, com isso, a arte se deixou confundir com informação, com interação, com depoimento.

Se tudo se manifesta ao vivo, se sempre há coisas acontecendo, se o real nos solicita a cada segundo, a literatura se oferece também como espaço de imaginação.

A este fenômeno redutor que, contraditoriamente, cresceu com a onda virtual, poderíamos chamar de prisão do realismo, que reforçou a tendência naturalista de nossa cultura, provavelmente fruto da permanência de desigualdades sociais, temporais e culturais. No cinema, na literatura, nas artes plásticas, seja onde for, seguimos a mesma cartilha dos meios de comunicação – o documento no lugar no invento. Ou um invento que se vende como documento.

Daí a urgência de resgatar o valor da imaginação. Diz Carlos Fuentes em *Geografia do romance*: “O escritor e o artista não sabem: imaginam. A imaginação é o nome do conhecimento em arte”. Contra a hegemonia da força centrípeta da informação/documento, o poder centrífugo da imaginação poética. Seguindo Fuentes, a literatura não deve mostrar nem demonstrar o mundo, mas acrescentar algo a ele, por meio de um “VERBO-EROS-SONHADOR”.

Dessa forma, a realidade se torna mais perceptível, ganhando densidade. Sem o verbo imaginativo, a literatura cai na vala comum da informação, perdendo um de seus principais atributos.

3. Literatura é música silenciosa.

A literatura permite o contato com a natureza musical da palavra. Nela, as palavras não estão escravizadas a objetivos claros. Livres, assumem formas e posições inusitadas, entregam-se amorosamente a quem se aproxima delas, permitindo a desordem e reordenação.

Jorge Luis Borges contou a Adolfo Bioy Casares que estava no metrô quando ouviu uma criança falar. O menino, que viajava com os pais, perguntou-lhes:

– Quanto falta para Palermo?

Os pais o ignoraram, continuando sua conversa, surdos à curiosidade da criança que queria chegar logo ao destino, impaciente com o deslocamento subterrâneo. Como toda criança, ela foi insistente e enfática:

– Quanto falta?

O desprezo de seus pais permaneceu. O menino sabia que eles não lhe dariam a menor atenção. Poderia ficar triste, mas riu e tentou novamente:

– Quanto flauta para Palermo?

Diante de uma barreira comunicativa, o menino resolveu transformar o que era curiosidade em jogo e fez a troca da palavra *falta* (de caráter negativo) por *flauta* (altamente positiva), criando um *nonsense* que lhe deu uma alegria solitária. E logo talvez dissesse:

– Quanta flauta?

Constituiu assim um universo lingüístico próprio, independente do mundo que o excluía. Ele se divertia com sua flauta feita de palavras, empreendendo um uso musical da língua, já totalmente esquecido da pergunta inicial.

Borges não conseguia ver o menino – estava com as vistas praticamente inválidas, mas o admirava por estar fazendo a passagem da linguagem informativa para a lúdica. O desejo de interação se vê substituído pelo desejo de diversão.

Os comentários de Jorge Luis Borges são certos. Aquele “era um momento importantíssimo em sua vida [na do menino]. Estava descobrindo que havia palavras parecidas e que colocá-las juntas era algo divertido. Não: era muito mais – estava descobrindo a literatura”.

Esta observação aponta para o fato de a relevância da literatura estar na sua natureza desmontável e remontável.

4. O universo da literatura é poderoso antídoto contra o consumo.

Num tempo em que a satisfação psicológica se dá pelo consumo, a literatura nos coloca em outra frequência existencial.

A leitura dos grandes livros, hábito solitário e perigoso de vagar pelas páginas impressas, nos livra das ansiedades, dos desejos convencionais.

Quem encontra na arte da palavra um destino opõe-se aos valores fúteis de uma sociedade movida por marcas, ostentações, desfrute inconsequente dos bens do planeta e do corpo do outro.

Assim, é compreensível que a sociedade capitalista, por meio de seus instrumentos de sedução – a cultura de massa –, mova uma luta sistemática contra a literatura. A gratuidade do

texto, visto como um inutensílio, como algo que se basta a si mesmo, é um valor importantíssimo num tempo de excessos de funcionalismo.

5. A literatura nos apresenta um tempo sem margens.

Como o modernismo entronizou um conceito muito nocivo – o da primazia do presente histórico, que torna obsoleto tudo que não o confirme – a pós-modernidade, para contrapor-se a esta concepção, incorporou outros tempos contemporaneamente.

Para o Brasil, onde ainda existem pessoas vivendo de forma primitiva e colonial ao lado da sociedade cibernética, esta nova concepção foi sob medida.

Ocorreu uma quebra da hierarquia temporal. Assim, estilos os mais contraditórios compõem a face da literatura atual. Há uma diversidade muito grande na literatura em circulação. Nunca se produziu tantos sonetos bons como nos últimos anos, logo quando se dizia ser impossível tirar qualquer som novo desta forma poética. E esta revitalização do soneto não nega a produção de uma lírica mais dissonante.

A biblioteca que acumulamos, com livros de diferentes épocas e, portanto, de diferentes estilos, nos ensina que não existe passado nem futuro, e sim um grande e interminável presente.

Finda a idéia do tempo concluído, neste momento que Milan Kundera chamou de modernismo antimoderno, as coisas se movem antes e depois do agora – eis a grande lição borgeana. O presente não mais entendido dentro da lógica progressista de superação, mas como um contínuo.

6. Por transcender o real, a literatura é a história ampliada da humanidade.

A literatura não tem o papel de refletir a realidade, mas de refundá-la em outras bases, digamos, mais aéreas, mais fluídas, e dialeticamente, mais duradouras. Contém o que existiu, o que poderia ter existido e o que talvez venha a existir. A não-necessidade de comprovação amplia os possíveis do texto literário, tornando-o a mais completa tradução da existência, que contempla todas as suas virtualidades, num retrato em permanente estado de reorganização pela interferência imaginativa dos leitores.

Este texto faz parte de um livro de Miguel Sanches Neto – Os Valores da Literatura – ainda inédito.

Excerto recebido em: 28.06.2015

Excerto aceito em: 28.06.2015

Letras & Letras

Resenhas

A contrapelo da ordem unida

Rauer Ribeiro Rodrigues *



MIGUEL SANCHES NETO
A Segunda Pátria
Ed. Intrínseca
320 p.

