

ALETRIA

Revista de estudos de literatura



30 n. 2

ABR.-MAIO-JUN. 2020

Memória e Testemunho
em Tempos Sombrios

ALETRIA

revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Georg Otte; **Subcoordenador:** Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; **Docentes:** Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes); **Discentes:** Zacarias Eduardo da Silva e Gabriela Fernandes de Carvalho (titulares), Jéssica Luíza de Sousa Ribas e Bruna Stephane Oliveira Mendes da Silva (suplentes); **Secretária:** Bianca Drielly.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

EDITORES

Márcia Arbex
Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZAÇÃO

Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)
Jaime Ginzburg (USP)
Karl Erik Schøllhammer (PUC Rio)

IMAGEM DA CAPA

“Stolpersteine” (Pedras para tropeçar)

Autor: Elcio Cornelsen

Descrição: fotografia tirada em junho de 2012, do projeto memorialístico “Stolpersteine” (pedras para tropeçar), do artista plástico alemão Gunter Demnig, que o concebeu para relembrar vítimas do nazismo, colocando placas metálicas no chão, diante de edifícios de pessoas deportadas e assassinadas. A fotografia retrata a calçada junto à entrada de um prédio que teria sido uma escola judaica, a Talmud-Tora-Realschule, na cidade de Hamburgo. Nas placas metálicas, há inscrições com nomes do diretor e de professores da escola, além de uma secretária e de um bedel, e em uma das placas há a menção de que mais de 800 alunos e alunas foram deportados e assassinados.

SECRETÁRIA

Stéphanie Paes

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Marina Lilian Pacheco, Marcos Alexandre dos Santos

REVISÃO DE INGLÊS

Isabela Lee, Raquel Rossini, João Pedro Pessoa

DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM TEMPOS SOMBRIOS



30 n.2

Abr.-Jun. 2020

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.letras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

EDITORIAL

Márcia Arbex

Marcos Antônio Alexandre 9

APRESENTAÇÃO

Elcio Loureiro Cornelsen

Jaime Ginzburg

Karl Erik Schøllhammer 11

MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM TEMPOS SOMBRIOS

LITERATURA E RESISTÊNCIA EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

LITERATURE AND RESISTANCE IN AVALOVARA, BY OSMAN LINS

Raul Gomes da Silva

Ramiro Giroldo 17

UMA POÉTICA DO INACABAMENTO: A ESCRITA LITERÁRIA

DE MARIA TEREZA

A POETIC OF THE INCOMPLETENESS: MARIA TEREZA'S LITERARY WRITING

Terezinha Taborda Moreira 39

<p>HIJACKED BY HISTORY: THE MERCHANT OF VENICE, GEORGE TABORI AND THE MEMORY OF THE HOLOCAUST SEQUESTRADOS PELA HISTÓRIA: O MERCADOR DE VENEZA, GEORGE TABORI E A MEMÓRIA DO HOLOCAUSTO <i>Maria Clara Versiani Galery</i></p>	59
<p>LINGUAGEM E IMAGEM: A ARQUITETURA DA DOMINAÇÃO NAZISTA LANGUAGE AND IMAGE: THE ARCHITECTURE OF NAZI DOMINATION <i>Luiz Cláudio da Costa</i></p>	79
<p>VARIA</p>	
<p>CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO, CORPO E PAISAGEM EM GUIMARÃES ROSA SPACE, BODY AND LANDSCAPE SETTINGS IN GUIMARÃES ROSA <i>Edinilia Nascimento Cruz</i></p>	103
<p>SOBRE AETNA: COMPOSIÇÃO, DATA E INTERTEXTUALIDADE ON AETNA: CONSTRUCTION, DATING AND INTERTEXTUALITY <i>Matheus Trevizam</i></p>	125
<p>FROM ART AS A SCIENCE TO THE DEATH OF POETRY: HERMANN BROCH IN DIALOGUE WITH SCIENTIFIC THOUGHT IN <i>THE SLEEPWALKERS</i> (1931-1932) AND <i>THE DEATH OF VIRGIL</i> (1945) DA ARTE COMO CIÊNCIA À MORTE DA POESIA: HERMANN BROCH EM DIÁLOGO COM O PENSAMENTO CIENTÍFICO EM <i>THE SLEEPWALKERS</i> (1931-1932) E <i>THE DEATH OF VIRGIL</i> (1945) <i>Eduardo Wright Cardoso</i></p>	147
<p>RESENHAS</p>	
<p>BRUHN, JØRGEN; GJELSVIK, ANNE. <i>CINEMA BETWEEN MEDIA: AN INTERMEDIALITY APPROACH</i>. EDINBURGH: EDINBURGH UNIVERSITY PRESS, 2018. 168 P. <i>Miriam de Paiva Vieira</i></p>	169

SIMAS-ALMEIDA, LEONOR. LITERATURA E EMOÇÕES: A FUNÇÃO HERMENÊUTICA DOS AFETOS. COIMBRA: IMPRENSA UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA, 2019. 336 P.

Aline de Almeida Moura 175

SANTOS, MIRTA FERNÁNDEZ DOS. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI POR SUS CONTEMPORÁNEOS. MADRID: IBEROAMERICANA/FRANKFURT AM MAIN: VERVUERT, 2019. 245 P.

Francisco Topa 181



editorial

Aletria: Revista de Estudos de Literatura acolhe, neste segundo número de 2020, o dossiê temático “Memória e testemunho em tempos sombrios”, organizado por Elcio Loureiro Cornelsen, Jaime Ginzburg e Karl Erik Schøllhammer. Na chamada lançada um ano antes, os organizadores já afirmavam que “rememorar é resistir, é resistir ao esquecimento, é resistir à ação do tempo e, sobretudo, é resistir contra o esquecimento programático de atos de violência, seja ela simbólica ou física”. Os artigos selecionados para publicação vêm oportunamente contribuir para o debate contemporâneo sobre o tempo presente, em suas diversas dimensões, como podemos ler na Apresentação do dossiê que se segue.

Este volume da *Aletria* conta ainda com três artigos da seção Varia. O artigo de Edinilia Nascimento Cruz realiza uma leitura original da literatura de Guimarães Rosa, em particular das novelas que compõem *Corpo de baile*. A autora analisa a relação entre corpo e paisagem a partir da experiência sensorial, perceptiva, dos personagens em relação ao espaço referencial do sertão, com base na fenomenologia de Merleau-Ponty e da noção de paisagem literária de Michel Collot. Matheus Trevizam, por sua vez, nos transporta para a literatura clássica com o estudo do poema antigo *Aetna*, abordado do ponto de vista do gênero da poesia didática, da filologia e da intertextualidade, o que permite relacioná-lo com a *Eneida*

de Virgílio. Trata-se de uma contribuição sobre um poema importante e pouco estudado da literatura latina. Encerrando a seção Varia, o artigo de Eduardo Wright Cardoso propõe uma reflexão pertinente sobre diálogos estabelecidos em romances de Hermann Broch com o pensamento científico e filosófico na primeira metade do século XX, aproximando assim o escritor de pensadores como Max Weber, Walter Benjamin e Hannah Arendt.

O volume se completa com três resenhas de obras publicadas por editoras estrangeiras no decorrer dos últimos anos. A primeira resenha, de autoria de Miriam de Paiva Vieira, trata do livro *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*, de Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik, publicado em Edimburgo e ainda inédito no Brasil. O livro traz uma contribuição significativa para a atualização das bases teóricas e metodológicas sobre o estudo do cinema e de sua relação com outras artes e mídias, bem como a da bibliografia referente a esse tópico, com a divulgação junto ao público acadêmico das pesquisas recentes que vêm sendo desenvolvidas em centros de pesquisa estrangeiros conceituados. Na segunda resenha, Aline Moura apresenta *Literatura e emoções: a função hermenêutica dos afetos*, de Leonor Simas-Almeida, publicado em Coimbra, que traz uma contribuição para os estudos literários pelo destaque dado ao papel de afetos e emoções no ato de ler. O volume reúne um conjunto de ensaios dessa professora da Brown University sobre ficções advindas de contextos geográficos e temporais heterogêneos e cuja abordagem teórica tem por foco a construção literária de emoções. Por fim, Francisco Topa, autor da resenha de *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos*, de Mirta Fernández dos Santos, publicado em Madrid/Frankfurt, aponta a importância da publicação sobre a autora uruguaia, cuja obra já levantava questões de gênero e do erotismo feminino, mas ainda pouco conhecida tanto em Portugal quanto no Brasil. O livro coloca em evidência a produção poética de Delmira Agustini e reúne um número significativo de cartas inéditas, reveladoras da sua recepção crítica, de sua concepção de poesia, bem como da admiração que provocava nos intelectuais de sua época.

Agradecemos aos autores e pareceristas que contribuíram para esta publicação e desejamos a todos uma boa leitura!

Márcia Arbex
Marcos Antônio Alexandre



apresentação

*Que tempos são esses, quando
falar sobre flores é quase um crime.
Pois significa silenciar sobre tanta injustiça?*
(Bertolt Brecht, “Aos que vierem depois de nós”)

Em um processo que iniciou há alguns meses, no mundo inteiro, a circulação do Covid-19 tem causado milhares de mortes. Medidas de proteção contra o contágio têm provocado transformações nas formas de articulação social. Vivemos em tempos difíceis, nos quais é fundamental refletir sobre relações entre o passado e o presente. O contexto atual é caracterizado por conflitos políticos e ameaças a instituições democráticas, no Brasil e em outros países. Em nosso país, são constantes os ataques às Ciências Humanas, Letras e Artes. Entre tensões e incertezas, os trabalhos acadêmicos são atravessados, de diferentes maneiras, pelos problemas amplos do presente. Diversos desafios se apresentam no horizonte: resistir à falta de respeito a escritores e artistas, àqueles que desvalorizam nossos trabalhos, àqueles que tiram bolsas de pesquisa de nossos alunos, a posicionamentos políticos autoritários, ao ultraje na desconsideração das ciências e dos espaços de produção intelectual, aos ataques às Ciências Humanas, Letras e Artes; seguir pensando, ensinando e debatendo; observar atentamente o que está acontecendo, para evitar que os problemas se repitam constantemente.

A realização deste trabalho editorial, em acordo com as medidas de proteção anteriormente mencionadas, é feita em um momento no qual as atividades regulares presenciais das universidades no Brasil estão suspensas, obrigando os professores a conciliar o isolamento físico com as possibilidades de interação remota. A iniciativa de propor um número da Revista *Aletria* tendo como tema “Memória e testemunho em tempos sombrios” foi elaborada em 2019. No momento de sua publicação, considerando acontecimentos recentes, o volume é capaz de dialogar com os desafios em nosso horizonte. Os leitores de *Aletria* podem encontrar, nos artigos incluídos, condições de elaborar questionamentos sobre, entre outros tópicos, condições de transmissão da memória, ligações entre passado individual e passado coletivo, relações entre linguagem e corpo, pensamento democrático, fundamentos do racismo, origens do nazismo e articulações entre ética e estética.

Entre os artigos incluídos, dois estão vinculados com estudos sobre a Shoah e a Segunda Guerra Mundial, e dois abordam produções literárias brasileiras. Afinidades de abordagem e de vocabulário aproximam os quatro textos para além das especificidades das obras estudadas. Em “Literatura e resistência em *Avalovara*, de Osman Lins”, de Raul Gomes da Silva e Ramiro Giroldo, o estudo de personagens da obra de Lins é associada a uma reflexão sobre o impacto da ditadura militar. O antagonismo estabelecido entre a personagem reconhecida pelo símbolo O e o tenente-coronel Olavo Hayano é analisado em articulação com um contraste entre pensamento democrático e opressão. Chamam a atenção, nesse trabalho, a valorização de uma relação entre Osman Lins e Jorge Luis Borges, e o modo como foi examinada a morte, na parte final. Em “Uma poética do inacabamento – a escrita literária de Maria Tereza”, Terezinha Taborde Moreira contribui para a área de estudos literários no Brasil, ao demonstrar a importância da autora de “Corpa Negra”, com uma argumentação que, levando em conta conceitos de Frantz Fanon sobre a colonização, expõe a força de versos como “Morreria mais que mil vezes e ainda agora resistia [...] Chegou aqui”.

O artigo “Hijacked by history: *The Merchant of Venice*, George Tabori and the memory of the Holocaust”, de Maria Clara Versiani Galery, apresenta informações sobre três encenações de Shakespeare, realizadas pelo escritor e diretor de teatro húngaro George Tabori, nas quais são integradas referências à Shoah. Com uma reflexão que integra conceitos de teorias do testemunho, o artigo propõe que Tabori,

tendo em vista a imagem do judeu Shylock em *The Merchant of Venice*, realizou espetáculos capazes de resistir ao esquecimento da catástrofe. Em “Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista”, de Luiz Cláudio da Costa, é proposta uma articulação entre o filme *Arquitetura da destruição*, do cineasta sueco Peter Cohen, e o livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, do escritor alemão Victor Klemperer. De acordo com o artigo, no que se refere à constituição do nazismo na Alemanha, enquanto a obra de Cohen a relaciona com o classicismo, o livro de Klemperer atenta para as suas conexões com o romantismo. As análises incluem, entre outros tópicos, a análise da linguagem verbal por Klemperer, e a orientação ética na construção do filme de Cohen.

É esperado que esses artigos, para além de despertarem interesse por parte de estudantes e professores, motivem reflexões que possam, eventualmente, instigar seus leitores a produzirem novos estudos no campo de “Memória e testemunho em tempos sombrios”. Uma primeira razão para isso consiste em perceber que é relevante, em acordo com os autores dos artigos, ler Osman Lins, Maria Tereza, compreender relações entre o teatro canônico e a dramaturgia contemporânea, ou reconhecer o valor do cinema de Cohen. Para além disso, é fundamental o trabalho de elaboração e partilha de memórias de autoritarismo e violência, pois existem lacunas em nossos conhecimentos do passado e há muito ainda a ser feito para compreender diversos fenômenos históricos. Por exemplo: como o impacto da repressão da ditadura militar, que perdura até hoje, pode ser percebido por algumas pessoas com apatia e indiferença? Como o racismo persiste no Brasil, sendo difundido insistentemente em redes sociais e outros espaços de expressão? De que maneira uma obra artística pode ativar a memória de uma catástrofe em quem a contempla? Como movimentos de pensamento europeus podem, direta ou indiretamente, contribuir para o totalitarismo? Os debates procuram seus espaços.

Muito obrigado e boa leitura!

Elcio Loureiro Cornelsen
Jaime Ginzburg
Karl Erik Schøllhammer

Memória e Testemunho em Tempos Sombrios





Literatura e resistência em *Avalovara*, de Osman Lins

Literature and Resistance in Avalovara, by Osman Lins

Raul Gomes da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pioneiros, Mato Grosso do Sul / Brasil

raul.avlis@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6557-4193>

Ramiro Giroldo

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pioneiros, Mato Grosso do Sul / Brasil

r_giroldo@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-9037-4310>

Resumo: O texto discute a configuração da personagem reconhecida apenas pelo símbolo \mathcal{O} , do romance *Avalovara*, de Osman Lins. Propõe que a personagem pode ser lida como uma confluência de diferentes sentidos abertos para o infinito e, também, como uma alegoria da própria literatura de resistência – no caso em pauta, resistência contra a ditadura militar brasileira. As reflexões sobre violência e autoritarismo de Hannah Arendt são trazidas à tona no decorrer da investigação, bem como os apontamentos de Antoine Compagnon sobre o potencial que a literatura tem de se voltar contra a opressão. Em seu percurso argumentativo, o texto ainda se ampara em proposições de, entre outros, Maria Aracy Bonfim e Elizabeth Hazin, no que cabe ao feitiço da personagem em pauta; além de Jaime Ginzburg, acerca das marcas que a violência deixa na tessitura literária.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Osman Lins; *Avalovara*; violência; resistência.

Abstract: The paper discusses the character known only by the symbol O , from the novel *Avalovara* by Osman Lins. It proposes that the character can be read as a confluence of different meanings which open to infinity and can also be read as an allegory of the resistance literature itself – in this case, resistance against the Brazilian military dictatorship. The notions of violence and authoritarianism proposed by Hannah Arendt are brought to light throughout the discussion, as well as Antoine Compagnon’s remarks about the potential of literature to turn against oppression. In its argumentative course, the paper also discusses propositions by, among others, Maria Aracy Bonfim and Elizabeth Hazin, about the features of the character in question; and Jaime Ginzburg, about the marks that violence leaves on Literature.

Keywords: Brazilian Literature; Osman Lins; *Avalovara*; violence; resistance.

Alegoria da criação

Reconhecida apenas por um sinal gráfico, a personagem O , do romance *Avalovara*, de Osman Lins, é geralmente definida como inominada, porque não há outra forma de identificá-la senão pela figura geométrica. Essa indefinição nominal revela a impossibilidade de delimitar não só a identidade, mas também os sentidos de seu corpo, que se abrem para a multiplicidade de significações: “o corpo dela é o conteúdo, o texto total, todos os textos, todas as palavras, e por isso provavelmente não convém que seja nomeada. Ela precisa de liberdade para significar e para nomear as coisas” (BONFIM, 2014, p. 62).

Questionar o sentido do mundo por meio de uma linguagem simbólica não significa, necessariamente, “representar um mundo conhecido, mas propiciar as condições de cognoscibilidade daquilo que é representado” (HAZIN, 2010, p. 48). Umberto Eco (1991, p. 196) nos recorda que o símbolo pode ser compreendido como “um sistema de metáforas ininterruptas”, como um jogo de reconhecimento entre duas partes que se reúnem para reconstituir a plenitude de uma unidade de significação:

simbólica é a atividade pela qual o homem explica a complexidade da experiência, organizando-a em estruturas de conteúdo a que correspondem sistemas de expressão. O simbólico não só permite ‘nomear’ a experiência mas também organizá-la e, portanto, constituí-la como tal, tornando-a pensável e comunicável. (ECO, 1991, p. 201).

A atividade simbólica que envolve \emptyset expressa tanto a complexidade de suas experiências quanto a relação de outro personagem, o escritor Abel, com a própria linguagem, seu confronto com os limites da palavra e com a atividade de significação. O símbolo geométrico seria a manifestação de um conteúdo vivo que deflagra os conflitos do escritor em face do mundo das palavras, o lugar simbólico por excelência. É de acordo com tal lógica que Hazin (2010, p. 48) propõe que o símbolo geométrico é o “sinal visível de uma realidade invisível”, pois ele sintetiza o encontro de Abel com o corpo de \emptyset , com a palavra que, ordenada, passa a adquirir sentidos – o que não significa nomear a mulher, mas fazer com que ela questione sua identidade, seu verdadeiro nome ou algo que possa distingui-la:

Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuo descobri-lo no confuso ir e vir das coisas que me cercam. Será um som, será um odor, será uma cor, uma claridade? Por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. Fico perguntando se alguma dessas coisas é o meu nome: o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto. (LINS, 1973, p. 29).

Representação de uma realidade invisível, o corpo de \emptyset sintetiza a totalidade de *Avalovara*, pois o símbolo transporta, “em uma imagem ou narrativa, o sentido do todo” (PAGANINE, 2014, p. 243). Nele, registra-se o encontro do criador com a criatura, porque desdobra a própria reversibilidade do ato criativo ao evocar as contingências da criação literária, a tessitura de espaços e planos narrativos, bem como a multiplicidade de vozes que subjazem à atividade de escrita:

Gritos e palavras nadando ou revoando em mim, eu invadida por uma multidão de vozes, eu desfeita em vozes. Como se eu fosse uma escultura de areia fina e cada grão uma voz, uma palavra e suas danações. [...] Estas palavras – e outras escorregam, começam a deslocar-se das partes do meu corpo por elas nomeadas. Já não penso no meu braço como sendo braço, mas como pés ou boca; a boca chama-se umbigo ou calcanhar; o sexo chama-se olhos, depois peito, depois ombro. Entre a minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário. (LINS, 1973, p. 136).

O escritor é quem transforma o signo em expressão artística, enquanto atinge a unidade de significação da palavra que, elevada ao plano simbólico da linguagem, deixa de ser somente palavra para integrar uma composição expressiva da relação do artista com o mundo. O símbolo torna-se representação da linguagem artística no instante mesmo em que se define “como a matéria do poeta ou da obra” (TODOROV, 2013, p. 54).

Ao receber significação, a figura geométrica converte-se em linguagem, torna-se elemento simbólico da busca pela realização amorosa e literária de Abel. Da realização amorosa porque no corpo de \mathcal{O} fundem-se as duas primeiras mulheres de Abel e, a partir de então, elas formam um todo harmônico que reflete a dimensão de seus afetos para com as mulheres, cujos corpos têm sua potência de ação aumentada em razão dos “bons encontros” com o protagonista. Da literária porque, abarcando no corpo a corporalidade das outras personagens, reúne também as reflexões temáticas de escrita que cada uma traz consigo; ela é um ser tríplice, mas ao mesmo tempo uno, pois sintetiza tanto a experiência afetiva de Abel pela escrita quanto pelas mulheres que amou no percurso de sua vida:

Serias, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Não corresponde à claridade que é um dos teus dons – como a noite corresponde ao dia e a morte ao nascimento – certa constante de negror, associada, desde o eclipse, à presença de \mathcal{O} ? Além do mais, ignoro como e até que ponto, repercutes, recôndita, não sei até que ponto, nas simetrias, nos ritmos. Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurgem em \mathcal{O} , neste caso um ser tríplice, dual e uno, e também pergunto agora se não ouço, por vezes, tua voz na sua boca. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta que, ainda não sei como, vos revive. Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo – soma e súmula de totalidades – não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas. (LINS, 1973, p. 262).

No corpo dela estão inscritas as outras mulheres, construídas pela linguagem trabalhada pelo escritor; por isso é que o corpo de \mathcal{O} articula as

reflexões temáticas das duas personagens anteriores, porque ele é súpula e totalidade do ato criador, simultaneamente feita de carne e verbo, “as palavras perpassam pelo seu corpo, visíveis e audíveis” (LINS, 1979, p. 176). Ela se desdobra em um processo metonímico da linguagem que espelha a si própria e a relação do protagonista com o instrumento de trabalho: a palavra que reveste seus enunciados e transfigura a experiência em discurso:

Mergulho, olhos abertos, sob o seu corpo, deslizo sob o corpo que flutua e creio ver, meio ofuscado, entre os reflexos, outro corpo: como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos. (Letras?). (LINS, 1973, p. 62).

Ao mergulhar no corpo da mulher, Abel faz isso duplamente: como homem e escritor. No primeiro caso, trata-se de uma incursão afetiva, com vistas à realização amorosa, carnal e sexual com *Œ*, a mulher a quem ama e com a qual consolida o termo de suas buscas no mundo. Além disso, essa realização está ligada à sua procura por se efetivar também como escritor e, para isso, ele terá de percorrer o corpo feito de palavras da personagem, desvendar o mundo dos signos, organizar as letras dispersas em seu corpo, construir enunciados, enfim, dar significação às coisas por meio do ordenamento do caos das palavras que estão integradas ao corpo da mulher.

Para um duplo encontro com o escritor, ela precisa se duplicar e possuir um caráter flexível, razão pela qual o segundo corpo surge aos nove anos de idade, quando ela cai no poço do elevador do Edifício Martinelli, em São Paulo. Nesse momento, ao invés da morte, ela nasce outra vez, mas agora por meio da palavra: “assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede [...], e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez” (LINS, 1973, p. 29). Ao nascer duas vezes, uma do ponto de vista físico e a outra do simbólico e do metafórico, a mulher passa a ser identificada como um ser de “vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos” (LINS, 1973, p. 22). A partir de então ela se torna o receptáculo de um signo que precisa ser compreendido, o recipiente de uma escrita espiralada, uma grafia mítica, um texto completo em si mesmo, um *corpo-palavra* que se une de maneira carnal e verbal ao escritor, a Abel: “ela é espantosamente carnal e viva para o leitor; mas

também é um ente mental do escritor, uma peça do jogo palindrômico, representada simbolicamente pelo círculo fechado onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio” (CANDIDO, 1973 *apud* LINS, 1973, p. 10).

Enquanto recipiente, o corpo de \emptyset contém o artefato verbal do trabalho literário, mas também é ele próprio extensão do mundo e da vida: “o corpo dela é continente: tanto no sentido de ser aquilo que contém alguma coisa, mas também no sentido de extensão da terra, chão, solo da criação” (BONFIM, 2014, p. 62). Em “Conteúdo e continente – o corpo de \emptyset : poética e criação em *Avalovara*”, Maria Aracy Bonfim propõe que o corpo dessa personagem evoca o próprio processo de construção do romance, porque tal corpo sintetizaria a via pela qual o escritor acessa o mundo, isto é, por meio da palavra.

O símbolo geométrico é uma via de autorrepresentação simbólica, porque ela é e ao mesmo tempo representa a própria materialidade linguística dos discursos que a significam e que dão a ver a sua existência no tecido ficcional. Seu corpo constitui-se tanto ao nível do enunciado quanto da enunciação dos processos da escritura; eis o porquê de ele ser formado por palavras e nele também estarem as palavras que se configuram como a estrutura elementar do próprio romance. Ela é a substância que dá forma à criação do escritor, evocando um estatuto tautológico: as representações que seu corpo põem em jogo dizem respeito a um universo de significados voltados para si mesmos, para a própria “linguagem definida como matéria do poeta ou da obra” (TODOROV, 2013, p. 54).

\emptyset oferece o material verbal, os signos e as palavras de que precisa Abel para a sua construção literária; ela o introduz no “mundo jubiloso”, “sem ostentação e sem pudor” (LINS, 1973, p. 224) da linguagem. Contudo “não esconde seus lixos” e o insere também no universo “convulsionado, fragmentário [e] duro” da palavra, pois “recusa-se a ceder-me um corpo sem história – o que seria ceder um objeto sem ilações e neutro?” (LINS, 1973, p. 224). A mulher não oferece um corpo vazio e isento de significação histórica para o escritor. O corpo dela não é neutro, nele se inscrevem enunciados de resistência à violência da ditadura militar brasileira.

A história da violência do regime militar se revela na obscuridade do tenente-coronel Olavo Hayano, marido de inominada, uma figura sombria também identificada como Iólipo, ser estéril que surge no relato

de Œ, mas que está diretamente ligado ao contexto político da opressão. O Iólipo é o intruso repressor da linguagem literária, que se vê ameaçada pelo discurso cerceador das forças tirânicas e violentas do militarismo; ele é a escuridão que segrega a palavra e a mantém como uma presa de guerra:

– O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo.

– Sei bem: há, tem havido outros males na terra, sempre inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado. (LINS, 1973, p. 261).

Hayano é o Iólipo, entidade violenta que representa a força aniquiladora da atividade criativa, isto é, da união de Abel, escritor, com Œ, representação da literatura. Manifesta-se, nessa relação, um confronto entre a atividade crítica e reflexiva da linguagem com a corrente impositiva e violenta da opressão, uma guerra política entre as forças do autoritarismo e Œ, expressão viva do literário:

Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. Fico ouvindo a resposta que se forma no ponto mais protegido e inviolado do meu corpo. A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices – e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar ao seu hálito. (LINS, 1973, p. 260).

O ofício do escritor fica comprometido quando ele estabelece relações com o mundo por meio da linguagem, ainda que esta se apresente de maneira transfigurada ou dissimulada. Assim, o escritor torna-se perigoso, pois ao trabalhar a sua matéria e inseri-la na obra, ele exerce papel político por confrontar o poder e trazer à tona os discursos do corpo social.