Cultor de diversos gêneros literários (romances, contos, poesia, crônicas, ensaios, infanto-juvenis, aforismas, cartas e diários), Miguel Sanches Neto alcança, aos cinquenta anos, 35 livros publicados. Em 2002, entre 1.444 inscritos, venceu o Prêmio Cruz e Souza com o livro de contos *Hóspede Secreto*. Em 2015, lançou seu sexto romance, *A Segunda Pátria*. Seus romances mostram variada gama de interesses, força de linguagem e inspirado talento narrativo.

* Ficcionista; Professor de literatura na UFMS, no Câmpus de Corumbá, atua no PPG-Letras Mestrado e Doutorado da UFMS, Câmpus de Três Lagoas; é Líder do GPLV - Grupo de Pesquisa Luiz Vilela.

Já o primeiro deles, *Chove Sobre Minha Infância* (2000), mereceu de Wilson Martins comentário consagrador: "Um dos grandes escritores brasileiros de nosso tempo num dos grandes momentos de nossa literatura". Em *Chove Sobre Minha Infância*, Miguel Sanches Neto faz o mais radical experimento da literatura brasileira no contexto das escritas de si, com uma narrativa arrebatadora.

Na sequência, o escritor paranaense publicou os seguintes romances: *Um Amor Anarquista* (2005), *A Primeira Mulher* (2008), *Chá das Cinco com o Vampiro* (2010) e *A Máquina de Escrever* (2012). Catalogá-los pela primeira aparência indica um romance histórico, um romance policial, um *roman-à-clef* e uma metaficção historiográfica. Já em *A Segunda Pátria*, temos "um romance de história alternativa, uma espécie de ficção científica histórica", na definição do próprio autor. Verificamos, pois, que a inquietação criadora de Miguel Sanches Neto procura novos desafios a cada obra, e a cada obra, podemos acrescentar, alcança novo patamar como o mais destacado ficcionista brasileiro de sua geração.

O livro agora lançado ratifica tal juízo.

Em *A Segunda Pátria*, o entrelaçar de temas candentes, atuais e atávicos da cultura brasileira (autoritarismo, opressão, repressão, racismo, identidade cambiante, miséria, etc.), mesclados aos grandes e perenes temas universais do amor, da loucura e da morte, traçam uma parábola crítica do Brasil dos últimos tempos, substrato do romance, na simplória dualidade ideológica que o permeia e infelicitiza. O romance se alicerça de tal modo no chão de nossos dias ao representar ficcionalmente um Brasil submerso, que é de temer que as patrulhas políticas o requeijem à categoria das grandes obras da ficção brasileira lidas por poucos.

A recepção ao livro, no entanto, e felizmente, parece augurar trajetória de reconhecimento. O historiador Denisson de Oliveira, em artigo em *O Estado de S. Paulo*, afirma que o romance apresenta "trama maravilhosa, fascinante e assustadora, excepcionalmente bem construída e instigante". Por seu lado, Rodrigo Casarin, em blog do UOL, constata que, em *A Segunda Pátria*, "um Brasil com inevitáveis e profundas rupturas sociais é arquitetado". (Para não nos alongarmos nas citações, listamos, ao final da resenha, diversos sites que tratam da obra, assim como um bloco com declarações de Miguel Sanches Neto sobre a feitura o romance).

Na divulgação da obra e na primeira leva da recepção registrada nos jornais e blogs, parece prevalecer a ênfase no pacto ficcional que registra o Brasil, na segunda grande guerra, aderindo ao Nazismo e às práticas nazistas. Tal ênfase está nas muitas entrevistas concedidas

por Miguel Sanches Neto a propósito do livro, respondendo ao que lhe foi perguntado. No entanto, repontam — ao longo das respostas — outros temas. Ei um exemplo: "o meu é um livro de literatura, uma história de amor inter-racial em um tempo de crença na eugenia". Eis outro:

Toda ficção se faz deformante, problematizando a verdade para não reduzi-la a um bloco monolítico. Este Brasil nazi que aparece em *A Segunda Pátria* não existiu tal e qual, mas em algum momento esteve por existir. Suas motivações raciais continuam a latejar, sob disfarce, em muitas concepções de nação defendidas ainda hoje.

É sempre o tempo presente o que é discutido ficcionalmente em romances históricos ou de ficção científica. Ao desviar a fidelidade factual histórica para uma possibilidade não concretizada, o ficcionista perfaz, nas palavras de Sanches Neto, "um pequeno delírio, um pesadelo que amplifica percepções do real", pois "em um bom romance tudo tem caráter simbólico, colocando-se fora do meramente verificável", de tal modo que "esta natureza simbólica nasce de um deslocamento do teor factual para o teor de verdade — a verdade como um além dos fatos".

No romance, à p. 237, a personagem Hertha, que passara uma noite com o Führer, é perseguida e presa pelos nazistas: "Não sabia por que não a torturavam [...]. Talvez tivessem recebido ordens para cuidar bem da puta brasileira de Hitler". Ela percebe, entretanto, que outros presos são surrados e torturados: "usavam o lugar para prender outros inimigos. Ela entrara nessa categoria. Fora bem tratada e agora representava uma ameaça, mínima, era verdade, mas para os fanáticos todo perigo é imenso". O delírio nazista é o fanatismo político colocado em marcha. Eis uma verdade além do enredo, mas que decorre da narrativa. A insensatez do nazi-facismo que brota das páginas do romance tem a mesma matriz dos muitos fundamentalismos políticos deste nosso século XXI. Alguns, hoje, têm origem religiosa, outros — talvez a maioria — como que fundam uma religião laica a partir da idolatria de líderes populistas carismáticos.