Assentado em um plano de composição ligado à atualidade histórica, o romance *Avalovara* incorpora o mundo e dialoga com os fatores de historicidade do espaço em que emerge, precisamente com a história da violência militar. De maneira cifrada, o relato frio e obscuro

da opressão irrompe no discurso de Œ e na sua relação conflituosa com Hayano, figura estéril, vazia e cerceadora. Ele é a própria personificação da monstruosidade, do autoritarismo, o rosto escuro da opressão: “Hayano é um iólipo” (LINS, 1973, p. 284), um ser sombrio de natureza violenta, “nele, o rosto escuro, fora do meu alcance, é de monstro” (LINS, 1973, p. 302). A respeito dessa figura, escreve:

Diz a minha história: serei encaminhada de modo a encontrá-lo. A função dele é cercear, romper, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado. Ao mesmo tempo, não está previsto que alguém, seja quem for, obrigue-me ou induza à travessia. Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não sabia que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo – uma ampola de veneno. Eu, amada e amante, aos olhos dos demais e aos meus próprios olhos: um cofre esmaltado com motivos florais, radioso. Mas eu, sendo o cofre, sei, sei sem clareza, sim, sem clareza, mas sei, o que trago sob as chaves – a ampola, o veneno. (LINS, 1973, p. 247).

Œ traz no corpo a ampola e o veneno, ou seja, a substância para perturbar e para negar o poder de Hayano, o seu marido, porque ela enquanto literatura também é violenta, desestrutura os discursos institucionalizados e rearticula novas possibilidades de vida. Seu corpo é linguagem tornada potência de resistência, de recusa e de negação ao poder e sua arbitrariedade: o literário refuta o poder porque legitimá-lo seria contribuir para o apagamento da criação artística enquanto via que propicia o alcance social e a consciência coletiva; o poder reprime e inviabiliza a literatura, pois ela deflagra seus mecanismos punitivos, sua estrutura e funcionamento. Nesse ponto, o poder não pode ser aliado da criação justamente porque ela é como um padrão de medida a partir do qual se avalia a sua gravidade e seu desenvolvimento (LINS, 1990, p. 223):

Nunca o poder pode ser aliado da criação artística. O artista é sempre um provocador de áreas de atrito, é um inovador. E o poder é estático. Não acredito em nada que o poder possa fazer pela cultura. Toda a aliança do artista com o poder é nociva para o artista. Nossos aliados somos nós mesmos. E o público é também nosso grande aliado no mundo contemporâneo. (LINS, 1979, p. 209).

Sendo alegoria da criação e da linguagem literária, esta é entendida como potência de ação crítico-política, como exercício de reflexão, de aprendizado e de conhecimento do homem e do mundo (COMPAGNON, 2009). O corpo de *Ø* se opõe às forças repressivas e autoritárias do regime militar, que se apoiam sobre um sistema de práticas institucionalizadas para reforçar discursos de ordenação e de violência.

A materialização da censura e da opressão no discurso ficcional de *Avalovara* situa a experiência traumática do terrorismo militar brasileiro da década de 1970, bem como desenha um quadro vivo do funcionamento da ordem repressiva do regime autoritário. No interior desse quadro, emerge a tentativa de não-legitimação da violência, pois legitimá-la corresponderia a uma recusa ao diálogo, à consciência da coletividade e da vida social:

A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos – quase sempre revestidos de uma moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infeciona o mundo. Infeciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença. (LINS, 1973, p. 221).

Se institucionalizada, a opressão tende a cercear a atividade literária e a invalidar a sua capacidade de libertar “os indivíduos de sua sujeição às autoridades” (COMPAGNON, 2009, p. 33). A literatura, escreveu Compagnon (2009, p. 34), tem “o poder de nos fazer escapar das forças de alienação ou de opressão”; ela é de oposição porque “tem o poder de contestar a submissão ao poder”. Assim, ao se contrapor à uniformidade dos regimes bárbaros e violentos, o ato criador se vê ameaçado pelas forças tirânicas da repressão:

– Sob a opressão, os atos mais simples, comprar um selo postal ou alegrar-se, são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto. Mais: mesmo sendo a opressão um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência. (LINS, 1973, p. 303-304).

As formas de violência impostas pelo regime militar operam ao nível da indiferença ao sofrimento humano, porque têm em vista a validação das práticas traumáticas de tortura e de repressão. Quando isso acontece, trata-se, nas palavras de Ginzburg (2010, p. 15), de uma “ausência de ética, de indiferença com relação à dor e ao trauma coletivo”, conforme se verifica no romance:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.” Não, não serei indiferente. (LINS, 1973, p. 354).

Em sentido contrário a esse, está a injustiça e o silêncio de Hayano

toda a injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, nos pertence. O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. “Uma parte do rosto?” “Sim, há um vazio”. (LINS, 1973, p. 352, grifos do autor).

Indiferente à repressão militar, silencia diante da violência e do autoritarismo praticados no período ditatorial, negligenciando a vida e a livre manifestação do pensamento.

Para Hannah Arendt (1979), esse tipo de autoritarismo é um princípio comum às ditaduras militares e aos sistemas de guerras, que têm em sua gênese estruturas hierárquicas de poder absoluto que funcionam de forma verticalizada: “o comando é feito de cima para baixo, e a obediência absoluta, de baixo para cima” (ARENDR, 1979, p. 414). Isso faz com que o poder de comando dependa necessariamente do sistema impositivo a partir do qual atua e exerce controle sobre os corpos dos indivíduos,

ou seja, as práticas de violência são empregadas por estruturas de poder que visam, além da punição, o reforço de seus próprios mecanismos de dominação. Há nessa relação, segundo a filósofa, uma estreita vinculação entre poder e violência:

O poder e a violência, embora sejam fenômenos distintos, geralmente apresentam-se juntos. Onde quer que se combinem, o poder é, conforme verificamos, o fator fundamental e predominante. A situação, entretanto, mostra-se totalmente diferente se os encararmos em seu estado puro – como, por exemplo, na invasão estrangeira e na ocupação. Vimos que a atual equação da violência com o poder baseia-se no fato de o governo ser ou não percebido como o domínio do homem sobre o homem através da violência. (ARENDDT, 2004, p. 33).

Para Arendt, esse sistema de poder, caracterizado pelo domínio do homem sobre o homem, é comum não apenas onde há verticalização e hierarquização dos processos disciplinares e punitivos. O poder passa a adquirir novas configurações que assinalam o caráter não institucionalizado dos mecanismos de sujeição. Em outras palavras, a esse sistema de poder em que a hegemonia soberana é o eixo centralizador e definidor das práticas impositivas de governo e de dominação deve-se

acrescentar a mais nova e talvez a mais formidável forma desse domínio: a burocracia ou o domínio de um intrincado sistema de órgãos no qual homem algum pode ser tido como responsável, e que poderia ser chamado com muita propriedade o domínio de Ninguém. (ARENDDT, 2004, p. 24).

Essa forma descentralizada de exercício do poder dificulta a identificação daqueles que exercem atos tirânicos e, conseqüentemente, torna mais complexa a tarefa de definir culpados, conforme Arendt:

Se, de acordo com o pensamento político, identificarmos a tirania como um tipo de governo que não responde por seus próprios atos, o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, uma vez que não existe alguém a quem se possa solicitar que preste conta por aquilo que está sendo feito. E esse estado de coisas tornando impossível a localização da responsabilidade e a identificação do

inimigo, que figura entre as mais potentes causas da inquietação rebelde que reina em todo o mundo, de sua natureza caótica, e de sua perigosa tendência a descontrolar-se. (ARENDR, 2004, p. 24).

Se o poder apresenta-se como “um fim em si mesmo”, não necessitando obrigatoriamente de um aparelhamento de Estado para se efetivar na vida social, faz-se necessária a criação de estratégias de resistências a essas novas relações de poder, que têm em suas gêneses os princípios de violência, de imposição e de obediência ao arbitrário e às forças tirânicas da repressão. A literatura e a crítica literária podem ser vias para operar modos de resistência a essas novas relações de poder e de censura, por meio da consciência do passado e da memória da dor e do sofrimento causados pela ditadura militar, de acordo com os apontamentos de Ginzburg:

A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu. (GINZBURG, 2010, p. 241).

Ao situar o romance no contexto repressivo da ditadura militar brasileira, isto é, em um universo totalmente contrário à manifestação de novas ideias e à produção de conhecimento, Osman Lins traça um movimento de resistência ao poder que penetra na trama da sociedade, desnudando a violência do regime militar tanto no seu discurso crítico quanto no ficcional. Tem-se nesse movimento uma tentativa de trazer à tona a experiência traumática da violência e a memória de um período da história brasileira marcado pelo cerceamento da atividade artística:

A censura me entristece e me preocupa. Desde que haja interferência na criação artística, existe também interferência na perfeita captação dos fragmentos

do mundo. A censura é uma apropriação indébita. E depredadora, porque não utiliza aquilo de que se apropriou nem permite que outros tomem conhecimento. A comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber. (LINS, 1979, p. 209).

O exercício da violência, no romance *Avalovara*, está ligado ao poder e às práticas de regulação da vida de Ó, alegoria da literatura. Por meio da interdição e repressão do corpo de Ó, o tenente-coronel demonstra seu discurso impositivo e autoritário, este que o denuncia como controlador ao mesmo tempo em que revela o vazio e a esterilidade que o cercam. Visto sob essa ótica, Ó, artefato verbal e imagem da criação, converte-se em figura vilipendiada pelo discurso violento da ditadura militar, que cerceia o seu corpo porque ele é a própria representação do mundo e da vida:

Evoca o corpo de Ó esse artefato irradiante. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida – esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação –, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto. (LINS, 1973, p. 328).

De maneira emblemática, a trajetória da personagem Ó, especialmente a trajetória da escrita de seu corpo, evoca: a relação entre literatura e história; o poder e a violência; o mal-estar e a tensão gerados pelo regime militar; o confronto da criação com a opressão; a busca por formas de resistências a um contexto hostil e adverso. Traços que se materializam na experiência corporal dessa mulher e implicam uma tentativa de diminuição de sua potência e de sua capacidade de resistir às dimensões traumáticas da repressão.

A memória dessa resistência manifesta-se em *Avalovara* na forma de um relato sensível, mas ao mesmo tempo angustiante, das forças tirânicas da repressão, alegorizadas por meio de uma reflexão progressiva acerca dos textos realizados sob a aura de ambientes inóspitos e opressivos. Por meio da linguagem alegórica, *Avalovara* traz à cena as dificuldades enfrentadas pelo artista diante de um contexto contrário ao

desenvolvimento do ato criador, principalmente da dificuldade em fazer com que a escrita não se embeba do discurso do dominador e seja, ao contrário, instrumento de desequilíbrio e denúncia do sofrimento e da dor provocados pelo regime.

♂ é imagem do pensamento democrático, da liberdade e da abertura para o diálogo que a claridade de seu corpo possibilita: “perpassa na sua carne e ossos, fugitiva, uma transparência idêntica à das uvas claras, no âmago das quais entrevemos a sombra das sementes” (LINS, 1973, p. 259). Essa claridade é a luz que clareia o ambiente sombrio e inóspito do regime militar, é a possibilidade de resistência à opressão por meio da literatura, a semente, o fermento para o reinício, a via através da qual o escritor vislumbra a liberdade, visto que ela representa a literatura e a criação.

Tal representação ganha força por meio de uma outra alegoria, também construída em torno das significações do corpo: o pássaro chamado Avalovara. Esse pássaro habita o corpo da personagem e é feito de pequenos pássaros: “o Avalovara [...] é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaro” (LINS, 1973, p. 282). A respeito desse pássaro no romance, Osman Lins declarou:

Esse pássaro, além de outras coisas, é uma imagem do romance. Não desse romance apenas. E sim do romance em geral. O romance aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos. Não é o meu romance que é assim. Qualquer romance é isso. E eu já lembrei há pouco que o Avalovara é em certo sentido uma alegoria do romance. (LINS, 1979, p. 180).

Ao fim e ao cabo, o pássaro simboliza o próprio romance de Lins, igualmente nomeado como *Avalovara* e formado por um conjunto de oito micronarrativas (ou oito capítulos) que se ligam e se entrecruzam formando a totalidade harmônica da obra. A violência que se opera contra o corpo de ♂, portanto, decorre, em realidade, do fato de ela ser depositária do pássaro Avalovara que há no centro do seu corpo, ou seja, do próprio *Avalovara* como obra literária ligada às dimensões políticas, sociais e históricas de seu tempo. A violência e a tentativa de barrar a potência do corpo da mulher se dão justamente com o objetivo de inviabilizar o voo do pássaro pelas vastidões do mundo, isto é, o alcance da palavra, da escrita e da literatura em seus diferentes níveis.

O pássaro Avalovara

A ideia de *ad infinitum* proposta por *Avalovara* está espalhada por toda a obra, como propõem as peças palindrômicas da espiral a partir das quais o romance desenvolve seu percurso e como propõe, inclusive, o pássaro cujo nome é o mesmo do romance: “Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler” (LINS, 1973, p. 281). Essa natureza circular do texto insere o leitor no princípio aleatório da narrativa e permite a sua entrada *in media res* na textualidade da obra: o texto possui um caráter labiríntico que se estende ao infinito porque é operacionalizado por meio de uma construção metaficcional que possibilita a espacialização de sua própria linguagem e história.

É por essa razão que, quando o leitor chegar ao final do texto, estará retomando o próprio início e vice-versa. A sala do apartamento de Ø, que, em verdade, é o espaço para onde converge o fim do texto, o ponto N da espiral, é a mesma que abre as portas da narrativa e inaugura o relato. Conforme o próprio protagonista nos dirá na primeira página do romance: “no espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar” (LINS, 1973, p. 13).

Elizabeth Hazin (2014, p. 106), em texto publicado no livro *Palindromia*, esclareceu que essa linguagem palindrômica e espelhada do autor é construída por meio de um “método de escritura que desponta como estratégia textual”. Tal método funciona, segundo a pesquisadora, como “operadores do texto, na medida em que ajudam a pensar o texto ao tempo em que fazem o texto se pensar a si próprio, sintetizando em torno de si densos conjuntos de significado” (HAZIN, 2014, p. 107). Ela acrescenta ainda que o processo de construção literária de Osman Lins se assemelha às estratégias narrativas empregadas no texto árabe das *Mil e uma noites*, “mais precisamente aquela que metaficcionalmente alude ao texto como um todo, permitindo aos leitores vislumbrarem a história por trás das histórias que estão a ler” (HAZIN, 2014, p. 106). Enquanto o leitor lê a história, ele tem acesso aos seus processos de elaboração, porque, uma vez espacializada, a linguagem torna-se personagem de si mesma. De acordo com Jorge Luis Borges, quando isso acontece, tem-se um livro de caráter infinito, porque seus procedimentos de composição dão-se em movimento circular:

eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar infinitamente. Recordei também aquela noite que está no centro das *Mil e uma Noites*, quando a rainha Scherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a contar textualmente a história das *Mil e uma Noites*, com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito. (BORGES, 1999, p. 48).

O diálogo com as reflexões de Borges sobre o livro levado ao infinito também é apontado por Hazin ao assinalar os elementos norteadores da escrita de Lins, os quais dão a ver, em *Avalovara*, a presença do que a pesquisadora chama de “*figuras conceituais*, porque, não sendo propriamente conceitos, possuem valor de” (HAZIN, 2014, p. 107, grifos da autora). Tais figuras são identificadas por Hazin tanto ao nível lexical quanto imagético; naquele, aponta-se, por exemplo, as palavras “emaramé”, “Ubatuba” e “Unicórnio” (HAZIN, 2014, p. 108), que são palavras palindrômicas assim como a frase elaborada por Loreius; “as duas últimas palavras adquirem estatuto palindrômico de maneira inusitada, silabicamente: ubaTuba e u ni cor ni u (a última delas devendo ser considerada foneticamente)” (HAZIN, 2014, p. 108). Por sua vez, a figura geométrica pode ser compreendida como um exemplo de imagem ao nível das figuras conceituais propostas por Hazin, visto que os sentidos atribuídos a ela constroem um conjunto de significados que correspondem a um pensamento próprio do universo textual de Lins, tornando-se uma chave de leitura dos diversos planos do romance: “o estrutural, o sintático, o lexical, o imagético” (HAZIN, 2014, p. 108). A permanência dessas figuras é importante porque, engendrando densas significações, desvendam e auxiliam no processo de construção e de apreensão dos diferentes níveis do texto osmaniano.

A imagem dessa figura é ampliada pelos diversos rearranjos do corpo de Ő, que se desdobra ora em físico e carnal, ora em material, simbólico, alegórico, metafórico etc. O pássaro Avalovara, que surge ainda na adolescência da mulher, estaria relacionado ao sentido alegórico do seu corpo. O pássaro é uma alegoria do próprio romance que o leitor tem em mãos, uma alegoria do *Avalovara* pronto, concluído, da obra conquistada. Mas ele é, também, alegoria do texto exposto ao contexto

opressivo do regime militar e às práticas de repressão inerentes aos sistemas totalitários:

Eu [ô] continuo a falar, dentro de mim, dos passeios com Inácio Gabriel, anunciador, antecipador deste homem a quem me entrego e amo, da adolescência vivida e revivida, dos nomes de pessoas que pesam em meu destino, dos enganos, da bala disparada e cravada no meu peito, da minha morte e, reiteradamente, do iólipo, o qual ninguém conhece e o qual descrevo com minúcias, sem nada entender e sem saber (saber como?) que um dia o encontro. A ele, um iólipo. Iólipo? (LINS, 1973, p. 114).

Quando o escritor conquista a obra e atinge o cerne da expressão, tanto ele quanto sua criação convertem-se em ameaça para o sistema militar, porque deflagram os mecanismos violentos postos em operação pelo regime. Ô é, simultaneamente, sùmula do pássaro Avalovara e do romance de Osman Lins, pois é representação do literário perseguido e censurado pelo poder militar. É ainda por tal poder temida, já que é instrumento de resistência e de luta contra o sistema opressivo.

Não se pode esquecer que o momento histórico de composição do romance é justamente um período de ditadura, o que pode apontar a escrita de Osman Lins como uma micropolítica da resistência pela diferença, um instrumento de diferenciação em face da barbárie. O escritor está a falar em seu texto sobre resistência. “A resistência consistiria em embarcar nos processos de diferenciação de todos esses modelos [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 81). O corpo da mulher, morada do pássaro, se inscreve como corporalidade que engendra processos de resistência aos modelos de violência e repressão, razão pela qual ele será atingido pelo governo militar – a mulher será assassinada pelo marido, a mais autêntica representação da ditadura no romance:

O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glande fria; empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas. Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento. (LINS, 1973, p. 279-280).

O romance nasce no meio da sujeira da ditadura militar, resiste à violência e se propaga como objeto vilipendiado justamente por operacionalizar, por meio de seus diversos níveis narratológicos, uma crítica ao regime. Segundo a ditadura militar, o livro é um objeto nefasto e indesejado, que cresce e se espalha por áreas institucionalizadas, desequilibrando o solo de regiões opressivas, causando danos à uniformidade dos sistemas estabilizados; à semelhança de uma erva daninha que surge “exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 40). Como a erva daninha, o romance se desenvolve não por meio de raiz (posto que a erva cresce por dispersão), mas se expande por ramificações em inúmeras direções, conectando as micropolíticas, desterritorializando áreas e criando uma cartografia móvel dos discursos de resistência.

Para Deleuze e Guattari, a literatura de resistência, aquela que se firma como potência de intervenção crítica e política, pode ser comparada à erva daninha, porque esse tipo de literatura, assim como a erva que nasce para desequilibrar o solo, não bem-vinda, cresce em ambientes inóspitos (no betume) para pôr em suspensão a propagação do ódio, da violência e da censura. A erva não precisa ser convidada para surgir na terra, ela simplesmente brota com a função unicamente de perturbar e desequilibrar aquilo que está posto, levantado e construído. Assim também é a literatura de resistência, que se impõe como instrumento de enfrentamento e de combate ao fascismo, aos governos autocráticos e ditadores, os quais ceifam a natureza mesma da vida, da existência humana naquilo que há de belo e potente. Œ tem consciência disso, sabe que seu corpo é instrumento de oposição à tirania: “Aspiro o vazio de Hayano como quem aspira um odor de ossos” (LINS, 1973, p. 182). Só por meio dessa consciência é que a mulher consegue compreender as dimensões do mal e as interferências que a repressão impõe não somente a si própria, mas a todo o corpo social:

Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos. Na melhor das hipóteses, somos assassinados ou aprendemos a amar a violência. Apenas, não nos cabe do todo, sob a opressão, o peso dos nossos atos: a posição do opressor não é sem ônus. Por mais que acuse, e ele necessita de acusar, pois detém o privilégio das sentenças e das execuções, arca – embora se recuse a isto – com as respostas dos demais.

Ele é o culpado, se investe contra mim; se eu próprio me destruo, a culpa é sua; se eu o mato, o culpado ainda é ele: assassino de si mesmo. (LINS, 1973, p. 364-365).

Na textualidade do romance *Avalovara*, O apresenta-se como uma figura emblemática, porque nela reverberam níveis discursivos vários: o metalinguístico, o literário, o crítico, o político, enfim, ela desdobra um conjunto de enunciados que ampliam sua função na obra e redirecionam seu lugar enunciativo. Afinal, a materialidade de seu corpo é o ponto de partida para uma articulação entre a linguagem, objeto do trabalho de um escritor em guerra “consigo próprio, com as palavras, com as correntes literárias e triunfantes, com o editor, com a estrutura social etc.” (LINS, 1979, p. 145), e os fatos históricos e sociais brasileiros por ela incorporados – razão pela qual o corpo é reprimido e censurado.

A narrativa de Lins mostra-se atenta aos problemas de seu tempo e, assim, constitui-se como objeto de recusa e de protesto contra o exercício do autoritarismo. Dessa forma, Osman Lins, por ter percebido o “escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 64), foi um escritor contemporâneo em relação ao seu tempo, porque soube ver as sombras que o cercavam, sem criar qualquer vínculo com o poder, mas confrontando-o por meio de seu trabalho com a palavra. O e Abel são a força dessa expressão, são a combinação do trabalho de Lins e de seu interesse por alinhar em sua escrita as relações entre o escritor, a literatura e a vida. É a partir da relação de Abel com a mulher que se esboça no texto a cartografia de um mapa para o qual convergem o fim e o início das coisas:

Fim e início. O e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra Dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre o O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, como os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes? (LINS, 1973, p. 314).

Aí estão, lado a lado, dorso contra dorso, para serem assassinados pelo poder militar, para findar um percurso, mas também para iniciar

um outro, o da palavra construída e alcançada, para existirem enquanto linguagem, pois, mesmo mortos, fundem-se no tapete do apartamento de Ǿ, uma “representação do Éden, uma espécie de beleza solene e vagamente aterradora” (LINS, 1973, p. 397). A mulher e o escritor são mortos, mas já terão alcançado voos maiores, porque, concluída a narrativa, transcendem os limites materiais de seus corpos ao atingirem a unidade do texto, o cerne da palavra. Convertem-se em linguagem e nela fazem morada:

Aqui estamos, havemos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e com dentes, ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Vem o Apocalipse? As bestas flageladoras? Venham. Estamos enlaçados. Vivos estamos”. (LINS, 1973, p. 321).

Findo o percurso, o alcance das buscas, a realização do texto e a consagração dos amantes, ambos transcendem os limiões históricos, transformados em personagens de uma narrativa mítica cuja temática se centra no encontro com o divino e o celestial: “Acreditam? Estou sentindo um perfume de terra. Vou ser recebida! Vou ser recebida por Deus!” (LINS, 1973, p. 342). Uma busca pelas origens da natureza humana, pelo princípio genealógico do homem que procura se reconectar com o sagrado, o Paraíso Perdido, o Jardim do Éden: “Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude [...], acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. O tapete é o Paraíso [...]” (LINS, 1973, p. 356-357). Os corpos dos amantes atingem outro estado de significação: agora revestidos de transcendência e consagrados ao rito, unem-se à espiral para ser e existir no movimento (des)contínuo do tempo; a narração terá atingido o cerne da espiral, a sua natureza circular e reversível, propiciando a construção de uma cosmogênese humana ao articular o fim da matéria e o início do ser na temporalidade mitológica, que corresponde à ideia reiterada da criação da vida e ao encontro com a imanência do sagrado: o casal protagoniza uma fábula de queda e expulsão, mas a chegada ao Paraíso aponta sinais de redenção.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. [S. l.: s. n.], 1979. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_arendt_origens_totalitarismo.pdf. Acesso em: 22 jun. 2019.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- BONFIM, Maria Aracy. Conteúdo e continente – o corpo de ϕ : poética e criação em *Avalovara*. In: HAZIN, Elizabeth (org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent: CNPq, 2014. p. 61-69.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim das veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar e Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Globo, 1999. p. 44-51.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973. p. 9-11.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Ana Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. 300f. Tese (Livro Docência em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suley. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HAZIN, Elizabeth. Como um segredo de um cofre: reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins. *Revista Ângulo/Caderno do Centro Cultural Teresa D'Ávila*, Lorena (SP), n. 121/122, p. 47-51, abr./

set. 2010. Disponível em: <http://www.unifatea.edu.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/737/505>. Acesso em: 19 ago. 2018.

HAZIN, Elizabeth. Palíndromia. *In*: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy (org.). *Palíndromia*. Brasília: Siglaviva, 2014. p. 105-115.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

PAGANINE, Joseana. A poética osmaniana: entre a alegoria e o símbolo. *In*: HAZIN, Elizabeth (org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; CNPq, 2014. p. 239-255.

TODOROV, Tzvetan. Linguagem e literatura. *In*: _____. *As estruturas da narrativa*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 53-65.

Recebido em: 31 de outubro de 2019.

Aprovado em: 22 de abril de 2020.



Uma poética do inacabamento: a escrita literária de Maria Tereza

A Poetic of the Incompleteness: Maria Tereza's Literary Writing

Terezinha Taborda Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte,
Minas Gerais / Brasil

taborda@pucminas.br

<http://orcid.org/0000-0002-7664-0405>

Resumo: O artigo analisa a obra *Negrices em flor*, da poeta, compositora e atriz negra Maria Tereza, explorando como a escrita poética da autora expõe a invisibilidade, o silenciamento e a subalternização de sujeitos produzidos no encontro e na violência colonial. Atenta à dupla subalternização da mulher negra, a escrita assume um discurso que se volta não apenas para o corpo negro, mas, mais especificamente, para o corpo feminino negro. Desse lugar de fala a escrita se constrói como testemunho de uma memória negra, enquanto ressignificar a diáspora como ato gerador de um “corposolo” também negro. Esse corposolo negro, contrariando a colonialidade do poder, afirma-se como um “pensamento crítico de fronteira” por meio do qual a voz lírica redefine as ideias de cidadania, democracia, direitos humanos e humanidade, conforme impostas pela modernidade europeia, para permitir ao sujeito negro, especialmente o feminino, ancorar sua existência em outras cosmologias e outras epistemologias.

Palavras-chave: memória; testemunho; pensamento decolonial; *Negrices em flor*; Maria Tereza.

Abstract: The article analyzes the text *Negrices em flor*, exploring how Maria Tereza's poetic writing shows the invisibility, the silencing and the subordination of subjects produced in the colonial encounter and its violence. Focused on the black women's double subordination, her writing concentrates not only on the black body, but mainly on the black female body. From this perspective, her writing is built as a testimony of

a black memory and proposes the diaspora as a generating act of a black body. This black body, in opposition to the coloniality of power, asserts itself as a “critical frontier thinking” whereby the lyrical voice can redefine the ideas of citizenship, democracy, human rights and humanity, imposed by European modernity. As a critical frontier thinking, the black body can anchor the black subjectivity, especially the feminine subjectivity, in other cosmologies and other epistemologies.

Keywords: memory; testimony; decolonial thinking; *Negrices em flor*; Maria Tereza.

Pelas vias

Pelas vias que vim, não havia sinais
 Havia peles dos pés
 Detalhes dos cheiros
 E nunca brandura no ar
 Era árido e seco por todo o lugar
 E nem havia passantes ou gestantes
 No meu andar respirava por dentro
 Minha fome de querer ver um mar
 Durante a vinda, vim vestindo caras!
 Caras de mulher [...]
 (TEREZA, 2007, p. 53).

A epígrafe que abre este texto já anuncia aquilo que a reflexão que se inicia deseja perseguir: o trânsito entre espaços, tempos, culturas e vivências que caracteriza a escrita poética de Maria Tereza como memória de um percurso feito “no conta-gotas do aprendizado diário”, “de letrinha com letrinha no passo a passo”, rumo a uma liberdade estética que chega “com suor e demora” (TEREZA, 2007, p. 51), porque buscada em um “conhecimento anterior”, “na cor escura” de uma pele negra e no desenho mais que louco de um “corpo falante” (TEREZA, 2007, p. 45). Corpo, cor, gênero e experiência sedimentam essa liberdade estética, por meio da qual a voz lírica sutura, numa escrita feita de “pele, desejos e sonhos” (TEREZA, 2007, p. 51), seu projeto de “desfazer-se das dores e horrores dum passado distante e tão próximo” (TEREZA, 2007, p. 45).

Autora de três livros – *Ruídos* (2004), *Negrices em flor* (2007) e o infantil autobiográfico *Vermelho* (2009) –, Maria Tereza, pseudônimo da escritora paulista Maria Tereza Moreira de Jesus, fez incursões também pela música e pelo teatro, com leituras dramáticas e criação de espetáculos solo em que musicou e encenou poemas de Solano Trindade, Stela do Patrocínio e Hilda Hilst.

Sobre a autora, um texto da Redação do Caderno “Cotidiano”, da *Folha de São Paulo* (2010), intitulado “Maria Tereza Moreira de Jesus (1974-2010). A atriz negra que se lançou em alto-mar” e escrito por ocasião de sua morte, destaca, como marca de sua personalidade, um humor negro e corrosivo, a partir do qual a escritora projeta sua imagem como poeta, compositora e atriz negra, conforme ela mesma fazia questão de se apresentar. E talvez em função desse humor negro e corrosivo, o texto também aponte, como atividades que Maria Tereza desenvolvia “para sobreviver”, as de garçonne, vendedora, recepcionista e segurança, enumeradas a partir de sua biografia, que fecha o livro *Negrices em flor*.

Colocadas lado a lado, essas atividades assinalam a particularidade da produção poética de Maria Tereza de construir-se como testemunho da condição de intelectual negra a partir da qual se forja sua escrita. Nesse sentido, a poética de Maria Tereza se elabora nas fronteiras entre o ficcional e o debate étnico-racial, social e de gênero. Escrita “construtora de pontes”, no dizer de Heloísa Toller Gomes (2017), referindo-se à produção afrodescendente contemporânea feita por mulheres, a poesia de Maria Tereza liga o passado e o presente; traduz, atualiza e transmuta “em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações”; utiliza a palavra como “ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo”, e ainda faz esboroar as balizas entre “domínios tradicionalmente apartados, como a cultura erudita e a popular” (GOMES, 2017). Sua expressão assinala a presença, no texto poético, da mulher negra inserida em seu tempo, que reflete sobre seu presente revisitando uma memória que associa à escravidão, à diáspora e às marcas da discriminação racial e sexual que informam seu passado.

Essa condição de testemunho da escrita de Maria Tereza aparece explicitada na obra *Negrices em flor*, em poemas que registram a origem “negra rústica” assumida pela voz poética, filha de “pai baiano” e “mãe paulistana”, ambos “filhos d’África com índios do Brasil”, todos juntos, “tijolo por tijolo construindo uma nova trama” na tessitura de uma subjetividade que se anuncia e se enuncia como “brasileira gigante”:

Brasileira gigante

A VIDA NÃO USA RUGE, FERA RI E RUGE
 PARECE QUE O TEMPO URGE
 NÃO SEI SAMBAR E TENHO MILHÕES DE OUTROS
 ENCANTOS!
 CONTRA OLHO GORDO USO COLÍRIO DIET, TRABALHO!
 SOB A LUZ DA LUA MUNDANA EU VOU QUE VOU
 CAMINHANDO NO ASFALTO ELABORO MINHAS
 OFERENDAS
 RECONHEÇO O QUE É DE FIRMEZA

*SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
 BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO
 SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
 BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO*

EU ESCAVEI, EU ESCAVEI A MÁQUINA DIGITAL
 TIREI O CHIPS E INSTALEI UMA TRIP ROOTS
 SIM! SOU RÚSTICA! SOU EU A NEGRA RÚSTICA
 MEU PAI BAIANO, MINHA MÃE PAULISTANA
 FILHOS D'ÁFRICA COM ÍNDIOS DO BRASIL
 MULHERES NEGRAS ME CRIARAM, MULHERES NEGRAS
 ME ENSINARAM
 TIJOLO POR TIJOLO CONSTRUINDO UMA NOVA TRAMA
 DIA POR DIA CULTIVAR A SAPIÊNCIA
 DNA DE NEGRA CONTÉM MALEMOLÊNCIA
 TODA CRIANÇA TRAZ NO LADO ESQUERDO A BEM
 QUERENÇA
 SOU BRASILEIRA GIGANTE, SOU BRASILEIRA GIGANTE!
 (TEREZA, 2007, p. 21).

A maiúscula alegorizante no poema expõe os limites entre a cultura e a representação ao transformarem o espaço do poema num campo de conflito no qual a linguagem se afasta de seu estatuto de ferramenta de dominação e exclusão para gritar a invisibilidade, o silenciamento e a subalternização de sujeitos produzidos no encontro e na violência colonial.

A voz lírica que se constrói no poema se agiganta na medida em que, escavando a “máquina digital”, tira o *chip* dos estereótipos definidos para ela por uma vida que “não usa ruge”, pois é “fera” que “ri e ruge”, e instala nela uma outra perspectiva para codificar as imagens de uma subjetividade que não sabe sambar, tem “milhões de outros

encantos”, contra olho gordo usa “colírio diet, trabalho”, e “sob a luz da lua mundana” vai que vai, elaborando suas oferendas na firmeza de um ritmo que evoca a voz/memória da cantoria de pretos na louvação de São Benedito: “São Benedito, santo de preto/ bebe cachaça, mama no peito”. O rito hibridizante recupera, na letra do catolicismo negro, a religiosidade africana. Por meio dela as “mulheres negras” criam e ensinam a voz lírica, iniciando-a no cultivo de uma “sapiência” que lhe permita a malemolência necessária para trazer “no lado esquerdo a bem querença”.

A malemolência reivindicada pela voz lírica pode ser lida como o jogo de atitudes, os gestos, o jeito de falar ou mover-se, o molejo, o arдил que lhe faculta rememorar a diáspora negra ressignificada como ato gerador de um “corposolo” também negro, que luta contra uma morte anunciada, seja pelas “ações da imantação magnética” a que todo ser vivo deve se dobrar ou pelas “organizações de estatutos governamentais” nos movimentos de avanços e recuos que caracterizam a escalada pelos direitos humanos. Contra essa “mortinha” que “chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem maquiado, pela escola”, pela imposição de um jeito de pensar, “pela música ruim que querem te dar”, a voz lírica da escrita de Maria Tereza propõe a familiarização com o “desejo de pulsão”, a transformação dos movimentos da mente “em mecânica corporal”, o recurso à arte ancestral, a fim de restituir à pele negra uma vida verdadeira:

Vida verdadeira agora

Serei breve, mas não sucinta. A morte quieta vem vindo no Ar devagar, passa por tudo e expele seu mortejar. Vem vindo matreira, fazendo seu serviço, trazida por ações da imantação magnética ou enviada por organizações de estatutos governamentais...

A mortinha vem vindo, grande, só na função, sobre as cabeças principalmente, agarrando nas veias, bloqueando pensamentos, criando traves nos desejos, tirando do alvo os objetivos.

Chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem maquiado, pela escola, pela hora da morte... vai espiando, deixa não, arrepia um pouco mas pode ser pior, pelas comidas que vendem por aí, pelo jeito que você *deve* pensar, nas entrelinhas mal escritas, se deixar pela música ruim que querem te dar, pelas brechas...

Sabe lá o que é isso deixar de reverberar? É terrível, é

gritar na gruta e não ter eco. Dá tremulações no espírito.
 E essas tremulações mudam inclusive seu caminhar, até as
 pisadas. Vê então que o que não se pode é perder a força.
 Familiarizar-se com o seu desejo de pulsão maior de forma
 que os movimentos da mente transformem-se em mecânica
 corporal e tal. Arte. Ancestralidade que gera sempre
 heranças. Heranças... Passadas no pé do ouvido, no dentro
 do vermelho líquido, no olho, na voz, no maior órgão
 do corpo, tua pele. Tua nossa pele que tem informações
 magnânimas... Diásporas são partes que caminham,
 ou navegam e voam saindo dum mesmo corposolo e
 multiplicam e se juntam pra retransmitir o primeiro toque,
 aqui nesse caso, com muita força de resistência, tambores em
 vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor,
 liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos
 espirituais, conexões de integração.
 Diásporas, negrises, inteligências. Vida verdadeira agora!

solo,

busca de si
 encontros d'eu
 sedes estranhas
 dilemas da vida
 opções duras e águas subtraídas

entremeios

paixões rasgáticas
 violências cabeçais e desentendimentos da história
 heranças inadministradas
 presente renegado e esquecença do bão
 comida estragando e fome remoída

parceria,

tudo resolvido
 pra começar d'outro jeito
 brincadeiras de dicionários
 tudo novamente
 suave pena, de oferecer, de dividir.
 (TEREZA, 2007, p. 29, grifos da autora).

O corposolo que se ergue da escrita de Maria Tereza, contrariando a colonialidade do poder, ou seja, “o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas

hierarquias do sistema-mundo” (QUIJANO, 1993 *apud* GROSFOGUEL, 2008, p. 123), se institui como um “pensamento crítico de fronteira” (MIGNOLO, 2000 *apud* GROSFOGUEL, 2008, p. 138), por meio do qual a voz lírica redefine as ideias de cidadania, democracia, direitos humanos e humanidade, fazendo com que elas ultrapassem as definições impostas pela modernidade europeia para permitir ao sujeito negro ancorar sua existência. A ancoragem da existência negra pode incorporar, então, as heranças ancestrais, “passadas no pé do ouvido, no dentro do vermelho líquido, no olho, na voz”, na “tua nossa pele” tão cheia de “informações magnânimas”.

Percebe-se que a redefinição de valores e de perspectivas promovida pela voz lírica se faz através das cosmologias e das epistemologias do sujeito subalterno. São elas que permitem ao corposolo negro gerado a partir da diáspora retransmitir “com muita força de resistência, tambores em vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor, liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos espirituais, conexões de integração”. A diáspora negra será rememorada como inteligência geradora de vida, “Vida verdadeira agora!”, negrice que, do presente, elabora o passado como um testemunho do percurso de uma subjetividade simultaneamente individual e coletiva que se materializa em três espaços/tempos distintos e complementares.

O primeiro espaço/tempo, o do solo/chão, é assinalado pelo movimento do sujeito em direção ao outro, movimento esse gerado pelo dilema de buscar-se através de um encontro que é resultado de “opções duras” e “águas subtraídas”. O segundo, o dos entremeios, coloca o sujeito entre dois pontos, dois extremos, dois limites, duas histórias, duas heranças que não podem ser administradas, sob pena de se excluírem. Finalmente, o terceiro, da parceria, se apresenta como o espaço/tempo da possibilidade de ensaiar outro modo de ser que inclua, ao invés de excluir; de tecer novas palavras, novos sentidos, numa pena suave que reescreva novamente a história como oferenda, divisão, “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005).

No espaço/tempo da partilha do sensível se pode “começar d’outro jeito”, um jeito que permita o encontro discordante de percepções individuais, a negociação da visibilidade que mostre “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Nesse espaço/tempo, as “brincadeiras de dicionário” podem inaugurar uma prática artística que

seja reconhecida como forma modelar de ação e distribuição do comum, “maneira de fazer” que intervém “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), dividindo com as demais práticas e com o discurso histórico em geral as formas do sensível.

No espaço/tempo da partilha do sensível, o corposolo negro que se ergue da/na diáspora é apresentado ao leitor em uma prática artística que desenha, nos moldes de uma nova saga criada pela voz lírica, a realidade individual e coletiva na qual ele está inserido, rememorando-a desde seu início, em tempos que se perdem no pretérito, até o momento da enunciação, conforme se observa no seguinte poema:

Corpa Negra

Corpa Negra tivera a vida como presente
 Na labuta, suave de tanto nascer todo dia
 Chorou todas as lágrimas do mundo, cansara de rios de sangue
 Cantara de tanto sofrer várias línguas
 Multiplicara milhões de vezes os peixes e as bocas
 Assimilara ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis
 Inspira sempre o ar renovando sapiência
 Horroriza-se ante a qualquer tipo de açoites que ainda são
 Parira amores e dores
 Mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas
 Demoradamente a cada demora três centenas de anos
 Morreria mais que mil vezes e ainda agora resistia
 Trocou aquilo por isso e quilombolizara até hoje
 Banhou-se por horas a fio, perdoou-se de ranços, renomeou-se
 Chegou aqui.
 (TEREZA, 2007, p. 87).

O título do poema é inusitado: “Corpa Negra”. Trata-se de um sintagma nominal composto por um neologismo originado a partir de um substantivo, “corpa” e um adjetivo, “negra”. O núcleo do sintagma, “corpa”, flexionado no feminino, remete à palavra “corpo”, substantivo masculino que se refere, entre outras coisas, à estrutura física de um organismo vivo. Na configuração da espécie humana, “corpo” corresponde à materialidade do ser, mas também remete à agregação de indivíduos que apresentam alguma vinculação em função de interesses comuns. A etimologia da palavra aponta sua origem latina, *corpus*, *ōris*, apresentando, entre outros significados, matéria, mas também reunião de pessoas.

Além do núcleo, o sintagma traz um segundo elemento, o adjetivo “negra”, que evidencia um atributo do substantivo e remete a “cor preta”, mas também a “1. Mulher de etnia ou de raça negra. 2. Escrava, cativa” (FERREIRA, 2009, p. 1393). No significado do adjetivo encontramos um atributo que inscreve no substantivo, simultaneamente, três distinções: uma de gênero (mulher), uma de raça (negra) e uma de história (escrava, cativa). Assim, se a transformação do substantivo “corpo” em um neologismo por meio de sua flexão de gênero causa certa estranheza no leitor, a definição do adjetivo “negra” talvez ilumine a compreensão dos motivos dessa flexão, uma vez que ela parece assinalar, na escrita do poema, a opção por um discurso que deseja construir demarcando três lugares de fala distintos, mas complementares: o feminino, o racial e o histórico. E o fará por meio de um sintagma que se constitui, ao mesmo tempo, como título do poema e como identidade da subjetividade que nele é erigida como personagem: “Corpa Negra”.

No poema, Corpa Negra será, então, a identidade da personagem principal de uma saga genealógica cantada pela voz lírica, em cujos versos serão revelados os atos heroicos que marcam sua história. Mas será, também, um corpo feminino negro. Assim, todos os atos que conformam a identidade de Corpa Negra deverão ser pensados, também, por meio de uma genealogia que investigue os alicerces de suas cosmologias e de suas epistemologias, com o objetivo de identificar as relações de poder que, historicamente, urdiram seu corpo entre tramas e traumas de gênero e de raça.

Para nossa reflexão, uma primeira percepção crítica sobre a construção do corpo negro pode ser buscada em Frantz Fanon. A partir de seu compromisso político com a luta pela descolonização da África, pela libertação da Argélia e pelo pan-africanismo, Fanon teve seu nome associado à crítica ao colonialismo e à violência ao longo do século XX e mesmo agora. Especialmente em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), o psiquiatra vincula o complexo de inferioridade que acomete o homem negro ao processo de colonização. Encontramos nele uma reflexão profícua sobre a epidermização do racismo e a percepção do corpo negro pelo outro imperial e racista.

Para Fanon, historicamente, o negro olha o outro – o branco – em busca de sua subjetividade. No entanto, o branco lhe devolve, através de gestos e atitudes, um olhar estabilizador. Isso porque, em uma sociedade colonizada, o momento hegeliano do “ser para-o-outro” não se realiza.

“Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica”, dirá Fanon, já que teve que se situar diante de dois sistemas de referência, entre os quais “sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta” (FANON, 2008, p. 104). Por isso, para Fanon “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal”, já que “em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (FANON, 2008, p. 104). As incertezas decorrem do fato de o esquema corporal do negro ser atravessado por um esquema histórico-racial que se apresenta, antes, como um esquema epidérmico-racial no qual o ser negro se fragmenta em uma tripla corporeidade: a do corpo fisiológico, a da raça e a da ancestralidade. Em comum, essa tripla corporeidade registra o fato de serem tratadas de formas de conhecimento do ser negro definidas a partir da antropofagia, do atraso mental, do fetichismo, das taras raciais, dentre outros signos de negação.

Fanon dispõe-se, por meio de sua reflexão, a “ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44). E o faz chamando a atenção para o fato de que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34). Para Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Por isso, afirma a necessidade de o homem colonizado tomar posição diante da linguagem, reconhecendo que “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência” (FANON, 2008, p. 33). Potência que Fanon traduzirá como possibilidade de assumir “o instrumento cultural que é a linguagem” (FANON, 2008, p. 50) para criar identificação.

Embora Fanon esteja se referindo ao homem colonizado, especificamente ao negro antilhano, e à posição que ele deve assumir diante da língua do colonizador, vemos que sua reflexão encontra ressonância numa discussão assumida e aprofundada por Émile Benveniste quando propõe, como característica fundamental da linguagem, a interação humana. Benveniste (1989, p. 93) defende a linguagem como “o único meio de atingir o outro homem”, já que “a linguagem exige e pressupõe o outro”. Ele postula que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de *ego*” (BENVENISTE, 1995, p. 286). Para o autor, a linguagem seria o lugar da constituição da

subjetividade. O linguista explica que “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste” (BENVENISTE, 1995, 286); vale dizer, pelo diálogo que um *eu* estabelece com um *tu*.

Essa polaridade *eu-tu* não significa igualdade nem simetria, já que nenhum dos dois termos se concebe sem o outro. Ao contrário, *eu* e *tu* são termos complementares e reversíveis: *eu* me torno um *tu* na alocução daquele que se designa como *eu*, e vice-versa. A reversibilidade existente entre os termos cria uma relação dialética entre *eu* e *tu*: “Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a um alguém, que será na minha alocução um *tu*” (BENVENISTE, 1995, p. 286). A dialética joga por terra a antinomia do *eu* e do *outro*, do indivíduo e da sociedade, já que a negação entre *eu* e *tu* é que constitui a ambos. Ao mesmo tempo, ela dá evidência ao fato de que “a instalação da ‘subjetividade’ na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora da linguagem, a categoria da pessoa” (BENVENISTE, 1995, p. 290, destaque do autor).

A instituição da pessoa a partir dessa relação dialética levará Benveniste a propor que a terceira pessoa gramatical, *ele*, “remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocução. Entretanto, existe e só se caracteriza por oposição à pessoa *eu* do locutor que, enunciando-a, a situa como ‘não-pessoa’” (BENVENISTE, 1995, p. 292). Ainda segundo Benveniste (1995, p. 250), “a forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa específica”. Ou seja, para Benveniste, o *ele* corresponde, na verdade, ao objeto, isto é, à pessoa *de quem* se fala.

Como em Benveniste, parece-nos que, para Fanon, a linguagem é o espaço da construção da subjetividade. Isso permitirá ao estudioso propor que, na linguagem, a subjetividade do negro será alcançada por meio de um elemento fundamental: o ritmo. Com base no pensamento de Léopold Senghor, Fanon destacará que o ritmo “é a mais sensível e a menos material das coisas. É o elemento vital por excelência. É a condição primeira e o signo da Arte, como a respiração o é da vida [...]” (SENGHOR, 1939 *apud* FANON, 2008, p. 113). Porque “o ritmo é vivo, é livre [...]” (SENGHOR, 1939 *apud* FANON, 2008, p. 113), ele se tornará o elemento de irracionalidade que permitirá ao estudioso propor uma nova forma de humanismo, um humanismo restaurador de uma “humanidade vilipendiada” (FANON, 2008, p. 116).

Para Fanon, por tornar o homem “poroso a todos os suspiros do mundo” (FANON, 2008, p. 117), o ritmo permitirá ao homem negro ressignificar o *slogan* que assevera ser “a emoção negra e a razão grega” e interpelar o mundo pela sensibilidade, pela intuição e pela potência poética. Neste humanismo, que tem no ritmo um meio para restituir ao homem sua relação com a natureza, o corpo negro poderá edificar uma “fraternidade áspera” (FANON, 2008, p. 114), que, dialeticamente, poderá abalar os alicerces do mundo.

O poema “Corpa Negra” parece dialogar com essas reflexões de Fanon. Sua organização alterna os tempos fortes e fracos que sinalizam algo como um padrão de repetições regulares na evolução da existência da personagem. O ritmo crescente do poema assinala a intensidade dessa existência, e a linguagem assume essa intensidade pela criação de uma atmosfera fantástica em torno das ações da personagem, cuja dimensão atribui a seu percurso o excesso comum à desmedida que caracteriza toda ação grandiosa. Pode-se dizer que a voz lírica, por meio da criação de um poema narrativo, toma posse da linguagem da saga e do modelo de representação que lhe é implícito para projetar, na cultura da epopeia, a história da identidade negra representada por Corpa Negra. Ao fazê-lo, toma posição diante da linguagem literária canônica, apropriando-se de sua potência criativa para projetar Corpa Negra como modelo representacional que se abre a novas propostas de identificação.

A existência de Corpa Negra, então, será enunciada como uma sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo. Com isso, sua história apresenta uma duração que se perde no tempo e somente pode ser evocada a partir do pretérito: “Corpa Negra *tivera* a vida como presente”. O pretérito domina o poema. Por meio dele, a voz enunciativa conta ações que foram concluídas antes de outras ações do passado terem se iniciado: Corpa Negra “*cansara* de rios de sangue”, “*cantara* de tanto sofrer várias línguas”, “*multiplicara* milhões de vezes os peixes e a bocas”, “*assimilara* ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis”, “*parira* amores e dores/ mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas”, “*quilombolizara* até hoje”.

A predominância do pretérito sugere que a existência de Corpa Negra pode ser caracterizada pelo encadeamento de suas ações num movimento contínuo, geradas que são por uma dinâmica que a coloca em movimento perpétuo de transformação. Comprova isso o fato de o pretérito também permitir pontuar ações iniciadas no passado, mas ainda não concluídas: “*suava* de tanto nascer todo dia”.

A utilização do pretérito cria um efeito de afastamento da enunciação e instala no poema uma atmosfera de objetividade, sugerindo que a voz que enuncia tem pleno domínio daquilo que conta. Talvez por isso ela possa, no meio do poema, situar no presente a condição a partir da qual Corpa Negra se projeta em sua travessia pelo tempo: “*inspira* sempre o ar renovando sapiência”, “*horroriza-se* ante a qualquer tipo de açoites que ainda são”.

O presente, tempo do agora, instaura no poema a característica fluida do próprio tempo, que passa constantemente, sem pausas que possibilitem separar o passado e o futuro, já que a cada intervalo de tempo que passa o presente vira passado. Assim, o presente pode ser pensado como um tempo infinito, já que contém o passado e o futuro. Ao situar no presente a condição a partir da qual Corpa Negra se projeta em sua travessia pelo tempo, a voz lírica desvela aquilo que caracteriza e caracterizará, sempre, sua personagem: a capacidade de resistir a qualquer tipo de opressão. E é por meio dessa capacidade de resistir que a voz lírica projetará, para o futuro – “demoradamente a cada demora três centenas de anos” – o grande poder de permanência de Corpa Negra: “*morreria* mais que mil vezes e ainda agora *resistia*”.

O verbo “*morreria*”, no futuro do pretérito, fala de uma ação que poderá acontecer, indicando as demandas por novas transformações com as quais a personagem ainda poderá se haver; e o verbo “*resistia*”, no pretérito imperfeito, indica que a oposição iniciada no passado ainda não foi concluída, que ainda é necessário não sucumbir, não ceder. Juntos, os dois verbos parecem reiterar algo que se apresenta como inconcluso na história de Corpa Negra: o ato mesmo de resistir.

Inconclusão, incompletude, inacabamento parecem ser os termos que caracterizam a saga de Corpa Negra, assinalando sua travessia como uma atitude de resistência que se projeta sobre o presente, intermitentemente. Talvez por isso as únicas ações que transcorreram no passado da personagem sejam aquelas que assinalam sua predisposição para o movimento: “*banhou-se* por horas a fio, *perdoou-se* de ranços, *renomeou-se*”. Por meio dessas ações a voz lírica encaminha Corpa Negra ao ponto que inaugura a própria história de sua saga: “*chegou* aqui”, ou seja, chegou ao aqui-agora do poema, lugar onde o passado e o futuro se encontram no tempo/espaço da escrita, testemunhando a experiência vivida da personagem. Experiência que se conforma, para ela, como um presente – “Corpa Negra *tivera* a vida como presente” –, o qual ela

recebe como possibilidade de “trocar aquilo por isso” e “quilombolizar”, “até hoje”.

A predominância do pretérito no poema, indicando que as ações de Corpa Negra se desenvolvem num movimento inconcluso, ganha novo significado com o verbo “quilombolizara”, também no pretérito, que recupera uma noção de tempo para a vida da personagem, permitindo-nos inseri-la na dimensão de uma duração que coincide com a da história dos quilombos através dos séculos. Assim, o ato de quilombolizar, que a personagem repete “até hoje”, entrecruza sua identidade pessoal com a identidade coletiva que a constitui como corpo negro.

A variedade de significados existente para o termo “quilombo” tem sido assinalada pelos estudiosos, muitas vezes associada à “dificuldade dos historiadores em ver o fenômeno enquanto dimensão política de uma formação social diversa” (LEITE, 1999, p. 128). Apesar desse fato, o termo tem persistido como indicador de variadas manifestações de resistência. No poema, o ato de quilombolizar parece recuperar uma discussão dos movimentos negros sobre a abolição da escravatura como um processo inacabado no Brasil. Nesse sentido, quilombolizar remeteria a algo que ainda não estaria resolvido: a cidadania do negro. E quilombolizar “até hoje” pode significar resistir a todos os tipos de arbitrariedades e violências que o corpo negro sofreu e ainda sofre, decorrentes da situação de deslocamento, realocamento, expulsão e reocupação de espaços pela qual passa, sejam esses espaços físicos, sociais, culturais ou ideológicos. Quilombolizar equivaleria, então, a uma atitude de resistir a qualquer atitude ou sistema opressivo que se imponha sobre o corpo negro.

Mas se o poema conta a saga de um corpo negro que, seja na perspectiva individual ou na coletiva, se quilomboliza como forma de resistência à opressão, podemos nos perguntar por que a voz lírica se expressa por meio de um discurso em terceira pessoa, ou seja, naquela categoria de não-pessoa assinalada por Benveniste? E mais, se ela o faz, como então compreender o poema como expressão da necessidade de assumir o instrumento cultural que é a linguagem para criar identificação, defendida por Fanon?

Acreditamos que a resposta para esta questão esteja na opção da voz lírica de dar visibilidade à não-pessoa *de quem* fala, traduzindo sua existência em uma forma cuja especificidade é a manifestação da emoção sensível. O sentido do poema estaria na possibilidade de dar evidência

ao fato de que, como pessoa *de quem* se fala, Corpa Negra estaria fora da relação dialética entre *eu* e *tu* que permitiria ao sujeito se constituir diferenciando-se de seu outro. Estaria, portanto, fora da possibilidade de assumir a condição de sujeito, de expressar-se como subjetividade constituída na e pela linguagem. Nesse sentido, a voz enunciativa assumiria a terceira pessoa para dar visibilidade ao silêncio que circunda sua personagem como pertencente a um segmento social cuja voz é negada.