Se há um novo Miguel Sanches Neto a cada novo romance, há sempre, no entanto, constantes ficcionais e narrativas. O retorno à origem é uma constante do escritor. Além de presente em diversos contos, está em *Um Amor Anarquista*, em *A Primeira Mulher*, em *Chá das Cinco com o Vampiro* e em *A Máquina de Madeira*. Está também em *A Segunda Pátria*. As personagens principais, Adolpho e Hertha, buscam sempre suas origens. No início da narrativa, Adolpho faz "uma triste viagem de retorno", pois, "embora já estivesse de volta havia

bastante tempo, ainda não regressara de fato" (p. 36). O narrador registra que Adolpho "[e]stava sendo devolvido ao ponto de partida", busca que a personagem também empreenderá após ser presa e levada para longe, o que apresenta paralelo com o percurso de Hertha, que, ao final do romance, com a vitória dos opositores ao nazismo, é presa — trágica ironia — como nazista, o que não era; então, "trancada naquilo que até dias antes era uma sala de aula", pensa, "enquanto a porta se fechava": "Nunca consegui sair desta escola" (p. 311).

Em romances anteriores, o retorno era quase sempre de epifania, agora o que se tem é terra devastada. Diz Sanches Neto: "um dos protagonistas do romance [é] um negro que teve acesso ao estudo, mas que perdeu o contato com os seus; esta duplicidade de identidade vai ser resolvida de forma trágica". O trágico se instaura a partir do racismo, do clima de terror das perseguições, do alijamento social por diferença de opinião política, pelo patrulhamento da vida familiar e mesmo da intimidade recôndita. Hertha despista perseguidores, "homens invisíveis que conseguiam esconder seus corpos, não revelar suas faces, embora ela sentisse a presença deles até dormindo. Em algum lugar próximo eles velavam seu sono" (p. 229). Nem os sonhos estão livres do assédio, da perseguição social (in)visível, e o pesadelo se imiscui ao cotidiano. Se Hertha enlouquece é porque sua personagem se erige como símbolo da liberdade, como espírito de compaixão, como busca da felicidade.

O filho de Hertha e Adolpho é gerado em cena de amor que tem por cenário um cemitério, de modo que é fertilizado pelos ancestrais ali enterrados. Essa busca ao edênico primevo, tendo a terra dos antepassados como um útero do futuro, faz dos cemitérios espaço "povoado por casais em busca de raízes, abrindo o seu corpo para o que vinha de outras eras, recusando-se a morrer" (p. 173). A reflexão sobre o desejo da ancestralidade na geração dos descendentes é paralela àquela outra, da busca das origens, do retorno ao ponto de partida: "Todos os caminhos nos devolvem ao início" (p. 260), pensa Trajano (o nome de Adolpho, preso).

No seu modo de ver e de entender a literatura, Miguel Sanches Neto é também um visitador do passado, da tradição e do cânone. Eis como, em recente entrevista, ele responde a certa questão sempre feita e refeita aos escritores:

Que escritores influenciam sua obra com mais clareza? O que você carrega de cada um deles? Quando você lê bastante literatura e também escreve — infelizmente há escritores que apenas escrevem sem ler nada —, você se torna uma espécie de herdeiro de todo o amplo passado literário. Mesmo não tendo lido centenas de autores, outros que li os leram, então eles estão presentes em minha

escrita. Nesse sentido, toda a literatura universal me influenciou. (Em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/rodape/hitler-tem-apoio-de-vargas-em-novo-romance-de-miguel-sanches-neto/>).

No amplo âmbito dos estudos literários, a retomada da tradição, o início se refazendo em moto perpétuo no presente, é um dos modos de configurarmos um período de alexandrinismo. O modo de fazer, retomando as lições narrativas e poéticas predecessoras, e o modo de pensar, imerso na cultura que, em seu ápice, prenhe de contradições, começa a se esgarçar, não respondendo mais aos desafios que a si mesma se colocou, é condição *sine qua non* do alexandrinismo. Uma das manifestações do processo são as citações, as menções, as paródias, os pastiches.

Muitos são os autores mencionados ao longo das páginas de *A Segunda Pátria*, e muitos são aqueles que ali comparecem nos interstícios, sem serem explicitados. À p. 189, está: "Hitler tinha criado a crença no uniforme. Era a pele social" — isso é "O espelho", de Machado de Assis, em admirável síntese, a menção à origem sendo desnecessária, no romance. Mas as menções nomeadas são muitas: Rilke, Dante, Meister (tornado sobrenome de uma personagem), Heródoto e Jack London, para registrarmos algumas.

Uma personagem secundária, Onkel Karl, tio de Hertha, construída com a mesma complexidade das personagens centrais, imerso nos sofrimentos da sobrinha e na angústia das perseguições que sofria por não ser adepto das práticas discricionárias nazistas, "se dedicava ao silêncio": "Gostava de ficar ouvindo o nada, encOntrando notas dissonantes" (p. 228). É assim o romance de Miguel Sanches Neto: impõe-se pelo que fala, mas muito mais pelo que silencia, pelo que desvela de "notas dissonantes" com a nadificação do ser humano de nossos dias, com a nulificação do debate público no Brasil de nossos dias, com a denúncia a contrapelo da ordem unida fascista do nazismo brasileiro do século 20 forjada ficcionalmente, simulacro narrativo da ordem unida autoritária que se pretende impor ao país a partir de disputas eleitorais desprovidas de ideias e propostas factíveis. A mentira que ergueu o nazi-fascismo é a mentira que agora forja vitórias que se pretendem democráticas. A negação do outro pela mentira como ação política é o antepasto do autoritarismo (Hitler mente bem, nos informa o romance, e, por nele acreditarem, todos seguem, unidos, em marcha batida para o suicídio coletivo).

"É isso a literatura, o ato extremo de se colocar no lugar do outro, único antídoto para os preconceitos", nos diz Miguel Sanches Neto, completando:

O ficcionista convida o leitor a viver, no plano da imaginação, desdobramentos um tanto absurdos de pequenos preconceitos que circulam em nossa sociedade. Diante desta “parábola” do nazismo que é *A Segunda Pátria*, espero que o leitor construa não um ódio étnico, mas uma maior tolerância com o outro.

Para realizar sua proposta narrativa (reproduzimos abaixo — já o informamos — declarações de Miguel Sanches Neto sobre a feitura do romance) e encadear sua cosmovisão autoral, o romance foi dividido em quatro partes: *Neger* (Negro), *Wolfsschlucht* (Garganta do lobo), A teoria do lobo, *Kanibalen* (Canibal) — o título da última parte sendo irônico, pois o canibalismo real é o realizado pela Civilização, denunciada em sua violência irracional e em sua brutal incompreensão da realidade, além de ser explicitada a maneira pela qual manipula os fatos, ao transformar fugitivos vestidos com uniformes tomados aos opressores em grupo de negros apoiadores do nazismo.