A invisibilidade, o silêncio que pesa sobre Corpa Negra a colocam na condição de subalternidade discutida por Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Para a estudiosa, subalternas são “as camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, de representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Por isso, Spivak defende que, para se traçar uma história dos subalternos, seria preciso levar em consideração as situações de opressão de classe ou de raça que pesam sobre eles, mas, também, a opressão de gênero. A estudiosa observa que, “no contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno”, apesar de tanto o homem quanto a mulher “serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina” (SPIVAK, 2010, p. 66-67). A crítica e teórica indiana pontua que a violência epistêmica do imperialismo restringe ao sujeito subalterno a possibilidade de uma episteme. Porém, para ela, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Percebe-se que a voz lírica do poema de Maria Tereza parece assumir um discurso que se volta não para o corpo negro subalternizado, apenas, mas mais especificamente para o corpo feminino negro. Nesse sentido, o ato de assumir a terceira pessoa para contar a história de Corpa Negra numa saga pode ser pensado como uma outra atitude de resistência, na medida em que pontua o fato de que a pessoa *de quem* se fala não tem voz porque os modelos de escrita disponibilizados para contar são, não apenas imperialistas e brancos, mas também patriarcalistas e machistas e, por isso, marcados por signos que remetem ao masculino, como a violência que caracteriza as grandes narrativas heroicas, conforme já assinalado por Jaime Ginzburg (2012) em estudo em que analisa as diferenças de perspectiva entre Hegel e Theodor Adorno sobre o papel histórico da violência e sua encenação estética.

Ao contrário, no discurso do poema, a voz lírica lança mão de signos que remetem ao que é comum às representações de mulheres para cantar a travessia de sua personagem como corpo feminino negro: ela nasce todo dia, chora as lágrimas do mundo, sangra rios de sangue, canta o sofrimento em várias línguas, multiplica peixes e bocas, assimila “ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis”, renova sapiência pela paciência, horroriza-se com a violência, pare amores e dores, doa-se, quilomboliza-se, banha-se, perdoa-se, renomeia-se, resiste.

Na voz lírica do poema de Maria Tereza, o corpo feminino negro *de quem* se fala dá visibilidade a uma pluralidade de situações que se conectam e são experienciadas pelas mulheres negras de maneiras distintas, que podem incluir sua classe, sua religião, seu momento histórico, etc. Por isso, seu discurso permite ao corpo feminino negro um enquadramento referencial e estético que possibilita à mulher negra desfazer-se de estereótipos que a desumanizam e, por isso mesmo, autodefinir-se.

Por meio da saga de Corpa Negra, a voz lírica do poema de Maria Tereza interpela o mundo pela sensibilidade, pela intuição e pela potência poética. Ela se irmana àquela “fraternidade áspera” sugerida por Fanon e abala os alicerces do mundo quando traz o corpo feminino negro para o centro da análise e, dando-lhe visibilidade, ilumina algumas anomalias que “até hoje” fazem parte de nossa história: a dupla subalternização das mulheres negras, subalternas dos subalternos, especialmente quando se trata de mulheres de baixa renda; a insistência na visão do corpo da mulher negra como objeto de uma economia de prazer e de desejo; a prevalência de um modelo eurocêntrico de modernidade que dissimula, esquece e silencia saberes de povos e sociedades para inventar e classificar o outro; “a invisibilidade de [...] experiências históricas e sociais de sujeitos subordinados às codificações de raça, gênero e sexualidade” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 21), dentre outras.

Abalando os alicerces do mundo, a saga de Corpa Negra abre possibilidades para a emergência de um outro discurso, dessa vez enunciado em primeira pessoa, em que uma subjetividade feminina negra se constrói em diferença, afirmando-se pela negação de modelos pré-estabelecidos que insistem em fixar o corpo feminino negro em identidades que ainda são definidas por uma epistemologia que permanece masculina e branca. Trata-se do poema “Rosa Preta”, transcrito abaixo:

Rosa Preta

Eu que não sou filha da regra exata
Eu que não sou filha do acaso puro
Eu é que afrorústica brasileira
Atento quando o tema é pensamento
Quando esse fluxo mensal poético
Inunda meu sistema nervoso
Neste corpo cheio de poros sei muito bem do meu osso
Sou Rosa Negra, quase parente do cactos
Existo em exuberância e persistência
Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes
Donde vim, donde vim sim. Frutoflorificantes
No baobá que pronde vou, fui e vim.
(TEREZA, 2007, p. 33).

Observamos que a enunciação acontece a partir de uma proposta de interação inaugurada pela emergência do pronome *eu* na cena enunciativa, indicando que a pessoa que fala se dirige a um *tu* expressando sua completa consciência de si e, por isso mesmo, em tom de contraposição: “Eu que não sou”.

Nem “filha da regra exata”, nem “filha do acaso puro”, essa subjetividade se situa entre os dois opostos que, historicamente, caracterizam a relação mundo colonizado/mundo moderno: a condição “afrorústica brasileira” e a razão que a mantém “Atenta quando o tema é pensamento”. Por isso, seu discurso poético não pode repetir um imaginário dominante que historicamente permitiu legitimar a opressão e a exclusão negras. Quando o “fluxo mensal poético” inunda seu sistema nervoso, a subjetividade negra se erige, visceralmente, como corpo feminino que, por saber muito bem do seu osso, escreve reivindicando uma humanidade constituída no seio daqueles conhecimentos dissimulados, esquecidos e silenciados pelos modelos de escrita canônicos. Por isso, rejeita uma representação forjada num desenho que a exclui para afirmar-se como uma identidade de fronteira, que dialoga com o modelo de escrita canônico, porém a partir de sua perspectiva subalterna: ela é “Rosa Negra”, “parente do cactos”. Como identidade de fronteira, essa subjetividade se afirma a partir da resistência: ela existe “em exuberância e persistência”.

Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p. 19), discutindo o pensamento decolonial, informam-nos que nele

as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento.

Os estudiosos explicam que o que é fundamental no pensamento decolonial é o registro e a análise de interpretações e práticas políticas e culturais que restituem fala e produção teórica e política “a sujeitos que até então foram vistos como destituídos de fala e habilidade de produção de teorias e projetos políticos” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 21). Por isso, sugerem que reler os autores que foram silenciados pelos espaços de saber-poder, como as academias, pode nos colocar em contato com testemunhos sobre os efeitos do universalismo eurocentrado.

Parece-nos ser nessa perspectiva que a voz lírica constrói sua subjetividade no poema “Rosa Preta”. Ao assumir uma identidade de fronteira, ela assume a perspectiva subalterna como compromisso ético-político para elaborar um conhecimento contra-hegemônico sobre o corpo feminino negro. Por isso poderá afirmar: “Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes”, “no baobá que pronde vou, fui e vim”.

A referência ao baobá como ponto de origem e destino, no presente, no passado e no futuro, instala no poema um saber sobre a ancestralidade de matriz africana, o qual constitui a subjetividade de Rosa Preta numa circularidade que aponta, novamente, para o inacabamento. Isso se deve às características da árvore e a sua importância para os povos das regiões africanas, onde ela é abundante: a árvore alcança vários metros de altura e o tronco pode chegar a dez metros de diâmetro; a madeira é branca, mole e porosa, permitindo sua transformação em lugar de abrigo ou cisterna para coleta de água; as folhas, flores e frutos são comestíveis e têm inúmeros usos medicinais; além disso, a árvore pode viver por milênios.

Fruto dessa ancestralidade, a voz lírica a assume no discurso poético como *locus* de enunciação que lhe possibilita subverter o valor negativo da referência africana e, na contramão dos paradigmas eurocêntricos, oferecê-la como nova epistemologia. Seu espaço de fala é, também, o espaço da constituição de um corpo feminino negro que, historicamente, foi visto como destituído da condição de fala.

Assumindo a voz, ela interpela a literatura canônica, contrapondo-lhe um novo modelo de representação da mulher negra. Ao fazê-lo, coloca-se como uma voz que luta contra a marginalidade, a discriminação, a desigualdade, enquanto acena para a diversidade epistêmica em busca de outros saberes, de novas formas de conhecer-se, de outras maneiras de encenar a natureza de sua identidade inacabada:

Persigo

Persigo três palavras
Ifê, Ori e Axé
Enquanto aprendo.
(TEREZA, 2007, p. 59).

Referências

- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Nery. São Paulo: Pontes, 1995.
- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral II*. 4. ed. Tradução de Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 1989.
- BERNARDINO-COSTA, J.; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- FANON, F. *Pele negras, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.
- GINZBURG, J. Violência e Forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 35-49.

GOMES, H. T. “Visíveis e invisíveis grades”: vozes de mulheres na escrita afro-descendente contemporânea. *Portal Literafro*, Belo Horizonte, 11 set. 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/136-heloisa-toller-gomes-visiveis-e-invisiveis-grades-vozes-de-mulheres-na-escrita-afro-descendente-contemporanea>. Acesso em: 26 set. 2018.

GROSFOGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/pdf/697>. Acesso em: 20 jul. 2018.

LEITE, I. B. Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 123-149, maio 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000100006>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v5n10/0104-7183-ha-5-10-0123.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

MARIA Tereza Moreira de Jesus (1974-2010). A atriz negra que se lançou em alto-mar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2010. Caderno Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3004201025.htm>. Acesso em: 25 set. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2005.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEREZA, M. *Negrices em flor*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

TEREZA, M. *Ruídos*. São Paulo: Editora Com-Arte, 2004.

TEREZA, M. *Vermelho*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Recebido em: 22 de outubro de 2019.

Aprovado em: 16 de abril de 2020.



Hijacked by History: *The Merchant of Venice*, George Tabori and the Memory of the Holocaust¹

Sequestrados pela história: O mercador de Veneza, George Tabori e a memória do Holocausto

Maria Clara Versiani Galery

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

mclara.galery@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7098-2156>

Abstract: This article considers Shakespeare's *The Merchant of Venice* as a work singularly transformed by the events of the Holocaust, in such a way that stagings of the play are often turned into pretexts for remembrance. It discusses the play as an archive of trauma, and reflects on whether it may provide testimony for the atrocities committed during the war. To this end, the article provides an inquiry into different perspectives of trauma and its representation, relying on Giorgio Agamben's explorations of the aporia of bearing testimony, and on Shoshana Felman's notion of testimony as a performative speech act. Finally, this work looks at three different adaptations of Shakespeare's play in the second half of the 20th century by George Tabori (1914-2007), a Jewish Hungarian playwright and director.

Keywords: Shakespeare; *The Merchant of Venice*; memory; Holocaust; George Tabori.

Resumo: O artigo considera *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, uma obra singularmente transformada pelos eventos do Holocausto, sendo frequentes as encenações em que ela se torna pretexto para recordar aqueles acontecimentos. Discute-se a peça como arquivo de trauma, para refletir sobre sua possibilidade de testemunhar

¹ This article is a partial result of postdoctoral research undertaken at the Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Poslit), FALE-UFMG, under the supervision of Professor Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

as atrocidades cometidas na guerra. Para esse fim, examinam-se perspectivas variadas do conceito de trauma e suas representações, apoiando-se nas incursões de Giorgio Agamben pela aporia do testemunho. Vale-se, além disso, da noção de testemunho como um ato performativo de fala, segundo as ideias de Shoshana Felman. Finalmente, o artigo examina três adaptações distintas da peça, realizadas na segunda metade do século XX por George Tabori (1914-2007), dramaturgo e diretor judeu húngaro.

Palavras-chave: Shakespeare; *O mercador de Veneza*; memória; Holocausto; George Tabori.

When Gregory Doran, of the Royal Shakespeare Company, directed a production of *The Merchant of Venice* in 1997, he emphasized the importance of recovering the play's context of the Venetian Renaissance, from which it had been distanced in the previous decades. In his view, the work had been "hijacked by history" (DORAN, 1997 *apud* BERRY, 2003, p. 51). Indeed, as many scholars have pointed out, Shakespeare's comedy about Shylock and the pound of flesh is a work singularly transformed by the events of World War II. Dennis Kennedy (1993, p. 200), for instance, affirmed that "since 1945, we have been in possession of a new text of the play, one which bears relationships to the earlier text, but is also significantly different from it", for the memory of the Holocaust became inscribed within the fabric of the play, to the extent that productions, whether on stage or film, are often turned into acts of remembrance of the Jewish persecution and extermination. Along this line of reasoning, the critic Markus Moninger (2001 *apud* ACKERMAN, 2011, p. 367) asserted that "[e]very single postwar production of *The Merchant of Venice* remembers Auschwitz". In this manner, Doran's desire to "take the swastikas and the stars of David out of the play" might well be an impossible task to achieve (MONINGER, 2001 *apud* BERRY, 2003, p. 51).

Interestingly, hints of this highly traumatic event in the history of the 20th century appear even in cross-cultural renditions of the play, as occurs in the New Zealand film *The Maori Merchant of Venice*, directed by Don Selwyn and released in 2002, in which the Holocaust is meshed in Shakespeare's *Merchant* to testify to other acts of violence, such as those perpetrated in the colonization of New Zealand. There is a scene in this film where the Maori characters playing the role of Bassanio and Antonio discuss the bond sealed with the Jew. They are inside an artist's studio;

behind them, various paintings appear on the background wall. However, there is a moment when these works of art, which “have occupied a peripheral position throughout most of the foregoing scene, are brought up to the centre of the filmic gaze” (SILVERSTONE, 2011, p. 137). The camera moves away from the characters to focus on a painting by a Maori artist, where the word ‘holocaust’ (sic) appears emblazoned along its bottom, thus conflating the Jewish and Maori experiences of oppression and attempted genocide. As Catherine Silverstone (2011, p. 137) sees it, Selwyn’s choice to make the word a focal point in this brief scene “provides a reminder of the way in which all productions of *The Merchant of Venice* after the Holocaust are traced by this traumatic history”. After the war, the Holocaust constitutes a historical and symbolic body from which the play cannot be detached and productions, intentionally or not, tend to evoke the memory of the camps and the horror of extermination.

The Israeli scholar Gershon Shaked (1989, p. 20-21) describes his difficulty with the Venetian comedy:

No play presents more difficulties to a Jew of every generation and class than Shakespeare’s *The Merchant of Venice*. This is a classic example of art which created a stereotype in life: Shylock’s pound of flesh, on the one hand, and the thirty pieces of silver received by Judas Iscariot, on the other, became fixed images in anti-Semitic stereotypes of Jews.

Here Shaked indicates *Merchant* as an undeniable entry in the archive of Jewish historiography. This is so because the play incorporates anti-Semitic images – the valuing of money at the expense of flesh and blood – that have contributed to violence against the Jewish people. That Shylock’s burden is not personal, but part of a collective experience, is rendered evident when he says “sufferance is the badge of all our tribe” (1.3.106).² Because Shylock recalls and symbolizes the experience of being Other, of being the stranger, Shakespeare’s play is viewed, after the Holocaust, as an archive of trauma, one that provides a testimony to the atrocities committed against the Jews and other groups during the war.

² All quotes from William Shakespeare’s *The Merchant of Venice* are taken from the Arden edition by John Drakakis (2010). The act, scene and lines will be numbered in the body of this article.

Trauma and Testimony

Trauma is a word that may be applied both to an episode and the response it elicits. According to Cathy Caruth (1996 *apud* SILVERSTONE, 2011, p. 13), “in its most general definition trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena”. Because of its magnitude, which prevents it from being fully experienced at the time it occurs, the traumatic experience remains in the subject as an embodied memory, usually related to the senses. The subject will repeatedly return to that which cannot be assimilated into full cognition.

Aleida Assmann (2011, p. 277) offers the perspective that words are incapable of conveying the extent of the trauma, arguing that since language belongs to all, words do not harbor the specificity to convey the uniqueness of the persistent terror experienced after the traumatic event. There is a discrepancy between subjective experience and the intersubjective use of language. The traumatic experience is only grasped in fragmented glimpses. Addressing the difficulty in representing trauma, Catherine Silverstone indicates a similarity between the dynamics of trauma and the “epistemological implications of (post)structural literary and linguistic theory”, thus highlighting “the problem of reference, or the nature of the relationship between an event and the signifying system used to refer to it” (SILVERSTONE, 2011, p. 13). Representations of trauma may even bear no clear relation to the event itself, which remains deferred and is accessible only “at a remove through signifiers” (SILVERSTONE, 2011, p. 13).

Trauma may be understood as a bodily inscription that remains inaccessible to transcodification in language and thought; it is simultaneously present and absent in the subject’s identity framework, but it is altogether distinct from other forms of memory. Trauma thus poses a problem for testimony – how can one narrate an event that cannot be fully represented in language?

Giorgio Agamben’s considerations on witnessing and survival, developed in *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, provide vital insights on the ethics of testimony. Drawing from Primo Levi’s *The Drowned and the Saved*, Agamben builds up his reflection about the paradox of bearing witness to the experience of Auschwitz.

The Italian philosopher calls attention to the lacunae present in the registers of the catastrophe, considering that the full witnesses, following Levi's observation, are the ones who "touched bottom", the drowned (AGAMBEN, 2011, p. 43). Their death solely grants authority to the narrative of the atrocities, a view shared by Dori Laub, who avows to the impossibility of describing the Holocaust, emphasizing that during its existence in history, the event did not produce witnesses. This occurred not only because the Nazis in fact tried to exterminate the physical witnesses to their crimes, but also because the inherently incomprehensible and illusory nature of the event precludes the possibility of testimony, even by the victims themselves (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 70).

However, as he considers the question of bearing testimony to the traumatic events in the extermination camps, Agamben also warns against the risk of elevating the character of Auschwitz, the highest symbol of the Shoah, to a mystical level, to something that would be unutterable, impossible of representation. According to the Italian philosopher, this attitude would be the equivalent of *euphemein*, a silent adoration akin to that of a god; it would, in other words contribute towards a "glory" of the extermination camp, regardless of the intentions of those who defend its "incomprehensible" condition (AGAMBEN, 2011, p. 42). It is, therefore, imperative to provide testimony.

Agamben's reflections point to an aporia in bearing testimony to the events of the Holocaust, which he explores in various interlocking paths, many of which highlight the condition of subjectivity and language. An important avenue he pursues is Foucault's notion of *archive*, where, according to the Italian thinker, as a set of rules that define the events of discourse, the archive lies suspended between *langue* and *parole*. This occurs because the archive is located between the possibilities of constructing phrases and the corpus of what has already been said or written. As Agamben explains,

The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as a function of its enunciation; it is the dark margin encircling and limiting every concrete act of speech. Between the obsessive memory of tradition, which knows only what has been said, and the exaggerated thoughtlessness of oblivion, which cares only for what was never said, the archive is the unsaid or sayable inscribed in everything said by virtue

of being enunciated; it is the fragment of memory that is always forgotten in the act of saying 'I'. (AGAMBEN, 1999, p. 143).

Testimony, on the other hand, “designates the system of relations between the unsaid and the said” (AGAMBEN, 1999, p. 144). It is directed towards speaking; whereas archive slides toward *langue*, testimony is a movement towards *parole*. Testimony lies “between a potentiality of speech and its existence, between a possibility and an impossibility of speech” (AGAMBEN, 1999, p. 144). Testimony is a contingency, because it englobes the possibility of its not being, of its not taking place. What determines its occurrence is the human subject, who speaks and has language, but who is also capable of not having the language necessary to convey the experience. Subjectivity thus determines the possibility of testimony taking place.

As he investigates the Latin words for witness, the philosopher also calls attention to the distinct terms *testis* and *superstes*. While the first refers to a witness intervening as a third party in a legal dispute between two individuals or two distinct groups, the latter refers to someone who underwent an experience from start to finish and survived it, thus being capable of providing an account of the event. Another important term that Agamben considers is *auctor*, which indicates a witness whose testimony refers to an event that pre-exists him or her, the reality of which must be validated or certified. In making use of language, the human subject becomes an *auctor* or author of the account she provides. The testimony of the survivor, according to Agamben, has an ethical obligation to those who are incapable of providing their own account. At any rate, the subject who provides testimony is a split subject, constituted by and also divided between the possibility and the impossibility of witnessing.

Agamben's notion of *auctor* has points of contact with the concept of postmemory, as developed by Marianne Hirsch, and its relevance to Holocaust remembrance. Postmemory designates memories of memories, not of survivors of the Holocaust, but of their children, who recollect their parents' experience of having gone through the catastrophe and are inhabited by these remembering. Postmemory thus refers to “a structure of inter- and transgenerational transmission of traumatic knowledge and experience” (HIRSCH, 2008 *apud* DIEDRICH, 2014, p. 3). According to Marianne Hirsch (2008 *apud* DIEDRICH, 2014, p. 3),

[p]ostmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because the connection to the object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory is unmediated, but that it is more directly connected to the past.

Interesting here is the value placed upon the idea of “imaginative investment and creation”, an element which is a prerequisite to the condition of being an author. Also noteworthy is the acknowledgment that all memory is mediated, whether one speaks of those who experienced the event directly, or those who recall the narratives of people who underwent the experience themselves. Postmemory is a supplement. The testimony provided by those who have come into contact with the atrocities of war through the memories of others, especially members of their family, is fraught with their creative imagining of what it might have been like to live through it, as well as their observation of the wound left by the experience on those who underwent it firsthand. Authenticity here is not important; instead, the re-activation of the memory, mediated by someone who was indirectly impacted by the trauma, becomes a representation of the occurrence.

Another relevant perspective is Shoshana Felman’s view of testimony as a “discursive practice” and a “performative speech act”. The importance of this view is that it challenges the authority of neutral language in its ability to convey the magnitude of the traumatic event. Pointing out that any testimony is necessarily only a partial view, incapable of embracing the extent of the occurrence, Felman affirms:

In the testimony, language is in process and in trial, it does not possess itself as a conclusion, as the constataion of a verdict or the self-transparency of knowledge. Testimony is, in other words, a discursive practice, as opposed to pure *theory*. To testify – to *vow to tell*, to *promise* and *produce* one’s speech as material evidence for truth – is to accomplish a *speech act*, rather than to simply formulate a statement. As a performative speech act, testimony in effect addresses what in history is *action* that exceeds any substantialized significance, and what in happenings is *impact* that dynamically explodes any conceptual reifications and any constative delimitations. (FELMAN, 1992, p. 5, her emphasis).

What should be observed here is the performative component of testimony and the idea that a testimony, particularly when a traumatic event is concerned, cannot be contained within the delimitations of constative utterances, in which the account of an action or event is supposed to be merely descriptive. Testimony cannot be encapsulated by language alone, often what remains unsaid is also significant, as it points towards the marks the event has left in the subject, the body writing that cries out to be known but fails to be fully expressed. As a performative speech act, testimony also involves the body in its articulation of trauma, it involves a *doing* as well as a *saying*. Performance is also important because, as Silverstone (2011, p. 17) emphasizes, even though it might not fully represent or offer “some kind of authentic experience” of trauma, it might offer “a way of knowing such an event [...]”.

Tabori's *Merchants* and the Holocaust

If trauma is in many ways a “body writing”, the involvement of the body also has a role in the process of testimony. Herein lies the significance of performance. This section considers the theatre as a site for representing the events of the Holocaust, while looking at George Tabori's adaptations of Shakespeare's *The Merchant of Venice*. The theatre is an arena where spectators watch the bodies of actors present on stage, witnessing the actions that unfold for their benefit. Of course, as W. B. Worthen (2004, p. 17) affirms, the field of performance studies has “provocatively challenged many assumptions about what performance is, where performance is, and how performances signify”. As an interdisciplinary discipline, performance is not limited to the realm of the theatre, but the latter remains a specific site where spectators are engaged in the observation of live performance, an event which is unique each time and authentic in its singularity. George Tabori's creative adaptations of *The Merchant of Venice*, in which Shakespeare's play becomes a vehicle for remembering the Holocaust, remains an audacious and remarkable episode in Hungarian director's vibrant career. His *Merchants* challenged the audience to reflect on the catastrophe, testing their limits while engaging their attention.

A few brief words ought to be said about the biography of this extraordinary artist, whose life was no less intense than his works: originally György Tábóri, the playwright and director was born in

Budapest in 1914 and was raised in a secular Jewish family. As an adult, before the war, he lived in Germany and then in England. His father was arrested in the 1940s and was then sent to Auschwitz, where he died; his mother was also arrested, but was able to elude the police and escape deportation. Tabori spent the war years as a correspondent for the BBC and the British army. After the war, he established himself as a stage director and lived in the United States and the UK. Among his varied and many accomplishments as a writer and theatre practitioner, he wrote the screenplay for Alfred Hitchcock's *I Confess*.

I reproduce here an account of interest that appears in *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori* (1999), the first extended study of Tabori in English, by Anat Feinberg:

On 30 January 1933 Tabori was present as Adolf Hitler waved to the raving masses, with hundreds of torches parading in front the Reichskanzlei. "He appeared rather lonely to me, even if I didn't have pity for him. I thought, how weird, power makes you feel lonely. The decisive thing was that most people, like me, didn't know what all this really meant" (FEINBERG, 1999, p. 8).

His art enabled him to elaborate the meaning he was unaware of back then. He wrote the play *My Mother's Courage*, based on how his mother evaded deportation. His other Holocaust plays also include *The Cannibals* and *Mein Kampf* (the latter is a farce about Hitler's youth). As a theatre practitioner, Tabori worked in the United States, Germany and Austria. He directed dramatic pieces based on the oeuvre of Kafka, Beckett, Brecht and, of course, Shakespeare, taking liberties while offering an original and authorial perspective of the plays. His work with Shakespeare includes stagings of *King Lear*, *Hamlet*, *Othello*, as well as his adaptations of *The Merchant of Venice*. He died in Berlin, in 2007.

Tabori turned to Shakespeare's *Merchant* three times, adapting the play differently in every single one of them. As Feinberg (1999, p. 211) phrases it, "Tabori, intent on genuine and uncompromising grappling with the Holocaust, interested neither in a sentimental response nor in tearful sympathy, defied sociocultural properties and ran against taboos in his productions, first in America, then in Germany". The first adaptation, entitled *The Merchant of Venice (As Performed in Theresienstadt)* was staged during a theatre festival in Stockbridge, Massachusetts, in 1966;

the title of Tabori's second version, which took place in Munich, in 1978, quotes a line from Shylock in Act 3, Scene 1: *Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisationen über Shakespeares Shylock* [I would my daughter were dead at my foot and the jewels in her ear: Improvisations on Shakespeare's Shylock]; the last appropriation of *Merchant* by the Hungarian director was in 1989, when he referred to Shylock in his Shakespearean collage, *Lovers and Lunatics*. These interventions in Shakespeare's play provided the director with the opportunity for interrogating the possibility of staging *Merchant* after the events of the war, establishing, as Sabine Schülting (2017, p. 227) phrases it, "a complex connection between Shylock, the story around the pound of flesh, and the Holocaust, so that the productions turned into exercises of cultural remembrance that thoroughly disconcerted the audiences".³

1 The metatheatrical device

The first of these adaptations happened in 1966, at the Berkshire Theater Festival in Stockbridge, Massachusetts, where George Tabori was the official artistic director. It was the first production in the United States to recontextualize the play, making it confront recent history.

Tabori's idea for the play emerged out of workshops that took place in New York City. According to Viveca Lindfors (1981 *apud* FEINBERG, 1999, p. 310), the Swedish actress who was married to Tabori at the time and played Portia in this version of the play, the director "had found an old, yellow flyer advertising a performance of the play in Auschwitz by a group of inmates". This flyer allegedly gave Tabori the idea for the format of a play within the play. But there is no historical evidence that *Merchant* was ever performed by prisoners in a concentration camp; rather than Auschwitz, it was in Theresienstadt that theatre shows and other cultural activities were allowed to occur.

This rendition of Shakespeare's play incites an experience of remembrance that is at once disturbing and thought-provoking. The

³ The descriptions of the plays offered here draw mainly from Anat Feinberg's book (1999) and the book chapter by Sabine Schülting (2017), included in the references, rather than from primary sources. The work of these scholars was invaluable for the reflections developed here.

title, *The Merchant of Venice (As Performed in Theresienstadt)* alludes, as some critics have pointed out, to Peter Weiss's play, *The Persecution and Assassination of Jean Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* (also abbreviated as *Marat/Sade*), famously directed by Peter Brook in 1965. Another aspect in which Tabori's play resembles the *Marat/Sade* is the play-within-the-play structure. Having arrived at the concentration camp concept, the company considered the following questions during the rehearsal process:

How daring could the inmates be during the performance?
How would they shift from one fictitious role (in Shakespeare's play) to their role as Jewish prisoners? How would they provide the Nazi officers with a satisfactory spectacle and yet assert their dignity or posit theatre as a form of defiance? (FEINBERG, 1999, p. 212).

The production opened in July 19, 1966. An eyewitness account of the performance is provided by Dan Isaac:

All the actors played the roles of inmates in a German concentration camp who had been ushered to put on a performance of *The Merchant of Venice* as an entertainment for the officers in charge... Alvin Epstein, in one of the most brilliant and moving performances I have seen, played Shylock with the yellow nose and red beard that traditionally marked the Jew in medieval morality plays. But the role was conceived with a double edge: on the surface, Epstein was a craven caricature of the Jew as comic villain, complete with a whining accent and exaggerated hand gestures... but just beneath the top layer of this Jewish Uncle Tom was a hostile inmate of a prison camp desperately seeking revenge. (ISAAC, 1967 *apud* SHAPIRO, 1986, p. 7).

As Sabine Schülting observes, the performance of Tabori's adaptation of Shakespeare involved a constant shift between theatrical levels, the outer plot and the play within the play. Similarly to the characters in the *Marat/Sade*, who must perform a play and yet deviate from the director's instructions, the characters playing the inmates in Theresienstadt are faced with the dilemma of delivering Shakespeare for

the camp officers while also asserting some form of agency regarding their plight.

Isaac, in his description of the performance, affirms that Tabori “had shrewdly placed actors dressed as Nazi soldiers in the audience and on the stage. With guns slung over their shoulders, they were the guards who were present to make sure the inmates’ performance never got out of hand...” (ISAAC, 1967 *apud* SHAPIRO, 1986, p. 8). Another critic observed that “one of the conceits of the production was that the inmate/performers were to consider the entire audience to be their Nazi oppressors” (HOROWITZ, 2007, p. 15-16), which disconcerted members of the public. This conceit draws on the framework of the play within the play format, where a real audience watches a stage audience. In this situation, an associative device is created between the two groups. Both are onlookers; as far as reception is concerned, both share the experience of watching the inner play. Furthermore, the placing of actors playing Nazi guards among members of the outer audience approximates the spectators, i.e., the actual audience of Tabori’s play, to the fictional events depicted, drawing them into the action. Many members of the Berkshire audience found the experience disturbing; some left the theatre in anger.

The performance began with the collapse of a feeble prisoner, who dies after having crawled onstage through a trapdoor, arriving at a bare setting that “consisted of a potato sack strung by wire across the top of the stage, with swastikas along its bottom” (HOROWITZ, 2007, p. 15). This identifies the camp, where the shaved inmates, wearing the striped concentration camp uniform, are about to put on a performance of *Merchant* for the guards. There was a portrait of Hitler hanging on the wall; as the guards arrived and took their seats, a military version of the popular World War II hit song Lili Marlene played on the background. During the prisoners’ incongruous performance of the play, the inmate playing Portia (Viveca Lindfors) showed signs of being horrifically raped by the authorities in the camp. In the scene where she delivered the “quality of mercy” lines, an infuriated officer interfered with the prisoners’ performance. He assumed the role of the Venetian Doge, and demanded Shylock to beg for forgiveness. In the sequence of actions that occurred, Shylock pulled out a real knife and attacked the officer, trying to extract his pound of flesh from him, rather than from Antonio. This brought on a standoff between prisoners and guards, and the play ended

with a blackout; the potato sack curtain dropped and when it came up again, only a pile of uniforms lay on the stage floor.

Along with the exploration of different levels of theatricality, the performance alternated absurdly between tragedy and farce. Launcelot Gobbo, the clown, introduced various scenes and created an eerie tension between distancing laughter and the inescapable horror of the action. Epstein played Shylock in a grotesquely caricatured manner, also drawing uncomfortable laughter from the audience, and reminding them, as Schülting (2017, p. 231-232) points out, “of their complicity in perpetuating this anti-Semitic cliché”. In demanding the participation of the audience as witnesses of the horrors of extermination, this vision of *Merchant* was an act of remembrance. The Hungarian playwright articulated the Venetian comedy to the horrific situation of the concentration camp, thus juxtaposing the archive of anti-Semitism from which Shakespeare’s play draws its material, to the extreme biopolitical experiment of the extermination camp. Tabori’s adaptation thus created an avenue through which to examine the recent past; it also outlined, twenty years after the end of the war, an ethics of rendering the play.

2 The *Improvisations*

The Hungarian director returned to *Merchant* twelve years later, after having moved to Germany. For this new project, he had initially idealized having the play performed on the actual site of the Dachau concentration camp. From the rehearsal notes she researched, Feinberg provides a description of Tabori’s original concept for the production:

Spectators and actors would be bused from the theatre to the railway station in Munich, escorted to the Venice-bound train by a Bavarian band. The journey – overtly paralleling the journey that ended in the gas chamber – would be disrupted when SS storm troopers took the passengers (actors included) by surprise, shoved them into groups, and stitched a yellow star on their coats. On the way to Dachau, scenes from the *Merchant* would be performed, in juxtaposition to the prisoners’ expressions of fear, hope, or grief. In Dachau trucks would transport the audience from the railway station to the camp site. The actors were to perform the play in the barracks under the permanently

menacing presence of the guards. The audience would be taken back to Munich by buses, leaving behind the dim site and the lonely Shylock, only just baptized. (FEINBERG, 1999, p. 216-217).

Tabori was not given permission to have the play performed in the camp and perhaps this was for the best. The director had visited the Holocaust museum present at the site of the Dachau camp and found it “sterile” and distancing in its “false piety” and “designerly” (sic) appeal, so that visiting the camp was “like going through an illustrated magazine in the dentist’s waiting room” (TABORI, 1981 *apud* FEINBERG, 1999, p. 217). The camp as tourist attraction was anathema to the project he had envisioned; furthermore, Tabori was aware of the risk of turning his endeavor into kitsch.

It should be noted that since the end of the 20th century, the concern with Holocaust kitsch has been registered by scholars and other critics. This preoccupation has followed the construction of various memorials around the world to honour the memory of the Shoah; as David Rieff points out, “even when well done, commemoration almost always skates precariously close to kitsch” (RIEFF, 2018). Rieff (2018) further explains that

it is understandable to hope that people will be moved by an act of collective remembrance. And it is often, though not always, right to insist that they have a moral duty to remember. Where such acts become kitsch is when people take the fact that they are moved as a reason to think better of themselves.

On another note, Tim Cole (2000, p. xviii) warns against a trivialization of the Holocaust in view of an actual industry that has emerged in films and publications of various works, all of which confirm that the Holocaust sells well.

Tabori had no interest in making those involved in the performance feel self-satisfied for participating in the memory evoked by the play. Rather, his approach was to create a “theatre of embarrassment” (*Theater der Peinlichkeit*), defying artistic boundaries to the point of bad taste; in this manner, his plays “sought to taunt and disconcert, to shock, to offend and to injure, to get under the skin” (FEINBERG, 1999, p. 223). He sought, in other words, to make the audience seated in a German venue

remember events they would rather forget. An interesting point about this production is that none of the actors in the cast were Jewish; the play thus also proposed a discussion about what it means to play a Jew.

Presented in the boiler room of an abandoned plant in Munich, *Improvisations* comprised 18 scenes bearing titles such as “Antonio is sad”; “Bassanio needs money”; “Shylock makes a bid, or the meat-market scene”. While these titles alluded specifically to Shakespeare’s play, others referred explicitly to the context of the Holocaust: “Kristallnacht” and ‘Concentration-camp narrative’ are examples of the latter. The titles also indicated the interlacing of the play to the different historical periods covered in the *Improvisations*: early modern England, Nazi Germany and the period contemporaneous with the production, the late 1970s. A key element was the exploration of the complexity and multi-faceted dimension of Shylock, refracting the character in a variety of scenes, played by different actors. As the title of Tabori’s adaptation indicates, *I would my daughter were dead at my foot and the jewels in her ear: Improvisations on Shakespeare’s Shylock*, the relationship between Shylock and Jessica was a central point of the play. The first word pronounced in the performance was “Jessica”, as Shylock emerged on stage with a lantern, searching for his daughter, after she had abandoned her father and stolen his money and jewels, so she could marry a Venetian.

The use of jazz music underscored the notion of improvisation and a grand piano was present on the stage throughout the performance. Live music was played by Stanley Walden, who performed as a Cabaret style emcee. As the audience entered the performance space, the actors mingled with the public, telling inappropriate Jewish jokes. A scenic prelude involved a puppet show, where “Jew-puppets” were tortured in a variety of manners, and had their mutilated parts distributed among the public. The prelude also included an anti-Semitic ballad attributed to Samuel Pepys. “Although many in the audience,” writes Feinberg (1999, p. 220), “embarrassed or shocked, decoded the gesture as a direct accusation, Tabori was primarily interested in leading spectators to reflect on ‘Shylockism’ in terms of their individual responsibility”. Throughout the performance, a pool of blood underneath the piano increasingly developed and moved towards the audience, an indication of their implication in the historical ties surrounding the anti-Semitism within Shakespeare’s play and its reach towards the extermination camps.

The text used in the *mise en scène* drew from the Schlegel-Tieck translation of *Merchant*. In Feinberg's (1999, p. 220) analysis, "this classical rendition [of Shakespeare in German] emphasized, by its stark contrast to the setting, the utter rupture with the past caused by the Holocaust". In opposition to the Romantic vision of Shakespeare propagated earlier by Victor Hugo, where the French author affirmed that the grotesque features in Shakespeare's texts – for instance, the witches in *Macbeth* or the gravedigger's song in *Hamlet* – enhanced the sublime quality of the plays, here it is the refined poetry of the translation which, in being incongruous to the bizarre acts portrayed in the *Improvisations*, forged an uncanny connection between idealized beauty and violence.

Indeed, the acclaimed beauty and poetry of the Schlegel-Tieck translation points to a disjunction between literary achievement and the crimes of war alluded to in Tabori's version of the play. The choice to use the romantic Schlegel-Tieck texts also underscored the fact that the same culture, proficient in producing artefacts of elevated aesthetic quality, was also capable of perpetrating horrendous acts of violence. This juxtaposition undermines any clear cut differentiation between civilization and savagery, which often constitute the founding steps to claims of racial superiority.

3 The collage

Tabori's last exploration of *Merchant* occurred in 1989, in a six-hour-long collage of Shakespearean plays entitled *Lovers and Lunatics*, staged in his Vienna theatre *Der Kreis*, when the director was in his seventies. The title is taken from Theseus's declaration, in *A Midsummer Night's Dream*, that "Lovers and madmen have such seething brains,/ Such shaping fantasies, that apprehend/ More than cool reason ever comprehends" (5.1.5-7). In this play, which looks at the figure of lovers in Shakespeare's works, Tabori took liberties as he transited, seamlessly, along various works. It should be noted that Kurt Waldheim (1918-2007), a Nazi collaborator and former secretary general of the United Nations, was the elected president of Austria at this time, a direct consequence of the growing influence of the far-right Freedom Party in the country. According to Sybille Fritsch (1988 *apud* FEINBERG, 1999, p. 166), Tabori endeavored, in cutting up the plays, to create "a deconstruction which could lead to the dark heart of the poet and to ours; a learning

process about the cross-connections between Lear's daughters and Macbeth's witches, for instance". The collage involved scenes from twelve plays, stitched together in a bare, proscenium stage where the main scenic elements consisted of a raised platform in the centre, and a throne covered in black and red material.

Tabori inserted the scene from *Merchant*, which involved an episode from Shylock's trial, between the episodes taken from *Antony and Cleopatra* and *Romeo and Juliet*. But he took many liberties with the text. He played Shylock; Portia was done by Hildegard Schmahl, a Polish actress nearly fifty years old at the time.

The identities between actor and role fused in performance; for instance, in one of its most riveting moments, Tabori playing Shylock fiercely addressed his partner on stage by her real name: "For God's sake, Hildegard, how often do I have to tell you, I insist on the contract" (TABORI, 1989 *apud* FEINBERG, 1999, p. 170), in reply to her insistence that he must become a Christian. Shylock continued to demand his bond, raising the tension between the characters on stage and the audience, who watched as bystanders, well aware of Tabori's Jewish background. In the context of Austria's right wing government, led by a former Nazi sympathizer, the wounds from the past rose to the surface during the performance. At the end of the scene in Tabori's play, as the defeated Shylock prepared his exit, he spoke the lines from *Merchant*, "I pray you, give me leave to go from hence;/ I am not well" (4.1.391). Just as he seemed to collapse, he assumed the role of Romeo, and Hildegard Schmahl, that of Juliet. In an ironic rendition of the star-crossed lovers, the old actor speaks the lines: "Call me but love, and I'll be new baptized" (RJ 2.2.54).

The idea of conversion and its corollary, the erasure of Jewish identity, is pervasive in Shakespeare's play. After having lost half of his money to Antonio, Shylock is forced to become a Christian, a measure that would require his baptism. There is, therefore, an eerie note in Shylock/Romeo's line about baptism in this post-Holocaust adaptation, where conversion implies an erasure of identity. When asked, in an interview about *Lovers and Lunatics*, about what the two plays had in common, Tabori answered:

At first, everyone would say: nothing. But today, when we read it, the word ‘hate’ kept turning up, in both *Romeo and Juliet* and *The Merchant of Venice*. It is exciting to follow connections like this one and to unlock doors. (TABORI, 1989 *apud* SCHÜLTING, 2017, p. 242).

Shylock’s forced conversion to Christianity at the end of *Merchant*, and Romeo’s baptism of love offer an ironic bridge between the two plays. *Romeo and Juliet* is sometimes described as a comedy that ended tragically; *Merchant*, likewise, is a comedy surrounded by darkness, whose tragic contours are magnified by history.

In her analysis of Tabori’s adaptations of Shakespeare’s, while addressing the *Improvisations on Shylock*, Schülting (2017, p. 238) asks “Can a production of *Merchant* ever give truthful testimony to the dead?”, she ponders that “Tabori’s *Improvisations* did not answer this question, but problematized the process of remembrance of the Holocaust via Shakespeare’s Shylock as contradictory and inevitably inadequate”. In his appropriations of *The Merchant of Venice*, Tabori articulated an archive of the Holocaust drawn from personal experience and the fabric of Shakespeare’s play. It is, however, undeniable that his Shylocks provide a testimony of the imbrications between culture and barbarism, while confronting the audience’s prejudices and assumptions.

References

ACKERMAN, Zeno. Performing Oblivion/Enacting Remembrance: *The Merchant of Venice* in West Germany, 1945 to 1961. *Shakespeare Quarterly: Shakespeare in Performance*, Oxford, v. 62, n. 3, p. 364-395, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1353/shq.2011.0060>. Available at: <https://www.jstor.org/stable/23025647>. Date of access: 18 Aug. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz*. Translated by Daniel Helle-Roazen. New York: Zone Books, 1999.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BERRY, Ralph. The Merchant of Venice. In: OCCHIOGROSSO, Frank (ed.). *Shakespeare in Performance: A Collection of Essays*. Newark: University of Delaware Press, 2003. p. 46-57.

COLE, Tim. *Selling the Holocaust from Auschwitz to Schindler: How History is Bought, Packaged and Sold*. New York: Routledge, 2000.

DIEDRICH, Antje. “The Grey and the Coloured Truth”: Memory and Post-Memory in George Tabori’s Plays. *Journal of Literature and Trauma Studies*, Lincoln, v. 3, n. 1, p. 1-21, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1353/jlt.2014.0017>. Available at: <https://muse.jhu.edu/article/581055>. Date of access: 10 Sept. 2018.

FEINBERG, Anat. *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

FELMAN, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, 1992.

HOROWITZ, Arthur. Shylock after Auschwitz: *The Merchant of Venice* on the Post Holocaust Stage – Subversion, Confrontation and Provocation. *Journal for Cultural and Religious Theory*, Denver, v. 8, n. 3, p. 7-19, 2007.

KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RIEFF, David. The United States Museum of Holocaust Kitsch. *Foreign Policy*, Washington, DC, 14 abr. 2016. Available at: <http://foreignpolicy.com/2016/04/14/the-united-states-museum-of-holocaust-kitsch/>. Date of access: 10 Feb. 2018.

SCHÜLTING, Sabine. Evoking the Holocaust in George Tabori’s Productions of *The Merchant of Venice*. In: SHAPIRO, Michael; NAHSHON, Edna (ed.). *Wrestling With Shylock: Jewish Responses to The Merchant of Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 224-242. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511845789.011>.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHAKED, Gershon. The play: gateway to cultural dialogue. In: SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter Holland (ed.). *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 7-21.

SHAKESPEARE, William. A Midsummer Night's Dream. Edited by Madeleine Doran. In: HARBAGE, Alfred (ed.). *The Complete Pelican Shakespeare*. New York: Viking Penguin, 1977. p. 146-174.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. Edited by John Hankins. In: HARBAGE, Alfred (ed.). *The Complete Pelican Shakespeare*. New York: Viking Penguin, 1977. p. 823-854.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakakis. London: Arden Shakespeare, 2010. (The Arden Shakespeare. Third Series).

SHAPIRO, James. Shylock the Jew on Stage: Past and Present. *Shofar*, v. 4, n. 2, p. 1-11, 1986. Available at: <http://www.jstor.org/stable/42940755>. Date of access: 2 May 2020.

SILVERSTONE, Catherine. *Shakespeare, Trauma and Contemporary Performance*. New York: Routledge, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203862940>.

WORTHEN, W. B. Disciplines of the Text: Sites of Performance. In: BIAL, Henry (ed.). *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2004. p. 10-25.

Recebido em: 31 de outubro de 2019.

Aprovado em: 16 de abril de 2020.



Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista

Language and Image: The Architecture of Nazi Domination

Luiz Cláudio da Costa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
l.claudiodacosta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0013-3623>

Resumo: O foco deste artigo recai sobre dois trabalhos de campos díspares: o livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, de Victor Klemperer, e o filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen. Ambos lidam com o testemunho e os documentos da Shoah, articulando lugares de memória distintos para elaborar o passado nazista. O cineasta e o filólogo se propõem exercer a tarefa de historiadores da cultura. Para o primeiro, a estética clássica fundamenta a cultura nazista, enquanto para o segundo, o Romantismo o faz. Embora contraditórios, os argumentos se complementam, pois essa dialética está presente na cultura artística moderna que opôs e integrou o clássico e o romântico.

Palavras-chave: Peter Cohen; Victor Klemperer; arte e memória; arte e documento; cultura nazista.

Abstract: This article focuses on works from two unlike fields: Victor Klemperer's book, *LTI: The Language of the Third Reich* and Peter Cohen's *Architecture of Doom*. Both deal with Shoah's testimony and documents by articulating distinct places of memory to elaborate the Nazi past. The filmmaker and the philologist set out to perform the task of cultural historians. In the former's view, the classical aesthetics underlies Nazi culture, while in the latter's, it is the Romanticism. Although contradictory, the arguments complement each other, since this dialectic is present in the modern artistic culture which opposed and integrated the classic and the romantic.

Keywords: Peter Cohen; Victor Klemperer; art and memory; art and document; nazi culture.

Que objetos, que lugares, que imagens têm o poder de reconstruir uma memória viva, aberta à lembrança e ao esquecimento, produzindo efeitos nos corpos e no imaginário coletivo a ponto de minimizar as consequências de eventos traumáticos? O foco deste artigo recai sobre dois trabalhos de campos díspares: o livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, de Victor Klemperer, e o filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen. Ambos lidam com o testemunho e os documentos da Shoah, articulando lugares de memória distintos para elaborar o passado nazista. A neutralização engendrada pela simples preservação histórica produz destroços que a própria história ignora. “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12). São os restos de uma memória registradora, de uma história arquivística. Mas os destroços são vivos quando a mudança se imiscui pelo encontro entre memória e história. O que torna os lugares de memória relevantes não é o fato de poderem estancar o tempo e bloquear o esquecimento, mas o de viverem apenas “de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações” (NORA, 1993, p. 22). Os testemunhos e documentos não são transparentes ao passado, mas quando conduzidos por uma historiografia crítica podem favorecer a redistribuição dos sentidos no futuro de uma coletividade.

A historiografia da Shoah tornou-se paradigmática para os novos modos de pensar a história. O desafio atual é conseguir articular os três níveis dessemelhantes do passado: o da memória individual, o da memória coletiva e o da historiografia (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 17). Situações de violência coletiva extrema sem o justo trabalho da reparação ou do reconhecimento das vítimas preparam o terreno para condições de desestabilização política frequentes e de desintegração do tecido social, promovendo experiências de “um tempo que não passa”, síndrome que não cessa de assombrar a memória coletiva.¹ Os dois trabalhos em relevo nesta análise agem sobre a experiência de maneira a abrir o horizonte da cultura.

¹ A expressão é utilizada por Henry Rousso na entrevista realizada por Angélica Müller e Francine Iegelski para a revista *Tempo* (2018). O autor menciona em vários artigos a expressão que teria surgido em seu livro *Le Syndrome de Vichy*, onde trabalha três momentos da história da sociedade francesa sob o domínio de Vichy: o luto (1944 até 1954), o recalque (1955 até 1971) e o retorno do recalcado com o fim do mito (ROUSSO, 2019).

Meu interesse por essas duas obras, uma da literatura e outra do cinema, passa por essa atribuição de paradigma à historiografia do Holocausto. Os três níveis propostos por Seligmann-Silva tornam-se fundamentais para a compreensão do passado de traumas, o retorno a governos opressivos e o uso frequente da violência policial contra as populações menos favorecidas em nosso próprio país. Os dois trabalhos que pretendo discutir – o livro, publicado pela primeira vez na Alemanha em 1947, e o filme, lançado em 1989 na Suécia – pronunciam considerações sobre a história da Alemanha em tempos de exceção e servem para avaliar o entorpecimento das pessoas efetuado por culturas autocráticas centradas na figura de um líder mitificado.

O Nazismo afetou as vidas pessoais de Klemperer e Cohen. Enquanto judeus de origem, propõem-se a exercer a tarefa de historiadores da cultura. Klemperer assume igualmente a voz de testemunho. De imediato, o testemunho tem o efeito de reorganizar o espaço da experiência individual. É o que se depreende das palavras de Primo Levi no prefácio de seu livro *Isto é um homem?*:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior (LEVI, 1988, p. 8).

A “libertação interior” exprime o infortúnio particular daquele que sofreu o terror da violência, mas ao declarar a necessidade de contar “aos outros”, de participar à comunidade essa lembrança particular da violência, Primo Levi visa o espaço da experiência coletiva. O testemunho, ato da memória particular, diferencia-se da história, pensada como “grande narrativa”, campo da objetividade e da universalidade. Mas a fronteira não permeável entre a historiografia e a memória, dogma conservador proveniente do positivismo, tem sido questionada desde a Modernidade com F. Nietzsche, H. Bergson, M. Proust, M. Halbwachs e W. Benjamin. Na contemporaneidade, os inúmeros testemunhos da Shoah tiveram função primordial no avanço da confluência dos dois registros distintos do passado. Em consequência, a noção de documento se transforma, reduzindo a distância entre prova jurídica, artifício da cultura e rastro arqueológico. A separação entre o documento e o monumento

não é mais evidente para a nova história que reconheceu a ampliação e a permeabilidade entre essas noções (LE GOFF, 1990).

*LTI: a linguagem do Terceiro Reich*² é o resultado do estudo rigoroso de um filólogo que examina jornais, discursos políticos no rádio, manifestações, comemorações do partido, romances e até a linguagem vernacular cotidiana. Klemperer reuniu as anotações de seu diário e dedicou-se à reflexão daquilo que nomeou de “linguagem do Terceiro Reich”. A modulação da escrita científica do filólogo não escapa, contudo, ao caráter subjetivo. Suas considerações partem das anotações provenientes de seus diários que irrompem, às vezes, em longos fragmentos, apresentando igualmente situações pessoais ou personagens de seu convívio privado. O capítulo “Fragmentos do diário do primeiro ano” retira trechos inteiros, tal qual aparecem em suas memórias pessoais – *Os diários de Victor Klemperer* – e mostra a constatação do autor, logo nos primórdios, da nova linguagem do Estado Nazista.

LTI consiste numa elaboração dos acontecimentos no momento em que se davam, operando na vizinhança limítrofe entre discurso científico e literatura de testemunho. A ciência mistura-se aqui com a vida pessoal. Por meio da *LTI*, Klemperer conduz uma análise sobre a linguagem que estruturou a dominação massiva da mentalidade e da cultura na Alemanha de Hitler. Não apenas o distanciamento crítico se tornou fragilizado naquele período pelo uso massivo da *LTI* em todos os ambientes, mas a reprodução dessa linguagem empobrecida foi igualmente facilitada pela propaganda promovida, sobretudo, pelos novos meios de comunicação de massa. Klemperer não vivenciou os campos de concentração por ter sido considerado judeu “privilegiado” graças ao casamento misto com a pianista alemã Eva Schlemmer, mas sofreu com o poder e as leis implacáveis de Hitler. O casal habitou em Dresden durante os 12 anos do governo nazista. Além de outras restrições, tiveram a casa que construíram juntos confiscada pelas autoridades e foram obrigados a morar em “casa de judeus”. Filólogo, romanista e professor especializado na literatura francesa do século XVIII, Klemperer foi proibido de lecionar e de fazer uso da biblioteca local com o avanço da perseguição aos judeus.

O filme *Arquitetura da destruição* fundamenta-se em documentos – filmes de ficção, fotografias de exposições, obras de arte, registros

² Usaremos as iniciais *LTI*, a seguir no texto, em itálico, para referirmos ao livro e, sem itálico, quando reportar-nos ao objeto de estudo do autor.

filmicos e fotográficos de manifestações e comemorações do partido. Cohen teve a distância temporal de mais de 40 anos dos eventos discutidos sem jamais tê-los vividos diretamente. Foi seu pai quem sofreu a violência da exceção no regime nazista, migrando para a Suécia. O uso dos documentos no filme revela função diferenciada daquela empregada na historiografia positivista e historicista. Não se trata de provas jurídicas, condicionando o relato verdadeiro dos acontecimentos do passado. O documento tem a qualidade dos lugares de memória vivos, na medida em que transformam o passado e favorecem ramificações para o futuro. As obras de pintura, escultura e arquitetura são igualmente fonte para a tarefa do historiador. O estudo da história e a criação artística são ambos modos de formar imagens (BURKE, 2001, p. 11). Imagens, textos e testemunhos orais são formas de evidência para a história, no sentido que tiveram contato com o passado.