Seja como romance histórico, seja como romance de ficção científica, seja como romance de metaficção historiográfica, seja como uma história de amor, seja como denúncia das mazelas político-sociais de nossos dias, seja como caldeamento alexandrinista da literatura de uma civilização decadente, *A Segunda Pátria* é uma obra-prima e Miguel Sanches Neto definitivamente integra o rol dos grandes ficcionistas da literatura brasileira em todos os tempos.

Miguel Sanches Neto e *A Segunda Pátria*:

- Ou escrevemos mesmo quando o temporal destrói nossa casa ou não somos de fato escritores.
- Um romance é sempre uma afronta ao mundo tributável. Impõe-se contra as obrigações.
- O maior risco de insucesso de um romance é o desejo de ser estritamente fiel a fatos.
- Todo grande livro de ficção nasce de desvios do mundo factual, ao ponto, muitas vezes, de negá-lo completamente.
- O romancista tem como função primordial “desrespeitar” a história, povoando nosso imaginário com aquilo que era impensável, embora estivesse em semente nos momentos cruciais de uma região, de um país ou do mundo.
- Este é um papel importante da ficção histórica, o de entender ficcionalmente o passado a partir do que ficou na sombra. No fundo, estas narrativas nascem de um posicionamento do presente que faz uma leitura a contrapelo de um período.
- Vamos ver para onde os meus nazistas me levam. Não se pode ter medo de um assunto nem podar as ramificações espontâneas de uma história.
- Tenho a cena inicial resolvida na cabeça e começo a tomar algumas notas. O primeiro capítulo deve criar no leitor um interesse imorredouro pela história.
- 6 de junho de 2012 – quarta-feira / Dedico-me à leitura do material sobre os nazistas. Estes episódios reais conduzirão minha imaginação à história que quer ser escrita. Acredito que tudo que escrevemos já exista no campo das virtualidades. Desejo chegar logo a este romance que me espera. Tomo nota, listo cenas, imagino enredos. / Ler livros sobre um período é uma forma de se fazer pertencer a ele.
- Os dois personagens principais, Adolpho e Hertha, são totalmente imaginários, criados a partir da condensação de características longamente elaboradas em nossa história. Funcionam, portanto, como

arquétipos. Eu os inventei a partir da observação de muitos outros seres, reais e ficcionais, para que fossem abrangentes.

- Ela usa o corpo para acolher aquele que representa o mal para os demais nazistas. Até ao ponto de viver apenas para o amado, perdendo o seu lugar naquela sociedade e se tornando uma encarnação da louca. No final, quando são os seus que sofrem com uma repressão ao nazismo, ela se condói por eles também. É uma espécie de personagem catalisadora de todos os fatos.
- Descubro outras conexões simbólicas. É assim que se amarra uma estrutura narrativa, fortalecendo esses nós semânticos.
- O romance vai absorvendo tudo que tem algum impacto sobre minha sensibilidade, e cresce no passado (período da Segunda Guerra) e no presente, incorporando percepções. É um ser que se desdobra em duas temporalidades. Não luto contra esta tendência.
- Acho que este é meu livro mais universal, tematicamente falando, aquele que pode interessar a um público mais amplo.
- A linguagem perfeita é como um assoalho firme, sólido, pelo qual o leitor passa sem nem percebê-lo.
- Escrever é restringir. Criar fronteiras. Cercar a história.
- Só somos verdadeiramente influenciados por nós mesmos.
- A mudança de uma palavra representa muito para o escritor. É como se ele reescrevesse o livro inteiro.

Referências ao romance *A Segunda Pátria*:

- <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nossos-nazis,1663501>
<http://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2015/04/27/e-se-o-brasil-tivesse-apoiado-hitler-e-virado-um-pais-nazista/>
<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/rodape/hitler-tem-apoio-de-vargas-em-novo-romance-de-miguel-sanches-neto/>
<http://www.intrinseca.com.br/asegundapatria/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/02/biografia-de-um-livro-os-varios-comecos/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/03/biografia-de-um-livro-nao-parar-mais/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/03/biografia-de-um-livro-o-romance-se-sedimenta/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/03/biografia-de-um-livro-sonhando-o-romance/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/03/uma-versao-nazi-do-brasil/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/04/biografia-de-um-livro-romance-esta-escrito/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/04/biografia-de-um-livro-reescrever-o-romance-todo/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/04/gente-real-gente-inventada/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/04/particularidades-do-genero/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/05/biografia-de-um-livro-o-romance-entra-em-cena/>
<http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/05/nazificacao-versus-nacionalizacao/>
<https://www.facebook.com/miguelsanchesneto/photos/a.938230389522459.1073741828.934383723240459/954901067855391/?type=1>
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1573441889599277&set=a.1411219475821520.1073741828.100008004430748&type=1&fref=nf>

Resenha recebida em: 15.05.2015

Resenha aceita em: 30.06.2015

Réplica

Camões em diálogo franco (comentário a um ensaio no qual fui citada por Luís Maffei)

Luiza Nóbrega (UFRN)

O apelo virtual com que me convocava uma notificação do Face Book levou-me, por intermédio do mestrando Ricardo Borges, a ler um recente ensaio de Luís Maffei, intitulado "Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d' *Os Lusíadas*"¹, no qual o jovem professor da UFF se propõe dialogar com uma de minhas teses, vinculada à minha leitura do Canto VI, em que se dá o segundo consílio. Dialoguei já outras vezes, pessoalmente, com Maffei, no evento "Um Dia de Camões", que criamos conjuntamente, e no ano passado realizou-se pela terceira vez, na Universidade onde ele exerce a docência. Invocando o direito de resposta, e a partir da deixa que o autor oferece - quando, já na conclusão do seu ensaio, usa a expressão *diálogos francos* - venho agora comentar alguns trechos e aspectos do seu discurso, particularmente no que concerne às suas observações sobre o meu estudo, porque entendo que necessitem alguns ajustes.