O documento em *Arquitetura da destruição* tem a função de traço arqueológico, fragmento material da realidade retirado de um contexto revolvido e, por isso mesmo, para sempre desconhecido. Como um objeto que se torna rastro de uma época, o documento recupera destroços de uma realidade para sempre perdida. A partir dos vestígios de uma memória coletiva, o filme abre a malha dos significados do passado emoldurado por duas sequências no presente. A preocupação de Cohen consiste em refletir sobre o passado a partir do presente, a estruturação dos corpos e do imaginário e as condições para a aceitação submissa da população no período nazista.

As informações que pude obter sobre Cohen são escassas, embora tenha uma trajetória considerável no cinema e na televisão de seu país, a Suécia. De seus trabalhos como produtor, escritor e diretor de cinema e televisão registrados em sua filmografia na Base de Dados de Filmes da Internet (INDb), dois documentários tratam da questão do Holocausto: *The Story of Chain Rumkowski and the Jews of Lodz* (1982) e *Arquitetura da destruição* (1989). O terceiro documentário de longa duração que dirigiu, *Homo Sapiens 1900* (1998), tem abrangência histórico-temporal ampliada. O esforço desse filme, que reflete sobre a imagem do corpo no século XX, é compreender como a Europa, partindo da eugenia, chegou à prática da limpeza racial. Em *Homo Sapiens 1900*, a eugenia exercida em diferentes países é analisada: Estados Unidos, União Soviética, Suécia e Alemanha. Sueco de origem, o cineasta possui diversos prêmios em festivais, entre eles um auferido pelo Festival Internacional de Berlim.

Enquanto documentário filmico de teor historiográfico, *Arquitetura da destruição* apresenta características tradicionais. A voz *over* esclarece os argumentos e a tese principal, tendo a função de impedir que o filme resvale para o gênero lírico ou artístico. É a ética orientando a forma devido ao teor traumático do tema. A fragmentação e a montagem, contudo, revelam a reflexividade sobre a prática de historiador do cineasta.

Com perspectivas bastante diferentes, as obras que analiso aqui sustentam um problema semelhante: o que estruturou a cultura nazista e a dominação do imaginário de modo que as pessoas tenham perdido a capacidade crítica e reflexiva? O que teria tornado possível a aceitação, a repetição e a propagação dos ideais nazistas e, conseqüentemente, a administração das mentes e dos corpos; em outras palavras, o controle das subjetividades, como dizemos atualmente? Nos dois casos, a fronteira entre ciência (linguística e história) e arte (literatura e filme) dissolve-se na direção do que Michel Foucault (2006, p. 203-222) nomeou de “peça da dramaturgia do real” na apresentação de sua coletânea jamais publicada *A vida dos homens infames*, livro concebido a partir de fragmentos de atas policiais. O interesse de Foucault nos documentos oficiais dos arquivos policiais do século XVIII eram falas de pessoas julgadas sem valor pelo poder – “soldados desertores, aquelas vendedeiras de roupa, aqueles tabeliões, aqueles monges vagabundos, todos eles danados, escandalosos ou dignos de lástima” (FOUCAULT, 2006). O que encantou Foucault diante daqueles documentos não foi a função de prova jurídica para a reconstrução narrativa de um acontecimento histórico, mas o lugar de extrato material da realidade, de imagem da memória. Foucault trabalha com a ideia de rastro arqueológico. Apostou na fronteira permeável entre o documento e o monumento, entre a história e a memória. Teria devolvido ao espaço público as vozes discordantes, os fantasmas e as aparições submersas na memória coletiva, caso sua coletânea tivesse sido publicada.

LTI – as bases românticas

Em seus *Diários*, no dia 15 de maio de 1933, Klemperer (1999, p. 27) definia a escrita dessa literatura como pertencente ao domínio do íntimo, mesmo que tratasse de um tema social e político de interesse coletivo: “A respeito dos atos vergonhosos e dementes dos nacional-socialistas, anoto apenas aquilo que de alguma maneira me atinge pessoalmente”. Pouco mais de um ano depois, o autor anotou em 27 de julho de 1934 a primeira referência direta ao projeto do livro sobre

a LTI: “O estudo a respeito da linguagem do Terceiro Reich me anima cada vez mais” (KLEMPERER, 1999, p. 80). Uma questão central em suas análises já aparecia em seu diário naquele primeiro ano do partido nazista no poder. Após ouvir Hitler falar em comemoração às eleições legislativas e o sucesso do plebiscito, Klemperer (1999, p. 48) assevera: “A linguagem do Evangelho, sem tirar nem por.” Mais tarde afirmará que a LTI consistia não apenas numa linguagem de fé e fanatismo, mas estava estreitamente ligada ao cristianismo e ao catolicismo (2009, p. 185). Ao anotar apenas aquilo que o “atinge pessoalmente”, Klemperer dedica-se a um problema histórico mais amplo que o familiar: a estruturação coletiva da mentalidade do povo alemão. E como sugeriu em seus *Diários* no ano de 1935, os novos meios de comunicação de massa tiveram influência relevante: “Para mim, o rádio destrói qualquer forma de religião e, ao mesmo tempo, oferece religião” (KLEMPERER, 1999, p. 140).

Os Diários apresentam características comuns a trabalhos qualificados como literatura de testemunho: o relato em primeira pessoa, a fronteira permeável entre o pessoal e o coletivo, a necessidade de fazer seu depoimento ao mundo.³ *LTI: a linguagem do Terceiro Reich* também apresenta, em parte, as mesmas características, mas a questão pessoal que se amplia para o coletivo comparece de outra forma. O livro tem 36 capítulos dos quais 10 são dedicados à questão dos judeus durante o Nazismo e suas estratégias de sobrevivência. Isso representa quase 30% dos problemas discutidos. Os capítulos tratam do uso obrigatório da estrela de Davi, do antissemitismo de Hitler, do trabalho obrigatório em fábricas, do estado de submissão dos judeus. Ao tratar do uso da LTI nas casas de judeus como “escravização irrefletida”, Klemperer adverte: “Não usamos impunemente a linguagem do vencedor. Acabamos por assimilá-la e passamos a viver conforme o modelo que ela nos dá” (KLEMPERER, 2009, p. 309).

Em *LTI*, a escrita tende à objetividade necessária ao estudo científico, mas a primeira pessoa aparece com frequência. Apesar de não ter vivido em campos de concentração, Klemperer experimentava constantemente a proximidade da morte. No capítulo intitulado “Nomes”, relembra o momento em que escapou junto a sua esposa do extermínio de Dresden:

³ Com referência à literatura de testemunho, ver: Seligmann-Silva, 2003; Gagnebin, 2006; Agamben, 2008; Salgueiro, 2012.

Arrancamos a estrela amarela judaica, deixamos o perímetro urbano, sentamos com arianos no mesmo vagão – em uma palavra, cometemos uma série de pecados mortais, cada um dos quais nos teria conduzido à forca se tivéssemos caído nas mãos da Gestapo (KLEMPERER, 2009, p. 148).

A estruturação das mentes alemãs passava pela linguagem do excesso: “o nacional-socialismo se baseou no fanatismo e seu sistema de educação usou todos os meios possíveis para treinar para o fanatismo” (KLEMPERER, 2009, p. 115). Klemperer considera que a valorização positiva desse termo não teria sido possível antes do Terceiro Reich. Desde os Iluministas, inimigos da Igreja, o termo que significava “pessoa em estado de êxtase, em êxtase religioso” era recriminado (KLEMPERER, 2009, p. 111). Como especialista do século XVIII, o filólogo conhecia a literatura e o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, precursor do Romantismo, para quem o vocábulo encerrava também conotações pejorativas. O autor de *LTI* argumenta, contudo, que em Rousseau a “paixão intensa e forte” expressa ainda vitalidade, podendo-se extrair “as mais sublimes virtudes” (KLEMPERER, 2009, p. 112). Isso mostra certa transformação positiva da expressão, mas o autor de *Emile, ou da Educação* teria glorificado a paixão e não o fanatismo. Somente com o Nazismo, a conotação pejorativa desaparecia do uso corrente que a LTI fazia da palavra em benefício da significação favorável.

Palavras e expressões se transformavam com a LTI, ganhando sentidos contrários ou retorcidos. A estruturação das mentalidades foi tão avassaladora que afetou a noção de “uma Europa supranacional e humanista” (KLEMPERER, 2009, p. 254). A ideia adulterada da Europa ocupou, segundo Klemperer, papel central no *Mito do século XX*, de Alfred Rosenberg, tendo sido repetida por todos os teóricos do partido. Massivamente, a adulteração teria começado durante a campanha contra a Rússia, quando o partido falava em proteger a Europa do bolchevismo, slogan que se tornou corriqueiro na imprensa e nos jornais. Tal corrupção da linguagem relativa ao continente significava tornar a Europa mais nórdica, mais germânica, abandonando o conceito de “espírito europeu” vinculado à tríade Jerusalém, Atenas e Roma, sobre o qual teria se manifestado Paul Valéry (KLEMPERER, 2009, p. 252-253).

Linguagem da fé, do fanatismo, dos superlativos, dos adjetivos bélicos, a LTI tinha, sobretudo, caráter pobre, “como se cumprisse um

voto de pobreza” (KLEMPERER, 2009, p. 61). Em tudo o heroísmo prevalecia. O comportamento e o espírito heroicos apareciam nos uniformes, na capacitação física, nos corpos saudáveis, na disposição beligerante, na sede de conquista. A ciência desprezava o conhecimento, revelando um descompromisso com seu futuro, fosse nas revistas médicas e farmacêuticas, fosse na história ou história da literatura (KLEMPERER, 2009, p. 392-393). Isso condiz com o outro lado, a preferência da LTI pelo sentimento e pelo instinto: “A LTI insiste no aspecto emocional” (KLEMPERER, 2009, p. 361). O corpo, aliás, era visado pela LTI, sobretudo, na glorificação do esporte. Goebbels recorria com facilidade a linguagem do esporte (KLEMPERER, 2009, p. 351). Mas não bastava falar à população, era preciso individualizar. Assim foi que os nomes tipicamente germânicos preponderaram entre os alemães: Ingrid, Dieter, Uta etc. Usada inicialmente pelo partido, a LTI não fazia distinção entre linguagem oral e escrita. “Para ela, tudo era discurso, arenga, alocução, invocação, incitamento” (KLEMPERER, 2009, p. 65). Goebbels, como ministro da Propaganda, foi quem exerceu a normatização da linguagem permitida para a coletividade.

A LTI prevalecia em toda parte, até mesmo entre os judeus, as maiores vítimas do nacional-socialismo. Teria começado a circular com o livro *Mein Kampf*, de Hitler, e transformou-se em linguagem popular, apoderando-se de todos os setores da vida pública e privada. Mas no entendimento de Klemperer, as origens da LTI estavam no Romantismo. O filólogo argumenta que o termo *Sturm* chegou a designar um grupo de combate na hierarquia da SS, a organização militar do partido nazista (KLEMPERER, 2009, p. 127). Referindo-se ao romantismo do *Sturm und Drang* – movimento literário e artístico da segunda metade do século XVIII no qual são incluídos, Goethe, Max Klinger e Schiller –, Klemperer afirma: “A LTI guarda herança do Expressionismo” (KLEMPERER, 2009, p. 126).

Klemperer interessa-se pelo Iluminismo, pela defesa da razão e da ciência, pelo anticlericalismo, pela oposição às paixões e à falta de limite. Revela-se desanimado com as ideias de Rousseau e parece mesmo desmerecê-lo por sua falta de originalidade. Houve antes desse autor “muitos precursores” (KLEMPERER, 1999, p. 92). Enquanto estuda para a escrita de seu livro sobre a literatura francesa do século XVIII, Klemperer exprime várias vezes seu enfado com o autor de *O contrato social*, por vezes adormecendo sobre a leitura. Não é apenas o

conteúdo de seu pensamento, mas também a forma de sua escrita com “frases de efeito”. Klemperer não percebe nem mesmo “a famosa força poética ou oratória e a paixão” (KLEMPERER, 1999, p. 162). Em seus *Diários*, fica clara a associação que faz entre a tradição que se produz na cultura literária com Rousseau e as ideias nazistas: “Examinei ontem e hoje o artigo da Enciclopédia de Rousseau *Économie politique*; longos trechos dali poderiam constar dos discursos de Hitler” (KLEMPERER, 1999, p. 170).

O Romantismo e a defesa das emoções estão em questão no capítulo “A raiz alemã”. Klemperer se pergunta se existiria alguma conexão entre o pensamento dos alemães contemporâneos de Goethe e o povo de Adolf Hitler. Identifica o excesso como traço básico e persistente do povo alemão: “há alguma relação entre a ferocidade do regime hitlerista e os excessos fáusticos que se encontram na poesia clássica e na filosofia idealista alemãs” (KLEMPERER, 2009, p. 215). O autor fundamenta-se para essa argumentação em Wilhelm Scherer, germanista do século XIX, que teria afirmado: “a maldição de nossa evolução espiritual repousa nos excessos” (KLEMPERER, 2009, p. 215). A característica do excesso ajuda o filólogo a fundamentar um argumento que perpassa vários momentos do livro: as origens do Nazismo no Romantismo alemão. Ele afirma: “*Entgrenzung* (ultrapassar os limites) designa a atitude básica do homem romântico” (KLEMPERER, 2009, p. 216).

“A raiz alemã” é dedicado ao antissemitismo e à doutrina racial presente na cultura normatizada, mas o argumento central consiste em definir as origens culturais do Nazismo:

[...] a delirante doutrina racial inventada para privilegiar o germanismo e lhe atribuir o monopólio da humanidade, a doutrina que em última instância representou uma autorização para caçar pessoas e praticar os crimes mais hediondos contra a humanidade, tem raízes no Romantismo alemão (KLEMPERER, 2009, p. 224).

O problema central do capítulo é a tese do autor nazista Hermann Blome em *A ideia de raça no Romantismo alemão e suas origens no século XVIII*. Blome sugere a precedência das ideias sobre raça no Romantismo francês, apontando *O Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, de Arthur Gobineau, naturalista e historiador da literatura francesa, como precursor inspirador para os românticos alemães. Como

latinista e conhecedor da literatura francesa, Klemperer contesta a hipótese de Blome.

Para Klemperer, a ideia original de Gobineau não foi dividir a humanidade em raças, mas defini-las como independentes. O francês contrapôs a superioridade da raça ariana aos parasitas semitas e supôs a germanidade não miscigenada como categoria humana mais elevada. Mas não foi decisivamente influenciado pelo Romantismo alemão.

Tudo isso fascina o escritor francês. Ele insiste em sua germanidade eletiva justamente porque ela resulta de uma escolha; o Romantismo o inspira e lhe serve de legitimação, por assim dizer, para pôr a especulação a serviço dos fatos científicos ou para interpretá-los filosoficamente, de modo a obter dele o que deseja ver confirmado: a ênfase no germanismo (KLEMPERER, 2009, p. 226).

A conexão que Klemperer deseja estabelecer entre Gobineau e o Romantismo alemão visa contradizer a tese de Blome, valendo, sobretudo, reforçar a ligação do Nazismo com a cultura romântica do excesso: “Pois tudo o que interessa ao Nazismo já está contido, em germe, no Romantismo: o destronamento da razão, a animalização do ser humano, a exaltação da ideia de poder, do predador, da besta loura...” (KLEMPERER, 2009, p. 228)

No livro *LTI*, o filólogo dedica-se, sobretudo, à análise da linguagem verbal, isto é, dos usos da língua, do idioma praticado. O enfoque das análises de Klemperer recai em grande parte sobre os vocabulários, a construção da fala, os usos orais da língua, a forma da escrita na literatura, nos jornais. A noção de linguagem do Terceiro Reich, entretanto, incide sobre aspectos mais amplos da cultura. Klemperer enfatiza uma perspectiva simbólica constituindo as mentalidades, a percepção, os corpos. Nesse sentido, inclui também a visualidade e os comportamentos. A dominação das mentes, passava definitivamente pelos corpos: “Quanto mais o discurso se dirige aos sentimentos, quanto menos se dirige ao intelecto, mais popular é” (KLEMPERER, 2009, p. 103).

Em vários momentos de seus *Diários* e do livro *LTI*, refere-se à visualidade durante comemorações do partido. Ele diz em seus *Diários*, referindo-se à *LTI*: “a bravata das palavras e imagens, sobretudo imagens” (KLEMPERER, 1999, p. 254). Não são muitos os momentos em que a visualidade aparece no livro *LTI*, mas é explícita sua concepção de

linguagem como a dimensão simbólica da cultura que estrutura os modos de ver e pensar.

Em certo sentido, pode-se considerar que a praça em que o discurso é proferido, o salão ou arena de onde se fala à multidão, locais sempre decorados com estandartes e bandeiras, são parte do discurso ou até mesmo o próprio corpo do discurso que é inserido ou encenado dentro desse quadro (KLEMPERER, 2009, p. 103).

O autor mostrava sensibilidade para a influência da imagem na construção dessa linguagem, que abarcava as bandeiras, as marchas em reuniões, as manifestações do partido, as palavras de ordem, a ciência, a literatura, tudo isso impregnando a fala cotidiana. Para Klemperer, vivia-se num mundo da técnica (com efeito, da reprodutibilidade técnica, para usar o termo de Benjamin). O rádio e os jornais são dispositivos frequentes nas análises do autor, bem como os cartazes, as bandeiras, os emblemas visuais, como a Suástica, e o retrato do *Führer* que está em todas salas de convívio público e até nas casas. Idolatra-se Hitler por meio de seu retrato. O imaginário – a cultura em todos os níveis – aparece sob o domínio da LTI, impedindo a capacidade intelectual e reflexiva das pessoas. Vivia-se entre imagens e discursos reproduzidos para as massas, que internalizavam a LTI a ponto de reproduzi-la automaticamente em seu cotidiano.

Arquitetura da destruição – o ideal de beleza clássica

Na sequência final do filme *Arquitetura da destruição*, o narrador afirma: “É árdua a tarefa de definir o Nazismo em termos políticos, pois sua dinâmica está repleta de um conteúdo diverso daquilo que comumente chamamos de Política.” Esse conteúdo é a estética, proposição que o filme desenvolve com múltipla documentação visual. *Arquitetura da destruição* está emoldurado por duas sequências, as únicas realizadas pela câmera do cineasta. A primeira, um registro noturno aéreo, mostra uma pequena aldeia alemã cravada numa floresta nublada e sombria, após os créditos iniciais vistos sobre uma tela negra. A última sequência, filmada numa espécie de porão escuro e iluminada com algum tipo de lanterna de mão, exibe retratos da hierarquia nazista pintados em estilo realista. Logo a seguir, vemos os créditos finais. Tudo o que se vê entre essas duas sequências turvas é documento de arquivo, sobretudo, imagens da cultura

e arte nazistas. O passado ronda as bordas do presente, assombrando-o como uma ameaça.

A ameaça sempre presente em relação à Shoah é o negacionismo, as narrativas falsas que buscam se afirmar como verdadeiras.⁴ Cabe ao historiador restituir a verdade. Mas a verdade sobre o passado é uma árdua tarefa, pois ela não se totaliza numa única imagem, nem é inimaginável, como defende o diretor do filme *Shoah*, Claude Lanzmann. Uma estética do irrepresentável foi pensada por Adorno diante do horror de Auschwitz, mas esse sublime da proibição da imagem após Auschwitz “aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos” porque a arte não pode “transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido” (GAGNEBIN, 2006, p. 79). A arte do irrepresentável, para Adorno, remete à morte anônima e inumerável que alguns homens impõem a outros. A estética do indizível implica pensar os caminhos da arte diante do terrível, mas ela não pode se tornar um dogma. Recusar as imagens nascidas da vontade de resistir é repudiar a memória de quem apenas desejou sobreviver. As quatro imagens arrancadas ao real analisadas por Georges Didi-Huberman (2012, p. 51-52) em *Imagens apesar de tudo* mostram que o interdito não pode ser absoluto, justamente porque pertencem a um duplo regime de verdade e obscuridade.

A imagem crítica da história realizada em *Arquitetura da destruição*, não é um documentário tradicional; mesmo privilegiando a voz *over*, se abastece desse duplo regime da imagem. O comentário em voz *over* do modo expositivo, o mais antigo na história do documentário, serviu para dar autoridade e credibilidade às informações proferidas e mostradas (NICHOLS, 2016). O expositivo prioriza a palavra falada para transmitir a perspectiva do filme, sendo o modo ideal para comunicar informações e agrupar “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética” (NICHOLS, p. 174). Para o estudioso do documentário cinematográfico, Bill Nichols (2016), há diferentes modos do gênero documentário – o expositivo, o poético, o reflexivo, o observativo, o participativo e o performático. Nunca puros, misturam-se frequentemente.

Arquitetura da destruição efetua-se na chave dupla do documentário expositivo e reflexivo, privilegiando a voz *over* (de Bruno Ganz, na versão alemã) que domina a narração. Ela estabelece a

⁴ Para maiores informações conferir Moraes (2013).

perspectiva crítica da historiografia tradicional, mas não é única. A voz *over* absorve uma pluralidade de vozes e imagens da memória coletiva. Para Halbwachs (2003, p. 43), a memória é um conjunto de imagens que formamos do passado, muito mais reconstrução que evocação. Filmes, cartas, maquetes arquitetônicas, registros de exposições e obras de arte formam a diversidade da memória do Nazismo: da absorção da Antiguidade à arte recusada como degenerada, às vítimas em listas de condenados. A história é tanto uma reconstrução, como uma reflexão e o que ela reconstrói não são fatos encadeados sob uma lógica abstrata e linear, narrados por uma autoridade. A voz *over* é, sobretudo, reflexiva, não voz de conhecimento de fatos objetivos. Imagens da memória coletiva são submetidas à lógica reflexiva da historiografia. O papel da voz narrativa é mostrar as contradições do ideal de pureza nazista com o qual os alemães acabaram por se identificar: a intransigência com o outro, a homogeneização dos discursos, os subterfúgios para impor o terrível, o extermínio em massa.

O filme de Cohen não tem a pretensão de narrar tudo o que se passou. O cineasta busca uma historiografia que se abra às imagens da memória da cultura sem, no entanto, recusar-se o trabalho crítico que realça as contradições. Constrói seus argumentos para mostrar um acontecimento múltiplo com zonas de sombra. O irrepresentável é integrado, mas não tirânico. O cineasta assume as imagens de arquivo e contraria a proposta do filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, para quem o trabalho da memória efetiva-se apenas com relatos de testemunhos. Lanzmann trabalhou não somente em torno da ausência de rastros, defendeu a noção de irrepresentável como único modo de se lidar com o Holocausto (2001). Lançado quatro anos depois de *Shoah*, *Arquitetura da destruição* fornece uma solução diversa do filme de Lanzmann.

As imagens da cultura nazista mostram-se necessárias para a operação de rememoração crítica realizada por Cohen não porque pertençam a uma esfera superior e autônoma à história, mas porque revelam concretamente o engodo. São monumentos da barbárie nazista. A cultura do Terceiro Reich revela monumentos da mentalidade monstruosa de um partido que impôs um imaginário de mimetismo e identificação, favorecendo a passividade das pessoas diante do horror. São “evidências históricas” (BURKE, 2001). Peter Burke defende o uso das imagens na historiografia não por sua legitimidade fidedigna ao passado, mas porque ampliam a noção de evidência de três modos distintos: implicam

atitudes e mentalidades, registram modos de habitar e de vestir e, ainda, testemunham comportamentos sociais.

Cohen utiliza imagens da cultura e registros jurídicos impressos, mas o número de documentos em sua acepção tradicional tem quantidade reduzida, sendo facilmente contabilizado: o texto impresso em letra gótica do discurso pronunciado por Hitler em 1933, em comemoração à sua ascensão ao poder; o registro da fundação da organização cultural nazista em 1928, a Sociedade Nacional Socialista de Cultura Alemã; a ordem de Hitler, escrita em papel pessoal, com o símbolo da águia nazista para o início do “Programa de Eutanásia” de 1939 – projeto de extermínio de indivíduos com doenças mentais ou físicas, conhecido como Aktion T4; a lista de nomes de pessoas condenadas pelo Aktion T4 e enviadas para o “transporte”, o ônibus experimental de extermínio à gás usado pelo Programa; o inventário da quantidade de judeus em cidades e estados europeus a serem eliminados pela Solução Final; a lista de nomes de soldados com danos cerebrais assassinados em 1941 pelo Programa T4; a carta de Herman Göring enviada a Reinhard Heydrich em 1941, determinando que fossem tomadas “as medidas necessárias para solucionar a questão dos judeus”.

As imagens têm primazia, com origens e funções múltiplas. Retratos fotográficos ou pintados identificam autoridades do governo nazista, assim como artistas e cientistas. As pinturas do expressionismo alemão são utilizadas, sobretudo, quando o autor menciona a “arte degenerada” de artistas banidos, como Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Franz Marc, Max Beckmann, Jankel Adler e Ernst Ludwig Kirchner. Os filmes de propaganda revelam a vontade higiênica do Nazismo que se encarregou de “limpar” o diferente, o desviante. Esculturas, desenhos, esboços de edifícios, mapas, plantas baixas, maquetes de arquitetura constituem tantos outros tipos de imagens do passado traumático de uma cultura que prestigiou a beleza do corpo, exaltou a purificação da raça e valorizou a construção do “novo homem alemão”.

Comparado à quantidade massiva de imagens de arquivo usadas como evidência histórica, o documento jurídico mostra-se quase irrelevante. A pesquisa executada para a realização de *Arquitetura da destruição* abarca quase 40 instituições, entre museus e arquivos, de diversas cidades alemãs e, ainda, da Suécia, dos Estados Unidos, da Inglaterra e de Israel. As imagens cumprem o papel de testemunho não jurídico da história do domínio de um homem e de um partido que

transformou “uma ideologia absurda em uma realidade infernal”, como enunciam as últimas palavras do narrador do filme antes dos créditos finais. A profusão de imagens e a variedade dos meios em que elas aparecem indicam sua relevância para a tarefa do cineasta.

Fragmentos de pelo menos três filmes nazistas lidam com o problema das “formas de vidas inferiores”: *Vítimas do passado* (1937), *Pequena praga* (1938) e *O eterno judeu* (1940). Na estreia de *Vítimas do passado*, em Berlim, o médico-chefe Gerhard Wagner fez o discurso inaugural recriminando a cultura científica atual: “Nós, humanos, pecamos contra a lei da seleção natural nas últimas décadas. Não só aprovamos formas de vida inferiores, mas encorajamos sua propagação”. E o médico dá cifras assustadoras: “Nos últimos 70 anos, nossa população aumentou 50%, enquanto a doença hereditária cresceu cerca de 450%!”. *Vítimas do passado* trata dos loucos como “inferiores a qualquer animal” e afirma que “o povo alemão mal sabe a extensão dessa peste”. A vinculação dos “grupos inferiores” a doenças, insetos, ratos era comum para veicular a ideia da degeneração e a necessidade de limpeza da raça alemã. O tema de *Pequena praga* é o controle dos insetos que disseminam doenças como tifo e cólera por meio de venenos químicos como arma efetiva. *O judeu eterno*, ápice da campanha racista do Nazismo, mostra cenas realizadas em guetos abandonados sem condições mínimas de sobrevivência e os associa a ratos. Segundo o filme de propaganda nazista, os judeus disseminam a peste, a lepra, o tifo, a cólera, a disenteria. São covardes e cruéis, destrutivos e nocivos.

Na abertura de *Arquitetura da destruição*, ouvimos a voz do narrador que aponta para o problema a ser desenvolvido: “o sonho nazista de criar, através da pureza”. O que inquieta o cineasta é a operação estética da cultura nazista – o registro da pureza e da harmonia. A palavra estética assume sentidos ambíguos no filme, referindo-se tanto às artes, como também ao ideal de beleza pura. “O embelezamento do mundo é um dos princípios do Nazismo”, diz o narrador a certa altura. E continua a desfiar a ideologia nazista: “Muito tempo atrás, o mundo era lindo. Mas a miscigenação e a degeneração poluíram o mundo. Só a volta aos antigos ideais faria a humanidade desabrochar”. Os ideais de beleza da arte da Antiguidade grega e romana, assim como os momentos classicistas que buscaram retornar essa “origem”, devem ser copiados sob a alegação de purificar o povo alemão da decadência. O Nazismo efetuou uma leitura “clássica” da arte Grega e Romana, ou seja, operou com a ideia

de Antiguidade como modelo universal e atemporal. Segundo Giulio Carlo Argan (1998, p. 15), a arte será considerada “clássica” porque admite um princípio de autoridade que determina as possibilidades de expressão e o valor do conceito de antigo é motivado por uma “concepção da arte como mimese, baseada nos modelos fundamentais da natureza e da história”. O Nazismo considerou a Antiguidade como modelo a ser imitado, seguida do Renascimento e dos séculos XVII e XVIII franceses. Os ideais da beleza pura na arte clássica seriam o padrão especular para vida. Na cultura nazista, a imitação hiperbólica do modelo mostrou-se provinciana e medíocre; na vida, criminoso.

Uma sequência do filme informa que, desde 1928 e sob o comando de Alfred Rosenberg – autor do livro *O mito do século XX*, que sintetiza a teoria nazista –, é fundada a primeira organização cultural nazista. O documento de fundação da Sociedade, intitulado “O que os artistas esperam do novo governo”, leva a assinatura de Heinrich Himmler, comandante da SS e autoridade direta dos campos de extermínio. Uma das ofensivas da cultura nazista teve como foco a arte moderna. As primeiras exposições da arte degenerada, grande ameaça à cultura alemã, aconteceram em 1933, em várias cidades: Mannheim, Nuremberg, Dessau, Stuttgart, Dresden. Paul Schultze-Naumburg, teórico influente da cultura nazista, ministrou palestras por todo o país, comparando casos de deformação física e mental com a chamada arte degenerada. Para apresentar essa teoria, Cohen escolheu uma construção de dípticos e trípticos, usando pinturas e fotografias de pessoas com deformações, realçando, na perspectiva do presente, o absurdo do juízo feito pelo teórico. Na exposição *O milagre da vida*, de 1935, Schultze-Naumburg teve uma seção toda dedicada às suas comparações. “Aqui, o médico emerge como líder da política racial. Na busca do sangue puro, os inimigos são os judeus, os miscigenados e a degeneração.”

A estética está em questão como a “força motora” da cultura nazista. O comando do Terceiro Reich era constituído por artistas frustrados. Segundo o narrador, Goebbels escreveu um romance, poesias e peças. Alfred Rosenberg, o ideólogo do partido, era pintor e tinha ambições literárias. Baldur von Schirach, líder da juventude hitlerista, era considerado um importante poeta do Reich. O próprio Hitler era um pintor frustrado que sonhava ser arquiteto, tendo sido recusado na Academia de Arte de Viena aos 18 anos. O *Führer* desenhou, ele mesmo, os emblemas do partido: a bandeira, o estandarte e os uniformes dos soldados. Para os

comícios, de proporções sempre astronômicas, Hitler era “o cenógrafo, diretor e ator principal”. Mas a estética uniu-se às ciências médicas na ambição de criar “o novo homem alemão”, organizando o morticínio dos desviantes e degenerados. Com o Aktion 4 ou T4, os médicos nazistas faziam experimentos e falsificavam assinaturas. O Programa ocorria em um ônibus com janelas pintadas para que não se visse o que ocorria no interior. Somente no outono de 1941, seguindo o Aktion 4, cerca de 70 mil doentes mentais foram assassinados. A eliminação de judeus de toda Europa, a Solução Final para a questão judaica, só foi selada em 1942, mas as primeiras experiências do Programa T4 foram fundamentais para a construção das câmaras de gás dos campos de extermínio.

O caráter do pensamento estético nazista era higienista. A Higiene Racial, ciência que propunha uma “seleção artificial”, foi tratada por Cohen em seu filme *Homo Sapiens 1900*. O higienismo impediu a reprodução de pessoas com degeneração física ou mental e causou a morte de crianças e adultos com problemas de saúde. Para Schultze-Naumburg, a “arte é espelho de saúde racial”. Para fazer frente à arte degenerada, o Nazismo realizou diversas exposições de Arte Alemã. Em 1937, a Casa de Arte Alemã, construção de arquitetura nazista, foi inaugurada com a grande Exposição de Arte Alemã, uma série ininterrupta até quase o final do regime nazista. São mostrados fragmentos de filmes que registram as aberturas pomposas dessas exposições, tendo Hitler à frente das comissões de autoridades. Em quase todas, o *Führer* adquire centenas de peças para sua coleção particular: “Talvez a coleção fosse destinada ao museu que Hitler ia fundar em Linz, onde somente ele escolheria as obras de arte expostas e somente ele decidiria o que era a grande arte”, supõe o narrador.

Os escultores precursores do estilo característico do período nazista, Arno Breker e Joseph Thorak, foram os criadores da imagem do novo homem. “É deles a tarefa de transmitir a imagem desejada”, anuncia o narrador. A arte imita o ideal clássico e assume dimensões gigantescas até nas celebrações do partido. Logo após a abertura, a narração mostra um registro em filme da comemoração do Dia das Artes de 1939, em Munique e esclarece ser “a última manifestação artística do Terceiro Reich” antes da guerra. Vê-se soldados uniformizados em cavalos, imensos carros alegóricos, esculturas monumentais, milhares de bandeiras, flâmulas e estandartes. As artes tinham lugar privilegiado no governo Nazista, segundo a declaração do presidente da câmara de literatura do terceiro Reich, Hanz-Friedeik Blunk: “Este governo, nascido

em oposição ao racionalismo, conhece o povo e seus maiores sonhos, que somente um artista pode dar forma”. A característica estética dessa arte era o excesso. O exagero das dimensões, a desproporção dos números, enfim, o superlativo caracteriza a linguagem do Terceiro Reich.

Usando um termo atual de maneira anacrônica, as reuniões e comemorações coletivas do partido tornavam-se *performances* operísticas, constituindo um corpo único, uma comunidade tecida sensível e esteticamente. Richard Wagner ocupava lugar especial na mente de Hitler. O *Führer* assistiu à ópera *Rienzi* em sua cidade natal, ainda adolescente. A ópera se passa na Roma Medieval e conta a história de um líder romano popular, Rienzi, que leva seu povo a se reunir e a reinstaurar o Império Romano. Rienzi é vítima de uma conspiração, sofrendo morte trágica, porém, gloriosa. Segundo o filme de Cohen, o heroísmo do líder, a ambientação na Antiguidade e o antissemitismo de Wagner inspiram Hitler e, por consequência, todo o seu partido, na compreensão da imagem estética da obra de arte da nova civilização alemã. “Hitler absorveu as propostas de Wagner: antissemitismo, culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro deram contorno à visão de Hitler sobre o mundo”, diz o narrador do filme. Nos encontros do partido, a ópera de Hitler tinha a participação massiva da população. Com esses encontros e, ainda, com as Exposições de Arte Alemã e as propagandas em filmes, implantava-se “o mito do corpo do povo da Alemanha”. Nos comícios, a massa unida constituía um único corpo “com seu sistema circulatório iria se tornar o elemento básico do Nazismo para a purificação racial”, nas palavras do narrador.

Últimas considerações

O mito do corpo do povo alemão foi construído por meio de uma linguagem e uma estética fundada na imitação e na identificação. A relação entre mito, mimese e identidade é esclarecida por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, para quem o mito é um modo de ficção “cujo papel é o de propor, ou mesmo impor, os modelos ou tipos [...], tipos a serem imitados, dos quais um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode ele mesmo se apropriar e com eles se identificar” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 33). Para os autores, o Nazismo constituiu-se, ele mesmo, como mito, os ideais a serem imitados para a “construção, formação e produção do povo alemão pela e como obra de arte” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 46). Os autores

de *O mito Nazista* sugerem, como Klemperer, as origens do regime do Terceiro Reich no Romantismo alemão. Cohen, por outro lado, reconhece o motor da arte nazista na arte clássica. Como historiadores da cultura, Klemperer e Cohen buscam compreender o que estruturou as mentes e corpos durante o nazismo, explicando o entorpecimento por meio da linguagem ou da estética. Qual a razão da diferença das leituras – para um a medida clássica e, para outro, a desmesura romântica? Argumentos contraditórios? Afinal, o que fundamenta o imaginário nazista?

Embora contraditórios, os argumentos se complementam, pois essa dialética está presente na cultura artística moderna, que simultaneamente opôs e integrou o clássico e o romântico. Para G. C. Argan (1998), esses dois momentos da cultura moderna não são propriamente incompatíveis. Embora assumam posturas opostas em questões particulares, “pertencem ao mesmo ciclo de pensamento” (ARGAN, 1998, p. 12). O impulso do gênio aparece em Antonio Casanova e William Blake, que interpretaram o clássico de maneiras diversas. O romântico Goethe torna-se um classicista. Teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte, os conceitos de clássico e de romântico referem-se, um, ao mundo antigo e ao Renascimento dos séculos XV e XVI e, o outro, à arte cristã da Idade Média, ao Românico e ao Gótico. O historiador da arte propõe:

São duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas, que tendem a se opor e a se integrar à medida que se delinea nas consciências, com as ideologias da Revolução Francesa e das conquistas napoleônicas, a ideia de uma unidade cultural, talvez também política, europeia (ARGAN, 1998, p. 11).

O Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica. Embora estejam na base da cultura moderna, o romântico e o clássico utilizados pela cultura nazista receberam uma leitura empobrecida. A linguagem das artes e da cultura em geral tornou-se medíocre e hiperbólica. Klemperer e Cohen percebem a cultura nazista estruturada no *ethos* romântico-clássico, baseado na fé e na pureza idealizada, modalidade cultural que permitiu o controle das mentes e a administração dos corpos, a incapacidade de distanciamento e a imposição do extermínio em massa das vidas consideradas sem valor pelo Estado. Conduzida a imaginação coletiva, o terrível se impôs.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Homo Sacer III)
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARQUITETURA da destruição. Direção, produção e roteiro: Peter Cohen. Narração: Rolf Arsenius (sueco), Bruno Ganz (alemão), Sam Gray (inglês). Suécia, 1989 (158 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDqGT4xepjQ>. Acesso em 26 set. 2019.
- BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Paulo Neves. Lisboa: KKYM, 2012.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222. (Coleção Ditos e escritos, v. IV)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- KLEMPERER, Victor. *Os diários de Victor Klemperer: testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista, 1933-1945*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive?. [Entrevista cedida a] Daniel Bougnoux; Régis Debray; Claude Mollard *et al.* *Les Cahiers de Médiologie*, Paris, n. 11, p. 271-279, 2001. DOI: <https://doi.org/10.3917/cdm.011.0271>. Disponível em: <https://mediologie.org/>

ancien-site/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: UNICAMP, 2003. p. 525-539.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MORAES, Luís Edmundo de Souza. Negacionismo: a extrema-direita e a negação da política de extermínio nazista. *Boletim do Tempo Presente*, Aracaju, n. 4, p. 1-22, ago. 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tempopresente/article/view/4217/3517>. Acesso em: 15 out. 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 7 out. 2019.

ROUSSO, Henry. [Entrevista cedida a] Angélica Müller e Francine Iegelski. *Tempo*, Niterói, v. 24, n. 2, maio/ago., 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/tem-1980-542x2018v240211>. Acesso em: 27 set. 2019.

ROUSSO, Henry. *Le Syndrome de Vichy*. Paris: Seuil, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga, Estudos Linguísticos e Literários*, Niterói, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/issue/view/1241/showToc>. Acesso em: 8 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

Recebido em: 31 de outubro de 2019.

Aprovado em: 23 de abril de 2020.

Varia





Configurações do espaço, corpo e paisagem em Guimarães Rosa

Space, Body and Landscape Settings in Guimarães Rosa

Edinilia Nascimento Cruz

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais
/ Brasil

ediniliabr@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8805-7997>

Resumo: O núcleo desta reflexão é a análise da relação entre corpo e paisagem, tema ainda insuficientemente explorado na obra de Guimarães Rosa, e as formas como a paisagem se transforma em componentes literários em *Corpo de baile* (1956), com base na noção de paisagem literária de Michel Collot e na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. O artigo problematiza o espaço e os corpos nas narrativas rosianas tomando como base as construções paisagísticas, que atuam como forças criadoras da perspectiva experiencial das personagens. Com efeito, o espaço e a paisagem no contexto dessa leitura são percebidos pelas personagens através dos órgãos sensoriais, que têm como mediador o corpo.

Palavras-chave: *Corpo de baile*; paisagem; espaço; Guimarães Rosa.

Abstract: The core of this reflection is the analysis of the relationship between body and landscape, which is still a theme insufficiently explored in Guimarães Rosa's work, and the ways as the landscape transforms in literary components in *Corpo de Baile* (1956), based on Michel Collot's notion of literary landscape and Merleau-Ponty's phenomenology of perception. The article problematizes the space and the bodies in Rosa's narratives based on the landscape constructions, which act as creative forces of the experiential perspective of the characters. As a result, the space and the landscape in the context of this reading are perceived by the characters through the sensory organs, which have as mediator the body.

Keywords: *Corpo de Baile*; landscape; space; Guimarães Rosa.

A expressão “corpo de baile”, que dá título ao livro, significa, de acordo com o dicionário Houaiss, “conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas e/ou folclóricas” (HOUAISS, 2001, p. 843). Desse modo, o corpo contempla “a substância, a matéria, tudo o que ocupa lugar; tudo o que tem existência física e extensão no espaço” (HOUAISS, 2001, p. 843). Das várias dimensões do significado de *corpo* no livro, seja ele na acepção de *corpo social*, *corpo cultural*, *corpo histórico* e *corpo humano*, destaca-se o *corpo* como mediador da interioridade humana com o mundo. Pode-se dizer que essa relação sugerida pela articulação entre o corpo do título, o corpo do livro e o corpo das personagens assume várias formas e amplia o quadro referencial de sua significação nas narrativas. O corpo é assim compreendido como conjunto de relações.

Michel Collot defende que há uma intrínseca relação entre corpo e mundo. Segundo o crítico, “essa solidariedade entre corpo perceptor e o mundo percebido é ilustrada pela experiência da paisagem, cuja aparência está ligada a um ponto de vista encarnado” (COLLOT, 2013, p. 38). O corpo é o veículo para a interação perceptiva. Dessa forma, a paisagem é vista como uma realidade experimentada pelas personagens.

A paisagem pode ser entendida a partir das implicações cognitivas que consistem na relação perceptiva da personagem no espaço. Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, aborda a relação “ser no mundo” assinalando a importância da experiência vivida e da experiência perceptiva. De acordo com o teórico, o corpo atua como mediador na aproximação do homem com o mundo por meio dos sentidos. Essa abordagem fenomenológica é fundamental na compreensão da percepção espacial que toma como ênfase os sentidos do corpo.

Para Merleau-Ponty, a subjetividade está intrinsecamente relacionada com a forma com que o sujeito atua no mundo. Assim, a subjetividade é corporificada, o corpo é fundamento para a consciência, de modo que este é visto como parte de nossa experiência e de nosso estar físico no mundo. Ao tratar da espacialidade e da percepção, no campo das interações, Merleau-Ponty destaca que “nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é *no* espaço” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 205, grifo nosso). Há um entrelaçamento entre o espaço vivido existencial e o espaço natural da percepção, que faz com que o homem se organize no universo por meio das representações.

Em *Corpo de baile*, a experiência perceptiva das personagens faz parte da própria referência espacial do sertão-gerais. O deslocamento físico e a aprendizagem interior dos protagonistas estão associados à condição de estar no mundo. A partir da vivência e da relação de pertencimento ao lugar, as personagens desenvolvem sentimentos de afetividade ou de rejeição, que são motivados pelas experiências sociais e intersubjetivas, e interferem no modo como percebem e estruturam seus mundos. Manuelzão, em “Uma estória de amor”, vive essa experiência na Samarra. A partir da reorganização constante do pensamento, que vai se constituindo no ambiente da festa, busca um equilíbrio, entre o *ser* e o *ter*, por mecanismos inter-relacionados:

Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia. (ROSA, 2006, p. 227).

No final da vida, Manuelzão faz um balanço de tudo, conquistas de bens materiais, realizações pessoais, porém, suas preocupações superam a dimensão espacial concreta de suas conquistas materiais. É essencialmente relevante o modo de atuação dessa personagem e como ela desliza entre o plano do *ser* e do *ter*. Embora na primeira parte da novela o destaque seja dado ao desejo de Manuelzão de *ter* posses e *ser* proprietário da Samarra, ele vai caminhar, ao longo da narrativa, na direção de encontrar outros valores, no plano da experiência, das relações

humanas, não somente no plano da posse de coisas materiais e da busca do *status* que isso dá.

Na literatura, de maneira geral, o espaço da percepção e a percepção do espaço ganham destaque devido a sua materialidade e densidade simbólica. Desse modo, o espaço é amplamente significado à medida que é percebido, apreendido pelas ações das personagens na interlocução com o meio físico. A relação corpo e espaço, dessa maneira, é vista como fluida, feita de movimentos e interfere na percepção dos objetos. Nesse sentido, o espaço como experiência do corpo remete à reversibilidade, interdependência dos sentidos, de modo que as sensações táteis se convertem em percepções visuais e vice-versa. No mundo percebido por Manuelzão, sensibilidade e reflexão são indissociáveis. Sujeito e mundo, corpo e espaço estabelecem um conjunto de relações que vão se ressignificando, de modo que, somente ao se perceber enraizado naquele espaço da natureza, tem uma visão profunda de sua existência, de sua condição no mundo:

Será que estava mesmo cansado nos internos, desnortado com a festa? Porque, incertamente, dessa vez, ele dissaboria de ir, desgostava daquela boiada em jornadas, a ideia dela era pesada; e não aceitava um palpite ruim, o sussurro duns receios. Na saúde? As dormências, os arroxeados nos beiços, o retorto da canseira – e também, a qualquer esforço, com mais demora, logo lhe subia uma supitação. Ah essa falta-de-ar, o menos apetite de comer; umas dores... Suspeitava fosse via de morrer. A alma do corpo põe avisos. (ROSA, 2006, p. 175, grifos nossos).

Nessa passagem, Manuelzão aparece confuso. A reflexão da personagem sobre o envelhecer do corpo e as dores físicas levam-no a um “mergulho” em sua condição existencial. Durante toda a festa, ele se sente incomodado devido à sensação de que está envelhecendo, sente que o corpo está enfraquecido e que a morte se avizinha; está com um machucado no pé que lhe impõe algumas limitações. “E Manuelzão, [...] alçantes estandartes, de repente sentia a dor de uma ferroadada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar nem soltar meio-gemido” (ROSA, 2006, p. 153). Manuelzão codifica a observação que faz sobre a festa mediado pelas impressões que tem de si mesmo. Há uma mudança significativa na maneira de o velho vaqueiro perceber o mundo, nas relações que modificam o modo de se portar, entre o início

e o fim da festa. A insatisfação e a angústia influenciadas pela condição econômica e fragilidade física são gradualmente substituídas pela força do simbólico:

A festa? Sua era, dele, Manuelzão. Mas, de agora, por tudo, ele não queria mais mandar no governmentamento dela, sua razão. A lá era ele mordomo de festa?! Nenhum algum. Ora, mais, queria era apreciar aquilo, agora solto livre assim no meio, um, que nem não fosse o dono... O sono vinha dizendo. Uma ave-mariazinha por sua mãe, para a Santa do Socorro. Galo que até aqui não cantou, não conte mais com meu ouvido. Ô vida, bem dormida... De vagar. (ROSA, 2006, p. 186).

Durante boa parte da festa, Manuelzão mantém-se no controle, cuidando de tudo, não conseguindo se divertir como os convidados. A partir de certo momento, desejava participar da festa, afasta-se das preocupações materiais e deixa-se levar para o universo simbólico que o ambiente festivo propiciava. Há uma mudança nítida de perspectiva da personagem. “Manuelzão se sentara na roda dos hóspedes principais, o banquinho baixo encostado numa árvore, ele precisava, hoje não estava muito conseguido com o corpo. [...] Manuelzão preferia menos dizer. Ele sossegava por detrás do som das músicas” (ROSA, 2006, p. 223). A festa, como evento de simbolização da paisagem, reconfigura a relação de Manuelzão com a Samarra e com seus conflitos interiores.

Outra personagem que vive essa experiência com o espaço, marcada pela problematização interior e exterior conflituosa, é Soropita, na novela “Dão-lalalão – o devente”. O espaço estruturador que delimita o percurso físico da viagem se entrelaça na construção da narrativa, que traz para o primeiro plano a vida passada da personagem. E é da interlocução entre a vivência, as marcas, as cicatrizes no corpo e as experiências trazidas pelas lembranças que se tem uma visão profunda de Soropita:

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: não podia acompanhar com os dedos o relevo duro, o encroo da pele, parecia parte de um bicho, se encoscorando, conha de olandim, corcha de árvore de mata. A bala o maltratara muito, rachara lasca do osso, Soropita esteve no hospital, em Januária. Até hoje o calo áspero doía, quando o tempo mudava. Repuxava. Mas

doíam mais as da coxa: uma bala que passara por entre a carne e o couro, a outra que varara, pela reigada. [...]. Soropita levava a mão, sem querer, à orelha direita: tinha um buraco, na concha, bala a perfurara; ele deixava o cabelo crescer por cima, para a tapar dum jeito. Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. Só pensar no passado daquilo, já judiava. (ROSA, 2006, p. 476-477).

O passado é materializado no presente mediante a focalização das cicatrizes causadoras de desconforto. A dor física se mistura à dor de ter que lembrar o sofrimento, viver o conflito interior. É o próprio Soropita que toca o seu corpo trazendo à tona suas sensações e impressões. Como efeito, temos o desordenamento do seu mundo, que é trazido a lume: as inquietações, dúvidas e medos, sentimentos próprios de uma subjetividade fragmentada. Esses traços corroboram para as constantes oscilações entre o prazer e a dor, o medo e a coragem, buscando compreender o seu “estar-no-mundo”. A construção de sentido tem como base a percepção tátil. Enquanto Soropita viaja, as dores do corpo físico e o cansaço, em função da longa distância percorrida a cavalo, misturam-se às tensões e conflitos internos. Ao controlar os pensamentos, tem as dores do corpo amortecidas. Por alguns momentos, consegue exaltar o prazer de viver:

O sobressonhar de Soropita se apurava, pesponto, com o avanço sem um tropeço naquele espaço calmo de estrada, Caboclim esquipando, reconhecendo o retorno. Vinham através de um malhador de pasto, a poeira vaporosa do esterco bovino chamava do sangue de Soropita um latejo melhor, um tempero de aconchego. Com o calor que o coxim da sela lhe passava para o fundo-das-costas – um calor grosso, brando, derramável, que subia às virilhas e se espalhava [...]. Também já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em todas as suas viagens. (ROSA, 2006, p. 484).

Na cena, destaca-se o entrelaçamento entre paisagem e personagem. Há uma identificação do bem estar físico e psicológico de Soropita e o estado de calma do ambiente externo. O espaço, nesse sentido, se junta à narração mediante a intervenção e experiência da personagem. O fato de Soropita conhecer o trajeto da viagem permite-lhe

despreocupar-se, voltando-se para seus devaneios. Ao “sobressonar” percorrendo o “espaço calmo da estrada”, as sensações de dor e o cansaço do corpo da personagem são amenizados, permitindo-lhe deslocar-se divagando em seus pensamentos. Há, nessa composição do espaço, dois movimentos simultâneos: um para fora, as sensações do corpo e da paisagem; outro para dentro, estado de espírito. De acordo com Bento Prado Júnior, há nessa novela duas viagens intercaladas:

A princípio, ambas as viagens são descritas com o vocabulário do conforto e da felicidade; *a paisagem exterior* é interiorizada, percebida menos através da visão que separa a objetiva, do que através de uma cinestesia; *a paisagem interna* é a rememoração da beleza de Doralda, antecipação de prazer de estar junto. [...] é o quase-sonho de Soropita, ruminação de si mesmo, que permite a *ruminação da paisagem*, que passa a *latejar no corpo-próprio*. É esse sonho que dissolve o perfil nítido das coisas, dispersando-as em poeira vaporosa, em odor e gosto, fazendo a representação se diluir em pura afecção. *O espaço se faz calmo* e a percepção assume estilo erótico. (PRADO JÚNIOR., 1985, p. 202, grifos nossos).

Ao longo da novela, as transformações que ocorrem na paisagem correspondem à mudança interior de Soropita, percebidas por meio das sensações. A percepção intensa da natureza acompanha toda a narrativa e as viagens do protagonista. A paisagem é parte constitutiva do espaço no livro, que ganha outra dimensão, ao deflagrar a relação tensa da personagem, ao fazer a travessia real e a simbólica. Essa simbiose implica a análise da dinâmica interna da novela, provocando uma abertura para melhor compreensão do espaço e da narrativa.

Como se percebe, o mundo espacialmente estruturado em *Corpo de baile* tem relevância e é indicador de sentidos da própria lógica narrativa e manifesta vários tipos de realizações. Assim, dentro dessa dimensão corporal e sensorial da experiência receptiva, o espaço adquire profundo significado quando relacionado a sua “percepção tátil”. O tato é um indicador de aproximação, portanto, um receptor que permite estimular várias sensações, sobretudo na relação com o outro e o mundo. Nas novelas, de modo geral, o “espaço tátil” tanto se expressa como categoria material como se processa em vias de deslocamento com

propensa desmaterialização.¹ Em “Dão-lalalão”, como se vê, esse vetor espacial reforça a percepção sensível entre Doralda e Soropita. “Doralda repassava as mãos nas grossas costuras, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente se estremecia, de cócega não: de ser bom, de ânsia” (ROSA, 2006, p. 477). No trecho, o destaque dado à experiência sensorial, por meio das mãos de Doralda, é uma forma de salientar a comunicação afetiva entre as personagens. “Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo” (ROSA, 2006, p. 477.) Nesse sentido, explora-se a categoria material, dando visibilidade à interação dos corpos.

Ao longo das sete novelas de *Corpo e baile*, a visibilidade do espaço, manifestada na relação personagem e natureza, se desdobra e se interpenetra em outras instâncias narrativas. Paisagem percebida e ato reflexivo das personagens se configuram num mesmo gesto. Merleau-Ponty considera que, na relação sujeito e objeto/espaço, há um modo particular de estruturação, não havendo o objeto, isoladamente, ou a paisagem em si, mas sujeitos e objetos se constituindo mutuamente. Esta dinâmica põe em jogo a matriz merleupontiana, de que corpo e espaço estabelecem, entre si, um conjunto de correspondências (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 193).

Em “A estória de Lélío e Lina”, temos algo semelhante a essa situação de Soropita: a personagem Lina passa por uma experiência em que o corpo físico expressa um conjunto de “marcas” e sensações e significados do vivido. O envelhecimento do “corpo biológico” de Rosalina, sinais do tempo, pelo embranquecimento dos cabelos, pela fragilidade, é trazido à cena em contraponto à assimetria do corpo jovem de Lélío, e reflete um conjunto de representações e ambiguidades:

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos – que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor. O rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar. Como de entre as folhas de um livro-de-

¹ De acordo com Luis Brandão, “o espaço tátil pode tender a se desmaterializar, tornar-se impalpável, preferencialmente só movimento” (BRANDÃO, 2013, p. 181).

reza um amor-perfeito cai, e precisa de se pôr outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flor. (ROSA, 2006, p. 307).