E começo pela observação principal, que diz respeito ao seguinte ponto: Maffei, já a partir do resumo, e até a conclusão do seu ensaio, refere-se à minha tese sobre o consílio submarino como se procedesse de "um estudo", o qual seria o capítulo VIII do meu livro *No Reino da Água o Rei do Vinho*², publicado em 2013, no Brasil. Restringindo-se a este capítulo, ao qual atribui o adjetivo "recente", e citando trabalhos dos demais autores que comenta, todos com datas anteriores ao meu referido livro, transmite uma informação que induzirá o seu leitor a um duplo engano, que é imperioso desfazer: o de pensar que sou autora de uma tese postulada num estudo sobre *Os Lusíadas*, mais recente que outros textos, de autores específicos, quando na verdade sou autora de várias teses sobre *Os Lusíadas*, enunciadas todas - inclusive a que o

¹ In: Letras e Letras, v. 30, n. 1 (jan/jul. 2014). Uberlândia: UFU, 2015, pp. 177-189.

² NÓBREGA, Luiza. *No Reino da Água o Rei do Vinho: submersão dionisíaca e transfiguração trágico-lírica d' Os Lusíadas*. Nata: EDUFRN/ANRL, 2013.

ensaio põe em causa - em dois livros e diversos estudos, muitos deles anteriores aos outros citados textos, de outros autores.

Com efeito, salvo o ensaio de Fernando Gil, todos os textos por ele citados são posteriores aos textos em que divulguei minhas teses sobre *Os Lusíadas*, incluindo-se minha interpretação do consílio submarino, no Canto VI. Já em 2001, tais teses estavam postuladas, não em simples ensaio, mas como um longo estudo, em minha tese de doutoramento, defendida na UFRJ³; e depois foram sendo sucessivamente divulgadas, em textos diversos, a começar pelo longo ensaio "A Traça no Pano: contradicção de Baco n' *Os Lusíadas*", publicado em 2006⁴; ao qual se seguiram o livro *O Canto Molhado: Metamorfose d' Os Lusíadas*, publicado em 2008⁵, e outros sucessivos ensaios, publicados em periódicos, no Brasil e em Portugal⁶, textos estes que sei terem sido com certeza lidos por Maffei, pois dele mesmo ouvi, pessoalmente, que em suas aulas comentava com muito apreço "A Traça no Pano" e *O Canto Molhado*. Entretanto, se quisermos ser ainda mais exatos, teremos que citar dois textos de minha autoria, anteriores ao de Fernando Gil, em que já se iniciava a defesa das teses que me levaram às descobertas, sem dúvida pioneiras, com que tenho contribuído para os estudos d' *Os Lusíadas*. Refiro-me aos ensaios "A Desejada Parte Oriental: Combinatórias Poéticas de uma Metáfora d' *Os Lusíadas* a *Invenção de Orfeu*"; e " Poética Oceânica: duas chaves para compreender *Os Lusíadas*"; publicados, respectivamente, em 1998 e 1992⁷.

Esclarecendo, observemos a cronologia dos textos por ele citados e comentados.

³ NÓBREGA, Luiza . "A Traça no Pano: contradicção de Baco n' *Os Lusíadas*". Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

⁴ NÓBREGA, Luiza . "A Traça no Pano: contradicção de Baco n' *Os Lusíadas*". In: *Luiz Vaz de Camões Revisitado*. Santa Barbara Portuguese Studies, vol. VII. Santa Barbara, 2006, pp.79-115.

⁵ NÓBREGA, Luiza . *O Canto Molhado: Metamorfose d' Os Lusíadas (Leitura do Poema como Poema)*. Lisboa: Aqva/Publidisa, 2008.

⁶ NÓBREGA, Luiza. "*Liber Pater*: O Louvor de Baco da Antiguidade Greco-Latina ao Renascimento Luso-Italiano". In: *Biblos/Revista da Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra*, 2008, pp. 119-133. "Navegante Navegado: Canto da Ninfa-Sereia e Paixão Dionisíaca d' *Os Lusíadas*". In: *Românica*, nº 17. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: 2008, pp. 229-245. "O Velho que não é do Restelo". In: *Revista Brasileira*, nº 63, abril/maio/junho de 2010. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, pp. 198-238. "No Reino da Água o Rei do Vinho: o triunfo de Baco n' *Os Lusíadas*". In: *Revista Brasileira*, nº 68, julho/agosto/setembro de 2011. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, pp. 161-192. "No Reino da Água o Rei do Vinho (II): conspiração dionisíaca e triunfo do trágico-lírico n' *Os Lusíadas*". In: *Revista Brasileira*, nº 70, janeiro/fevereiro/março de 2012. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, pp. 251-264. "Um Poema, Duas Viagens: dicção e contradicção n' *Os Lusíadas*". In: *Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2012. "Camões e Baco: a exclusão e dissidência como fatores genético-semânticos n' *Os Lusíadas*". Niterói: Revista Abril, 2012. "Luso-Liso-Lois-Luís: a dissidência lúdico-lingüística subliminar n' *Os Lusíadas*". In: *Colóquio-Letras*, nº 188, janeiro de 2015. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp. 177-189.

⁷ NÓBREGA, Luiza. "A Desejada Parte Oriental: Combinatórias Poéticas de uma Metáfora d' *Os Lusíadas* a *Invenção de Orfeu*". In: *Cânones e Contextos - anais do V congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998. Poética Oceânica: duas chaves para compreender *Os Lusíadas*. In: *Cerrados/Revista do Departamento de Letras da UnB*. Brasília: 1992.

Já na segunda página, começa por citar o livro de ensaios *A Lira Dourada e a Tuba Canora*⁸ de Aguiar e Silva, publicado em 2008, no mesmo ano, porém posteriormente à publicação do meu *O Canto Molhado*; dois anos depois de publicado o texto "A Traça no Pano: contradição de Baco n' *Os Lusíadas*" (que ele, Aguiar e Silva, também lera alguns meses antes de inserir no livro supracitado o ensaio "O Mito de Baco e seu Significado n' *Os Lusíadas*"); e sete anos depois de defendida minha tese, na UFRJ.

Nesta mesma página, cita Maffei o verbete "Consílio dos Deuses Marinhos", escrito por Luís de Oliveira e Silva para o *Dicionário de Luís de Camões*⁹, coordenado por Aguiar e Silva, e no qual talvez tenha sido eu a única estudiosa de Camões a quem coube a distinta honra de não participar. A data do verbete, porém, como a do que se refere ao consílio olímpico, ambos publicados no referido dicionário, é 2011, o mesmo ano em que se publicou o meu ensaio "Uma Distração Implicativa: porque o consílio olímpico ofuscou o consílio submarino n' *Os Lusíadas*"¹⁰; e, obviamente, posterior em dez anos à minha defesa de tese, na UFRJ, em cinco anos ao ensaio "A Traça no Pano", e em três anos a *O Canto Molhado*.

No que concerne à questão da precedência cronológica, resta apenas observar que o estudo de Fernando Gil, "O Malogro d' *Os Lusíadas* (2) - a resistência de Baco", publicado em 1999, como subcapítulo de *Viagens do Olhar: retrospectão, visão e profecia no renascimento português*, é de fato anterior à minha defesa de tese, embora eu o tenha lido (num pequeno opúsculo)¹¹ apenas em fins de 2000, quando a tese já estava praticamente concluída, e a leitura nada me tenha acrescentado, salvo a satisfação de encontrar indícios de uma ressonância contemporânea sob certos aspectos confirmativa das minhas teses sobre o sentido da presença de Baco n' *Os Lusíadas*; fatos a que me refiro, já no capítulo primeiro da tese, em que narro todo o percurso por mim cumprido através da fortuna crítica de Camões, até o momento da minha pesquisa.

Mas é precisamente este texto de Fernando Gil que me serve como ponto de passagem a outro aspecto do ensaio de Maffei que devo aqui trazer à pauta, já não concernente à questão da primazia na releitura de tópicos cruciais - como o da presença de Baco e da primazia do

⁸ **SILVA**, Vítor Manuel de Aguiar e. *A Lira Dourada e a Tuba Canora - novos ensaios camonianos*. Lisboa: Cotovia, 2008.

⁹ **SILVA**, Luís de Oliveira e. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011

¹⁰ "Uma Distração Implicativa: porque o consílio olímpico ofuscou o consílio submarino n' *Os Lusíadas*". In: *Por S' Entender Bem a Letra. Homenagem a Stephen Reckert*. Lisboa: INCM, 2011, pp. 437-452.

¹¹ **GIL**, Fernando. "O Malogro d' *Os Lusíadas* (2): a resistência de Baco". In: *O Efeito Lusíadas*. Lisboa: Sá da Costa, 1999, pp. 51-56.

consílio submarino sobre o consílio olímpico - e sim ao conteúdo, à extensão e à profundidade da releitura. Isto porque - como procurei demonstrar nos já referidos estudos que publiquei sobre *Os Lusíadas* - o texto de Fernando Gil é um breve item de um capítulo, no qual aborda rapidamente a questão da presença de Baco no poema, decerto com um olhar que diverge do já cristalizado pela tradição crítica, e em parcial convergência com aquele que lancei eu sobre esta presença, mas de um modo que - diga-se a bem da verdade - não se pode equiparar ao estudo sistemático que empreendi, ao longo dos oito capítulos de minha tese, depois publicados no livro *O Canto Molhado*.

Aqui surge este ponto crucial da questão: o que distingue o meu estudo de outros nos quais Baco foi citado com um olhar já diverso daquele a ele lançado pela tradição crítica (e anteriormente à minha leitura, no que concerne a este tópico, estão apenas as de Jorge de Sena, António José Saraiva, Vasco Graça Moura e Fernando Gil), é que nenhum daqueles olhares passou de sugestões ligeiras, ou mesmo contraditórias (como foi o caso da abordagem de Baco por Graça Moura em suas argutas, porém breves e inconclusivas especulações), enquanto minha abordagem se fez em termos da análise semântica do texto d' *Os Lusíadas*, tão veementemente reclamada por Sena, desde a década de 40 do século XX, e da qual extraí teses conclusivas, de caráter pioneiro e revolucionário para a compreensão d' *Os Lusíadas*. Esta, sim, é a diferença crucial, bem percebida por Silvina Rodrigues Lopes, Stephen Reckert, Eduardo Lourenço e Rita Marnoto, que souberam ler e compreender o mais extensivo alcance das minhas teses sobre *Os Lusíadas*. E este ponto diz respeito ao ensaio do Maffei porque em sua argumentação transparece que ao ler os meus estudos não esteve atento a este pressuposto indispensável à justa compreensão do seu sentido.

Mas em que a análise semântica d' *Os Lusíadas*, por mim procedida, implicaria uma diferença crucial de minha abordagem, e no que esta diferença viria ao caso, neste meu comentário aos dois assuntos enfocados por Maffei em seu texto - o consílio submarino e a presença de Baco no poema? Vem ao caso porque - embora se refira expressamente à distinção que faço entre as leituras d' *Os Lusíadas* adstritas ao seu enunciado, e aquelas que lhe tomam em conta a enunciação - Maffei também ao enunciado se atém, e por isto, na sua abordagem da figura de Baco, limita-se à primeira e mais superficial função por ele desempenhada no poema, quando na verdade, como demonstrei em minha tese, Baco desempenha no poema um conjunto de seis funções, de complexidade crescente, achando-se as mais complexas, não ao nível do enunciado, e sim da enunciação.

Neste ensaio, aliás, Maffei comete distrações em relação ao texto d' *Os Lusíadas*, tanto ao nível de sua enunciação quanto ao do seu enunciado; e de suas especulações extrai ilações fundadas numa falsa premissa, que parece derivar do mesmo equívoco - já por mim observado, e, antes de mim, por Jorge de Sena e António José Saraiva - em que incorreu a tradição crítica, e continuam a incorrer muitos leitores atuais de Camões; equívoco este que consiste em, esquecendo que *Os Lusíadas* deve, antes de tudo, ser lido como um poema, restringirem-se a comentar o seu texto como se fosse um texto histórico, ou como se não houvesse, para a análise de poemas, um instrumental teórico, cujo objeto são as categorias poéticas do texto, que imprimem poeticidade ao discurso; ou, dizendo em outras palavras: como se não houvesse instrumentos científicos para a observação do discurso semântico, para além dos conteúdos do enunciado de um texto poético.

Assim, por exemplo, sua afirmação de que "Baco é o deus derrotado num universo já derrotado por um mundo onde os deuses não cabiam senão como fantasia" (p. 187) resvala sem atingir o sentido da presença desta figura no poema, porque (ainda que não levemos em conta a impropriedade, aqui, do termo *fantasia*) pouco interessa, em termos de constituição da poética d' *Os Lusíadas*, serem os deuses pagãos "verdadeiros" ou "fingidos"; e isto, não porque fossem ficcionais, mas porque são metafóricos, entes poéticos, reais enquanto figuras do texto, que assim seriam sempre, aliás, mesmo se historicamente, no tempo de Camões, ainda fossem deuses oficialmente venerados, como o foram na antiguidade. A tese que esta afirmação veicula parte de uma premissa falsa, porque não é a crença nas divindades quem diz do caráter e sentido de sua presença em textos poéticos, e pensar desta maneira é ancorar num tópico irrisório, cometendo por isto enganos interpretativos, inclusive com relação aos textos poéticos da mais remota antiguidade. Ou seria a crença de Homero nos deuses quem responderia pela qualidade do seu texto? Do ponto de vista do poético, em nada importa que Homero acreditasse em Atena e Zeus, e Camões já não venerasse Vênus ou Baco; pois o que vem ao caso são as esplêndidas metáforas, metonímias, as figurações extraordinárias, as reiterações semânticas que em ambos conferiram aos seus textos a densidade do poético. E neste sentido podemos, com razão, afirmar que Camões venerava, sim, as divindades - entre elas, Baco - tanto quanto as veneravam Homero e Ovídio, e outros tantos que sugeriram os versos famosos d' *Os Lusíadas*, em que Camões dizia ter sido o deus da vinha decantado *De quantos bebem a água de Parnaso* (I, 32). Também quando afirma que "o Consílio Marítimo é a última participação direta e consistente de Baco no poema" (p. 180), Maffei evidentemente desconsidera (ao nível do enunciado) toda

a passagem entre o fim do Canto VII e início do VIII, em que o *vencedor da Índia* é apresentado, com honra e glória, pelo Catual a Paulo da Gama, como figura basilar da História hindu, e Luso, o seu filho, é apresentado pelo Gama ao Catual como legendário fundador da Lusitânia, dele dizendo que *Foi filho e companheiro do Tebano /Que tão diversas partes conquistou* (VIII, 3) e também que o ramo por ele empunhado *O verde tirso foi, de Baco usado* (VIII, 4), em duas referências explícitas à figura do deus que - sustento - se lemos o poema como poema, é a chave-mestra d' *Os Lusíadas*.

Quanto à enunciação, porque a desconsidera, Maffei não percebe a importância crucial, para o sentido do poema, que tem, na mesma passagem, o trecho conclusivo do Canto VII, no qual, da efígie de Luso, irrompe em excursão revelador o próprio Luís, poeta autor do poema, revelando-se assim a sua identificação com a figura do deus exilado, já declarada explicitamente numa de suas oitavas, dedicada a um vice-rei da Índia, D. Constantino de Bragança.

A propósito da enunciação, devo esclarecer Maffei e seus leitores quanto ao sentido por mim atribuído ao termo, uma vez que em certo trecho do seu discurso irrompe esta indagação: "O que entende a autora com predomínio da enunciação sobre o enunciado?"; pergunta à qual responde evasivamente, mas, para responder devidamente, deveria retornar à leitura de *O Canto Molhado*, a partir do item "Perspectivas Hermenêuticas", e a diversos outros trechos dos capítulos, nos quais me refiro ao instrumental teórico de minha abordagem, nele incluindo-se os conceitos formulados por Julia Kristeva em seu estudo *La Révolution du Langage Poétique*¹². Noções como as de *enunciado* e *enunciação*, *genotexto* e *fenotexto*, *discurso linear* e *discurso tabular*, *pulsão semiótica* e *irrupção pulsional*, foram por mim explicitadas, como pressupostos teóricos trazidos de Kristeva, entre outros conceitos de outros estudiosos do discurso (o de *metáfora viva*, por exemplo, postulado por Ricoeur¹³, o de *correlativo objetivo*, formulado por T. S. Eliot¹⁴, o de eixos sintagmático e paradigmático, de Jakobson¹⁵, entre outros), invocados em minha abordagem d' *Os Lusíadas*. A propósito deste ponto, é importante sublinhar a diferença decisiva que se dá entre abordagens que, além de não se debruçarem analiticamente sobre o texto, dele se aproximam desprovidas de instrumentação teórica, e as que se acercam ao texto munidas do instrumental e com atitude analítica.

¹² KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique*. Paris: Seuil, 1974.

¹³ RICOEUR, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil, 1975.

¹⁴ ELIOT, T. S. In: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1949, p. 141-46.

¹⁵ JAKOBSON, R. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973.

Há, porém, um ponto mais crítico do ensaio em pauta, sobre o qual deve incidir com atenção o olhar do seu leitor. Refiro-me ao fato de que Maffei, a certa altura do seu discurso - precisamente quando se propõe enunciar a sua própria leitura, em diálogo com as leituras de Luís de Oliveira e Silva e Luiza Nóbrega (a ordem dos nomes é a que ele lhes dá, muito embora, como já esclareci, o verbete citado seja muito posterior à publicação de minhas teses) - esquece de informar o leitor que algumas de suas principais afirmações repetem, em paráfrases, as que já estavam explicitadas nos textos de que sou autora. À página 181, por exemplo - como se extraísse uma ilação a partir da comparação entre os textos dos dois autores que comenta - a partir da afirmação de Oliveira e Silva, segundo a qual "Baco se esvai em fumo", declara que "Baco só pode se esvaír porque sua ação no poema é fundamental... ineficaz dentro da diegese, eficacíssima simbolicamente", mas não acrescenta que esta sua afirmação é uma adesão parafrástica a um dos ângulos de minha tese.

E assim prossegue, quando - invocando os versos (*No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde*), já por mim destacados e bastante comentados, como exemplo de trecho em que o enunciado porta a enunciação, remetendo o leitor esclarecido, mais que à fundura submarina, à subcamada trágico-lírica do poema - assume como sua própria ilação o que deveria comentar como adquirido a partir da minha leitura, em cujo cerne se acha precisamente a profundidade que se deve acessar para bem compreender *Os Lusíadas*; servindo, aliás, o termo "Profundidade d' *Os Lusíadas*" de subtítulo ao capítulo IX de *No Reino da Água o Rei do Vinho*.

O mesmo se reitera quando, na página 182, afirma que "a fala báquica... nada tem de um dionisíaco desejo de excesso, superação, transe místico ou sexual, e, inclusive, não deixa de antecipar certo chamamento à dureza que, em tom disfarçadamente elegíaco, encerra o Canto" - no que se subentende o tópico-chave de minha tese, segundo a qual o Baco d' *Os Lusíadas*, entre outras funções, desempenha a do porta-voz trágico-lírico de defesa da vida campestre contra o avanço mercantil em curso no tempo de Camões. E, prosseguindo na observação da convergência entre os discursos de Baco e do Velho do Canto IV, a seguir desenvolve um raciocínio segundo o qual esta convergência apontaria o caráter meramente ficcional de Baco, bem como dos deuses, e a inoperância do segundo consílio no plano diegético, em contraste com sua eficácia no plano que ora denomina de ficcional, ora de simbólico, remetendo ambos os termos, implicitamente, à camada semântica e ao plano do discurso, pois conclui afirmando que "é justamente enquanto entidade ficcional que Baco é

basilar no poema", e que "o segundo consílio é 'totalmente inoperante' apenas no plano diegético, não no conjunto portentoso de construção de sentidos d' *Os Lusíadas*."

Curioso é que só neste ponto abra um parágrafo com esta frase: "Chamo agora à conversa Luiza Nóbrega", pois, na verdade, já me chamara muito antes à conversa, porém *in off*, ou seja, sem mencionar o meu nome onde ele estava implícito, nas ilações desenvolvidas em paráfrase, e até mesmo quando usa o termo "velho do Canto IV", já por mim usado, ao contrário da tradição crítica, que unanimemente a ele se refere como velho do Restelo, assim como chama Inês de Castro à *Linda Inês*, sobrepondo-se ao texto poético o fato histórico.

Não me deterei aqui em contestar que mesmo no plano diegético o segundo consílio, ao invés de inoperante, é operativo, pois dele é que resulta o encontro das Nereidas com os Ventos, prenúncio da união entre Nautas e Ninfas, e o despertar dos sonolentos marujos para a fundura que lhes subjaz. Nem me alongarei em observar que, ao incluir Baco na linhagem do que chama "degenerados deuses", a leitura empreendida por Maffei ainda passa ao largo e resvala do que entendo ser a compreensão das funções efetivamente desempenhadas por Baco n' *Os Lusíadas*. O que mais interessa, no que me diz respeito, é observar que, assim discorrendo, o jovem professor e escritor transmitirá talvez ao seu aluno e leitor a errônea ideia de que compara dois textos ensaísticos, desta comparação extraindo uma ilação própria, quando na verdade se refere a uma parte de um longo estudo (por mim executado), anterior aos demais, e deles distinto pelo fato de que não se limita a tecer especulações, mas empreende, em caráter sistemático, a análise semântica do texto d' *Os Lusíadas*.

Seria oportuno aqui iluminar certos ângulos significativos, como, por exemplo, que antes dos meus estudos era unânime mencionar-se, em cursos e textos de Literatura Portuguesa, o termo "o consílio d' *Os Lusíadas*", até quando afirmei o óbvio: que não havia o consílio, e sim os consílios, sendo, além disto, o segundo superior ao primeiro, a nível da enunciação como do enunciado. Permito-me uma digressão, concernente à recepção das descobertas procedidas por pesquisadores pioneiros, particularmente em se tratando do feudo loteado que é hoje o dos estudos camonianos, fato já de antes denunciado por Jorge de Sena, há mais de setenta anos. De minha parte, observei que, quando ainda recém-doutora, tive minhas teses sucessivamente rejeitadas, depois ocultadas, e - quando já não era possível rejeitá-las, ou mesmo ocultá-las - integradas, porém sem menção a sua autoria, ou, se mencionada, nunca reconhecida em sua primazia, salvo por alguns raros estudiosos.

Salto, pois, sobre as elucubrações tecidas pelo autor em torno do enunciado, e passo a concluir dialogando com a metáfora do "fundo do copo", extraída por Maffei de Oliveira e Silva: "No fundo de um copo, imagino que gostasse de dizer Luiza Nóbrega, está a água, mesmo que residualmente, como o elemento que liga Baco a Camões, e permite que os ensaístas convirjam". (p. 188). Se tal diálogo será possível, não afirmo nem nego, mas sem dúvida foi precisamente esta conclusão, mencionada em frase de sentido ambíguo (o condicional "que gostasse" diz que eu gostaria de usar a metáfora do copo ou de afirmar a convergência de Baco e água?), o que afirmei no meu estudo, desde sua primeira etapa: que água e Baco são convergentes, num poema construído por uma poética oceânica, assim por mim designada desde 1982, quando li pela primeira vez *Os Lusíadas*. Mas o que cumpre ter em mente é que, para proferir tal afirmação, foi preciso antes cumprir um longo percurso, iniciado em 1982, e consumado através de um estudo sistemático, procedido cientificamente, desde a análise da combinatória dos núcleos semânticos básicos, até a demonstração da reiteração destes semas nos eixos em que se alinham, constituindo os campos semânticos do *húmido elemento* e de *Baco irado* – divindade execrada até por camonianos contemporâneos, mas que n' *Os Lusíadas* nada tem de degenerado, e tudo tem, sim, de indignado, com justíssima causa para sua indignação, como se extrai do texto d' *Os Lusíadas*, e se confirma em seu intertexto, com o que diz o poeta na referida oitava ao vice-rei: *Rômulo, Baco e outros que alcançaram/Nomes de semideuses soberanos,/Enquanto pelo mundo exercitaram/Altos feitos, e quase mais que humanos,/Com justíssima causa se queixaram/Que não lhes responderam os mundanos/Favores do rumor, justos e iguais/A seus merecimentos imortais*.

Natal, 2 de abril de 2015

Réplica recebida em: 03.04.2015

Réplica aceita em: 10.04.2015