O corpo de Rosalina envelhecido sugere um conjunto de significações ligado à percepção. De uma maneira geral, há uma exploração das características físicas, expressão sensitiva dela, para se chegar a um aprofundamento subjetivo. Nessa descrição poética, a imagem da velhinha, oscilando entre presente e passado, luz e sombras, atrai o olhar para além da beleza física, focando em sua sabedoria. A imagem do corpo com a beleza desfocada coloca em evidência a subjetividade de Rosalina. A dimensão que a corporeidade assume nessa cena expressa uma associação da paisagem, simbolizada na flor sem perfume em que a velhice é problematizada, de modo que o corpo físico expande a comunicabilidade para além do mundo que o cerca.

Nas novelas analisadas, a paisagem é reveladora da subjetividade das personagens e intensifica a tensão narrativa. A paisagem não é uma simples exibição de cenas da natureza. Reflete a realidade vivida e a corporeidade da personagem no espaço. Assim, o corpo e a paisagem contêm em si a força integradora da materialidade do mundo das personagens.

Na novela “A estória de Lélío e Lina”, uma análise de Jiní nos leva a uma reflexão relevante acerca da forma como o espaço é organizado no Pinhém e como esse modelo de representação influi no comportamento das personagens. A incorporação de Jiní neste espaço é problemática e reflete a condição dela de amante/prostituta. “[...] a Jiní não dava certeza de ser honesta” (ROSA, 2006, p. 274). Após se relacionar com vários homens, passar por vários donos, ter sido tratada como objeto sexual, ela é adquirida pelo dono da fazenda do Pinhém, que “propôs compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. Mandou até a Jiní em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes” (ROSA, 2006, p. 274). Jiní ganha visibilidade na narrativa como um corpo disponível, que passa de mão em mão, como mercadoria. Ela se insere na rede “das mulheres faladas, como se diz no sertão mineiro, objetos de troca, de comércio, de lances”, como observou Márcia Marques de Moraes (2011, p. 202). Luiz Roncari destaca que Jiní passa de sujeito a “objeto de valor de uso”. Nesse caso, o corpo de Jiní não é neutro, é um objeto altamente fetichizado:

Desse modo, passando de mão em mão, sempre em movimento, ela conhece todas as metamorfoses do processo de circulação da mercadoria. Porém, como a mercadoria que não é uma coisa neutra, ela adquire também um poder em si, autônomo e ameaçador, que a transforma num fetiche; assim, os que encantam e se interessam por ela estão sujeitos a serem destruídos, na medida em que a relação que ela determina é entre objetos e não entre sujeitos: ou ela se dá pela troca simples entre objetos (ou corpos, para uso nas suas funções específicas) ou pela mediação do dinheiro, o equivalente geral; com isso ela nega ou subordina, aviltando-os, a razão e o espírito. (RONCARI, 2004, p. 184).

Jiní tem consciência do seu poder de sedução e da força do mundo do dinheiro, ao qual está subordinada. Essa personagem se vende também por posição social. A conduta dela mostra o seu desapego à vida matrimonial. Assim, não consegue manter por muito tempo a união com um único homem. Estabelece um jogo de envolvimento atendendo seus interesses próprios. Jiní é, na narrativa, o símbolo do erotismo que ganha visibilidade dentro da moral conservadora e do sistema familiar patriarcal do Pinhém, centralizado no poder masculino.

As personagens prostitutas de “A estória de Lélío e Lina”, sobretudo Jiní, influem no comportamento e nos conflitos interiores de Lélío. A atração de Lélío por Jiní é imediata, mas tem um entrave, um obstáculo. Quando Lélío chega ao Pinhém, Jiní vive amasiada com Tomé Cássio. “[...] só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino” (ROSA, 2006, p. 274). Na primeira vez que Lélío vê Jiní, sente-se atraído pelo corpo sensualizado dela:

A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. [...] Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, *parecia que ia dançar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o deslizar do corpo*, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas... (ROSA, 2006, p. 277, 278, grifos nossos).

Com o corpo da Jiní em seu bailado, ao “dançar em roda-a-roda”, instaura-se um movimento duplo do corpo erotizado, deslizando por

debaixo da roupa. Na medida em que Lélío acompanha o deslocamento de Jiní, realçam-se as curvas de um corpo inacessível para ele. Jiní é esposa de Tomé, portanto, a princípio, proibida. No entanto, alguns dias depois, com a viagem de Tomé ao Mutum, Lélío, enfim, tem a oportunidade de ir até a casa de Jiní:

Foi. No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem ele pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com ele, era um *corpo quente*, cobrejante, e uma boca cheirosa, beijos que se mexiam mole molhados, que beijando. Ali mesmo, se conheceram em carne, souberam-se. E dali foram para a *casa*, apertados sempre, esbarrando a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam. Mal e nem conversavam, raras poucas vezes, as palavras curtas, na dura daqueles dias, quando cumpriam de se encontrar, *dentro de casa*, todas as noites sem uma só. Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre. (ROSA, 2006 p. 326, grifos nossos).

O encontro se dá primeiro na parte externa da casa e se alarga para dentro dela. Temos aqui um jogo de sentido entre corpo/casa, o dentro e o fora. “O corpo quente” poroso, sexualizado, se coloca em evidência. A cena que se desloca para o interior da moradia ressignifica essa dupla representação, do corpo e da casa. “O encontro dos dois se assemelha ao da pulsão afetiva interna ou externa vinda da natureza” (RONCARI, 2004, p. 183). Após esse encontro às escondidas e do perigo de serem vistos, outros se sucederam. Lélío aproveita a ausência de Tomé Cássio para praticar sexo várias vezes com Jiní. No entanto, com o retorno do amigo da viagem que fizera ao Mutum, Lélío está impossibilitado de continuar a aventura e fica dividido entre o desejo de tê-la novamente e o remorso de trair o amigo:

E a ideia daquela volta do outro, certa sem remédio, ao fim de dias tantos e poucos, também fazia nele crescer os desesperos de desejo, infernava a gana. Afã, que queria o fundo do amar da mulatinha. Apertava-a com uns braços. Mal o mal, o pensamento de que, com pouco, com a vinda do Tomé, tudo se acabava, furtava-lhe qualquer hesitação,

abafava todo começo pequeno de remorso. (ROSA, 2006, p. 327, 328).

Lélio sofre com os conflitos de consciência. O protagonista passa a viver atormentado, pois seu relacionamento com Jiní é gerador de vários problemas. Com a passagem de Lélio no Pinhém, oscilando entre o trabalho diário de vaqueiro e as noites com a amante, há um entrelaçar da realidade objetiva na realidade sensitiva que marca as múltiplas contradições dele ali. O espaço vai se desenhando a partir da experiência.

Desse modo, destaca-se a novela “Dão-lalalão” em que o corpo, paisagem e natureza adquirem vasta significação mediante a percepção do espaço. Por meio da impressão da natureza, cheiros e texturas captados da floresta, a personagem sente a paisagem, aflorando assim seus devaneios. Enquanto viaja, Soropita sente o aroma do capim evocando profunda sensibilidade:

Respirava. O aroma do capim apendoado penetrava no ar, vinha – nem se precisava de abrir os olhos, para saber das roxas extensões lindas na encosta – maduro o melosal. Chegar em casa, lavar o corpo, jantar. *Da chegada, governando cada de-menor, ele ajuntava o reparo de tudo, quente na lembrança. O que ia tornar a ter. O advoo branco das pombas mansas.* (ROSA, 2006, p. 481, grifos nossos).

O estado de prazer da personagem torna-se indissociável da paisagem, e se prolonga da estrada para o ambiente da casa, formando uma unidade. Na primeira parte da citação, há um movimento que tem início com o enfoque na paisagem externa, que vai sendo percebida pela personagem através do “aroma do capim”, e vai se intensificando até se misturar às sensações de bem estar dele, quando retorna para casa e para Doralda. No trecho em destaque, Soropita rememora como é chegar à casa depois de uma viagem. Ele relembra o prazer que terá ao tornar a ter Doralda, como um “advoo branco de pombas mansas”. Nessa imagem, o pássaro, simbolicamente, está ligado ao sublime.

A metáfora da pomba mansa remete ao estado de paz e harmonia de Soropita ao ter em sua imaginação a certeza de que a amada estaria esperando por ele. Esse sentimento de encantamento do protagonista coloca a ex-prostituta em um grau de pureza. O contato com a paisagem e a alusão ao pássaro favorecem o aspecto sublime da cena. Assim, nesta

perspectiva, a imagem do “advoo branco” remete ao estado de graça e serenidade e à atmosfera acolhedora propiciada pelo regresso tão desejado do viajante a casa.

A relação de reciprocidade entre personagem e espaço-paisagem assume contornos especiais em *Corpo de baile*. A estrada, que faz parte da composição da cena, não é apenas o cenário, funciona como referência do modo de ser do viajante. A vinculação entre o espaço percorrido e a personagem, a paisagem exterior e a interior, tem bastante destaque em “Dão-lalalão”. Há uma estreita relação entre realidade objetiva e subjetiva, realidade e fantasia; desse modo, Soropita desloca-se duplamente tanto no espaço físico como no simbólico. Nesse entrelaçar, o espaço de tranquilidade da estrada, a passagem, harmoniza-se com o corpo da personagem, fundindo-se em uma única imagem.

A representação simbólica e imagética da casa é fato recorrente na produção dos sentidos no espaço. Na relação estabelecida entre o corpo, natureza e ambientação, as sensações perceptivas são intensas. Em meio a cheiros, aromas, configura-se uma imagem afetiva da casa que ganha amplitude e abrangência na imaginação da personagem:

Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava. Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos, o rebrilho nos olhos acinte, o nariz que bulia – parecia que a roupa ia ficando de repente folgada, muito larga para ela, que ia sair de repente, risonha e escorregosa, nua, de dentro daquela roupa. (ROSA, 2006, p. 483, 484).

Quando Soropita retorna à casa, reforça a percepção sensitiva, que dominava a paisagem externa, e agora é levada para o espaço de dentro da habitação. Destaca-se uma poeticidade no vínculo entre espaço físico e corpo, espaço imaginário e alma, “Doralda lá, esperando querendo seu marido chegar, apear e entrar, ao que era, um pássaro que ele tivesse, de voável desejo, sem estar engaiolado, pássaro de muitos brilhos, muitas cores” (ROSA, 2006, p. 484). O corpo de Doralda encena um movimento erótico. Ora é comparada a um pássaro, ora a uma égua. “Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas – andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (ROSA, 2006, p. 480). Há, nessa comparação com a égua,

uma valorização da elegância de Doralda. Podemos dizer que a égua/cavalo é, no mundo de vaqueiros, quase uma extensão do corpo, com forte valor positivo.

A relação paisagem/corpo/espaco também tem grande relevância na novela “Buriti”, a partir da análise da personagem Maria Behú, que pode ser lida na perspectiva corpo/caixão. O espaço em que essa personagem ganha visibilidade é limitado e preenchido por uma atmosfera sombria, que se assemelha ao estado de tristeza dela. “Maria Behú gostava de rezar e de ser triste” (ROSA, 2006, p. 740). A personagem surge de forma misteriosa em um espaço oscilante e fragmentado. “Maria Behú murchara apenas antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada” (ROSA, 2006, p. 681). Maria Behú era filha de Iô Liodoro, e irmã de Maria da Glória, que era o seu oposto:

[...] *Maria Behú era triste maligna por motivos de ser feia*, e Maria da Glória ganhava essa alegria aprazível, por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? A essas coisas. Sorte. Quem souber o que é a sorte, sabe o que é Deus, sabe o que é tudo. Maria da Glória de certo em breve se casava, ia-se embora dali, do Buriti Bom, dava até pena a gente pensar nisso. Como que, ela se indo rapava a felicidade geral do lugar, de sua redondeza. A se assim, então, ela mesma ia ser sempre feliz? Dúvido-duvidável. *A vida remexe muito*. (ROSA, 2006 p. 642, 643, grifos nossos).

No contexto ficcional da novela “Buriti”, Maria Behú tem uma vida recatada. A personagem dedica-se a rezar. Enquanto Maria da Glória e Lalinha são mulheres belas e cheias de vida, Maria Behú é descrita como tendo uma aparência feia, mas que se demonstra afável. “Maria Behú era uma *estranha*, sua **doçura** vinha de imensa distância. Maria Behú conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes” (ROSA, 2006, p. 794, 795, *itálico do autor, negrito nosso*). A passagem de Maria Behú pelo Buriti Bom é breve, e ela parecia não pertencer àquela paisagem, àquele lugar. “Para recomeçar, Maria Behú devia de ter pressa de morrer? Para recomeçar,

ela rezava. Sua falta de beleza apartava-a das pessoas; assim como a beleza a todo instante se refaz, dos olhos dos que a contemplam” (ROSA, 2006, p. 690). O espaço habitado por Behú revela a transmutação dela num universo de santificação e finitude. Entre o adoecimento de Maria Behú e sua morte, há um breve intervalo de tempo, mas que marca um processo de mudança significativa na fazenda:

Fazia tempo que cessara a cerração de águas. O tempo era claro, balançava-se o vir do frio. A camélia plantada por mão de Lalinha deu flor. Honrou-se o aniversário de Behú, e o de iô Liodoro, festejaram-se tão simples como sempre, tomava-se vinho-do-porto e do de buriti, perfumoso vinho óleo. As primeiras boiadas engordadas se enviaram. Mataram, rio adiante, duas onças-pretas. Passou-se a Semana Santa.

E entanto Maria Behú adoecera, nas dores de um reumatismo tão forte, mandaram buscar médico, todos se reuniam no quarto de Behú, tanto carinho lhe davam; e ainda agora ela mal se levantava da cama, dia de sol, amparada em alguém e segurando uma bengala alta. Maria Behú não tinha uma queixa. (ROSA, 2006, p. 777).

Simbolicamente, Maria Behú morre, em um período de ressurreição e renovação, após a Semana Santa. O processo de transformação da personagem acompanha as mudanças no ciclo da natureza. “A camélia plantada por mão de Lalinha deu flor”. De acordo com Ana Maria Machado, o nome de Maria Behú remete tanto ao universo fechado das convenções sociais quanto ao universo aberto do mundo vegetal. Simbolicamente, associa-se ao sentido de baú/buriti. “Behú-bu, *bu de buriti*. Behú beata. Behú baú. Behú de beleza e alegrias truncadas. Behú de som triste, lúgubre assustador” (MACHADO, 2003, p. 134, grifos da autora). Há uma simbologia entre o sentido de guardar os objetos no baú e manter o corpo intocado. A personagem era vista como santa:

- Bem dizia sempre o Chefe: que risadas, que corujas...
- Coitadinha, a lindeza dela!
- É santa. Não se cose mortalha?
- Ela vai vestidinha com vestido.
- É preciso ir recolher tudo o que é da roupinha dela, que está quarando no quintal, na corda...

- Carece de não passar a ferro, e guardar, bem antes do enterro ter de sair...
- Uma morta santinha, assim, até me dá vaidades...
- Muitos morrem na lua-nova... (ROSA, 2006, p. 814).

O espaço em Buriti, configurado de forma tensa, é remodelado com a morte dessa personagem. “Cedo, na manhã, todos se uniram em exclamações e soluços. Maria Behú estava morta. [...] Maria Behú, sem perfil, os olhos fechados, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, e a morte a embelezara. Partira, na aurora” (ROSA, 2006, p. 813). A morte reflete a inadaptação de Maria Behú à vida e reforça a ambiguidade dessa personagem:

Maria Behú se enterrou na Vila. Aquele dia inteiro, aos dobres, os sinos mais tristonhos. Os moradores, todos vinham visitar iô Liodoro e Glória, iô Ísio e Lalinha, na vassalagem do consolo – miúdo em prolongadas conversas – a fim de amansar a morte de Behú, segundo as regras antigas. [...] Tia Cló, à porta, alto chorou, quase num ritual; mas era também como se chorasse de uma alegria, de rever outra vez reunidos ali os outros, os que a morte não levara. (ROSA, 2006, p. 815).

Fica evidente que a presença dela ali naquela fazenda é marcada por solidão e melancolia, que se acentuam até dissolver-se com a concretização da morte da personagem. Através da leitura do espaço, pode-se dizer que as personagens no Buriti Bom compõem um universo de conflito que se reorganiza continuamente. O espaço/paisagem é um influenciador da atmosfera de tristeza. Maria Behú performatiza um corpo entre fronteiras, inadaptável ao “Buriti”, que não se define nem como totalmente bom, nem como mau. Certamente, reforça a simbologia do equilíbrio precário que desestabiliza as personagens que habitam o Buriti Bom.

O espaço experiencial, em *Corpo de baile*, aparece também ligado à percepção gustativa, que tem a função de trazer à cena a culinária do sertão, intercalada em alguns acontecimentos importantes, como as festas, comemorações, estreitamento das relações afetivas em que se celebram os encontros. Ao longo do livro, muitos trechos se destacam, trazendo à luz as relações perceptivas das personagens. As referências à percepção gustativa têm desdobramentos distintos na obra. Um efeito de sentido

que esse elemento proporciona à narrativa está ligado principalmente à cultura e a hábitos alimentares sertanejos típicos:

O almoço era farto, se comia pai-com-filho: angu de fubá e papas de fubá com carne de osso guisada; e cansaço – aquela urtiga verde-pato, verde brilhante, que ardia e servia também para se esfregar em peito de galo-capão, para que por precisão de nele se coçar ele aprendesse a agasalhar e criar os pintos, chocados por galinha (ROSA, 2006, p. 310).

Como faz parte da estratégia discursiva de *Corpo de baile*, as inserções desses elementos não são gratuitas e estão carregadas de simbolismo. Os aportes sensoriais fazem parte da elaboração formal do texto e refletem em seus efeitos. Na cena, o narrador vale-se de percepções espaciais pelo paladar para compor o ambiente do almoço, que aparece repleto de condicionamentos culturais. A percepção da vida sertaneja pelo paladar tem grande destaque na festa de Manuelzão, como se descreve na cena:

No terreiro, os músicos paravam comendo. Todo o mundo comia, na porta da cozinha, no quintal, em toda a parte. Graças a Deus. Aquela quantidade de latas vazias, sempre guardadas – latas que tinham sido de marmelada, de goiabada, de tudo – prestavam agora sua serventia. Mas muitos, pobres, traziam pendurada na cintura sua cuia de receber. As grandes panelas de barro preto cozinhavam gordo, sem esbarrar. Pessoa, por mais desconhecida que fosse, não deixava de ganhar seus dois pedaços de galinha e um montezinho de arroz; a farinha estava pública. Toda água que o Chico Carreiro carresse das Pedras, mais fria ou mais quente logo se bebia. (ROSA, 2006, p. 207).

A culinária sertaneja é reveladora dos hábitos e costumes e possibilita, nesse momento da festa, em que todos param para se alimentar, uma intensificação dos laços comunitários e de compartilhamento. Os utensílios, a cuia, a panela de barro preto, as latas reaproveitadas são elementos que constituem a cena e estão ligados aos hábitos e costumes sertanejos. A comida servida na festa é simples: arroz branco, galinha e a farinha, mas suficientes para satisfazer os convidados. De acordo com Sabrina Sedlmayer, o tratamento dado ao tema da comida na

literatura é um campo investigativo bastante potente, que permite “integrar e relacionar reflexões críticas acerca da memória, do espaço, da experiência, do corpo e das relações entre a tradição e a modernidade” (SEDLMAYER, 2014, p. 141). A culinária sertaneja é uma espécie de linguagem do sertão e ganha espaço de diferentes formas enfatizando costumes regionais. Dessa maneira, o destaque dado à faculdade gustativa funciona, no livro, como uma “janela aberta” para o interior do sertão. Na obra rosiana, destaca-se a preparação de alimentos, sobretudo doces, com as frutas do cerrado. A preparação de doces é um costume tradicional no sertão. Na novela “A estória de Lélío e Lina” há uma cena, bastante representativa, que focaliza dona Rosalina preparando doce de mangaba. É um momento de intenso valor simbólico que singulariza o cotidiano da velhinha:

Assim mesmo, no domingo não deixou de passar em casa de dona Rosalina. Foi, e não sabia esconder que estava apressurado, escravo em si das horas, não se consentia inteiro de pouso. *A velhinha estava fazendo doce de mangabas: – “Você vai provar, depois. O doce melhor que tem neste mundo...” As mangabas de-vez, muitas mãos, muitos dias, ferventadas, no tacho de cobre.* Com espinhos de laranjeira e palitos de taquara, ela continuava a crivar, uma a uma, devagarinho, para as livrar do visgo borrachento. (ROSA, 2006, p. 328, grifos nossos).

O doce que está sendo feito constitui um apelo irresistível para Lélío, que chega ao local bastante aborrecido. A interação dele no ambiente vai sendo estabelecida gradualmente. O ritual da preparação do doce dialoga com o ritual de Lélío no Pinhém. Ali, o rapaz está se relacionando com várias mulheres sem conseguir viver com nenhuma delas o amor que tanto procura. Por meio da percepção sensorial, o espaço é transformado. O rapaz é acolhido e encontra a paz que procura. Lina nutre Lélío de doce e de palavras de afeto. Enquanto prepara o doce, a velhinha conversa, simbolizando o duplo sentido de alimentar e compartilhar sabores e segredos. As sensações gustativas intensificadas ajudam na aproximação das personagens. Nas recordações do encontro que teve com a mocinha de Paracatu, a percepção gustativa foi um dos pontos de referência da aproximação dele a ela. Uma das formas usadas por Lélío para seduzir Sinhá-Linda, a mocinha da cidade, foi oferecer a ela uma referência da culinária sertaneja, o doce de buriti:

Como viu que ela *desejava sempre provar das comidas e bebidas sertanejas* – achara choco o chá de congonha, mas apreciara muito o de cagaiteira, que é dourado lindo e delicado e tem os suaves perfumes. [...] Acordou antes do dia, montou e galopou meia-légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um *doce de buriti*, bom especial. Comprou, mesmo com a tigela grande – não queriam vender aquela tigela, bonita, pintada com avoejos verdes e roxas flores. Trouxe, deu a ela, receoso, labasco, sem nenhuma palavra podida. Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha: disse aos rapazes que era um *doce grosseiro*, ruim. (ROSA, 2006, p. 259, grifos nossos).

Na cena, os aspectos sensoriais relacionados ao paladar evocam uma tensão entre Lélío e Sinhá-Linda. O doce de buriti, usado aqui como pretexto de Lélío para conquistar a mocinha da cidade, não tem o efeito esperado, conforme expectativa do rapaz. Essa quebra de sentido se constrói em confluência com as interações afetivas. A abordagem malsucedida gera ambiguidade e faz que o doce se torne ruim. O paladar, gradiente sensorial ligado à percepção gustativa, é “responsável pelas sensações de doce e amargo e todas as nuances que se situam entre esses dois polos” (BORGES FILHO, 2009, p. 182). Assim, em todo o livro, esses pequenos episódios, que surgem entrelaçados à dimensão da paisagem e do espaço em deslocamento, ajudam a traçar um painel representativo das tensões e ambiguidades das personagens. O sertão, como espaço da memória associado aos sentidos gustativos, cria paisagens poéticas que vão desenhando em meio aos percursos das personagens. Segundo Borges Filho, “há duas maneiras de o paladar entrar na percepção do espaço: pelo maravilhoso ou pela conotação” (BORGES FILHO, 2009, p. 183). No caso, ambas as formas são exploradas nas novelas.

Outro sentido relacionado ao buriti, que aparece em diversos momentos em *Corpo de baile*, está no resgate da memória cultural da culinária do sertão. Os cheiros e os sabores são ingredientes narrativos indispensáveis. Nesta perspectiva, o livro nos permite pensar o espaço na sua relação com a paisagem sertaneja, por meio da tematização das sensações despertadas pelos sentidos. Na novela “Buriti”, há uma cena emblemática, que faz referência ao vinho extraído da palmeira do sertão:

O vinho-doce, espesso, no cálice, *o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais*, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória. – “Vigem, que isto é forte, pelo muito unto – para se tomar, a gente carece de ter bom fígado...” – nhô Gal poetara, todos riram. Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. (ROSA, 2006, p. 797, 798, grifos nossos).

É importante ressaltar o destaque dado aqui ao “licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais”. A bebida está no centro da cena em torno da qual se compõe o foco do encontro. O buriti é um símbolo forte em *Corpo de baile*, que se vincula à dimensão ambígua das personagens. Desse modo, a palmeira que surge integrada ao espaço sertanejo atua como âncora do sertão. Nessa ordem, o vinho do buriti é um ativador dos segredos das personagens. O licor de buriti faz parte da culinária sertaneja, intensificado nesse ambiente de trocas simbólicas ligadas ao paladar. Ainda na novela “Buriti”, as cozinheiras constituem um corpo só, que traduz um saber e um fazer:

E as mulheres da cozinha, que eram moças e velhas, risadinhas tossicavam e conversavam irmãs as novidades repassadas, como os acontecimentos da vida chegavam a elas já feitos num livro de figuras, ali entre resinas e fumaças, as mulheres-da-cozinha leve se diziam:

– Ele devia de tomar chá de erva-do-diabo...

– Sei assim, de um parente meu que ensandeceu: quem fica pobrezinho de não dormir, acaba é com sofrer de amores...

– É?! Morde aqui... Prega na parede...

[...]

Elas torravam café, o ar ardia naquele cheiro entrante, crespo, quente e alargado. Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres da Cozinha. (ROSA, 2006, p. 778, 779, grifos nossos).

Na cena, o cheiro do café sendo torrado, que exalava daquela cozinha, está ligado à imagem das mulheres ali ativas. O processo de elaboração narrativo destaca essas mulheres dentro de uma rede simbólica de ocultamento e revelação. A construção do espaço da cozinha tem dupla função: é um lugar de cozinhar e conversar. Reflete uma significação de poder e manipulação, e converte-se num importante índice de significação

da novela. Na configuração da paisagem sertaneja que envolve essas mulheres encontram-se marcas das tradições, superstições, crenças e costumes populares. A marca distintiva das cozinheiras é o exercício desse papel de mediação do discurso revelador das crenças do sertão, e também sobre o que se passa na vida das pessoas ali. “*E as mulheres falavam, e a cozinha emitia sempre seu espesso cheiro – de fumado e resinas, de lavagens e farelos. Ali era uma clareira*” (ROSA, 2006, p. 722, grifos nossos).

Como se vê, a paisagem literária em *Corpo de baile* é peça chave na reinvenção do mundo do sertão e funciona como um recurso de instauração do ficcional na narrativa. É um dos elementos potencialmente integrados ao processo de representação do espaço e das interações culturais, sociais e estéticas do texto. A percepção sensorial da paisagem pelas personagens constitui um conjunto significativo da organização do espaço no livro. No universo perceptivo das novelas, o espaço/paisagem constitui um prolongamento do próprio corpo das personagens em cena. Nessa configuração da experiência do corpo, a percepção relaciona-se tanto ao mundo das interações sociais quanto aos aspectos da subjetividade, das tensões, paradoxos e experiências afetivas.

Em *Corpo de baile*, a noção de espaço é apreendida por meio da experiência perceptível. Assim, a paisagem sinaliza peculiaridades que não permitem percebê-la como um fundo em que se depositam as personagens, mas como a expressão da vivência interior delas. A relação corpo-paisagem é transfigurada na dimensão do espaço e levada no livro em suas variadas perspectivas, como demonstra-se aqui. O espaço, nas novelas, tem como fundamento a exploração sensorial, privilegiando a relação de interdependência entre as personagens e o mundo.

Referências

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 167-189.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MORAIS, Márcia Marques. Mulheres. A magmática pulsação da escrita. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). *Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 201-216.

PRADO JÚNIOR, Bento. O destino decifrado: Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 195-226.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788539302819>.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Edição Comemorativa.

SEDLMAYER, Sabrina. Comer o passado como pão de fome: relações entre comida e literatura. *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói*, v. 6, n. 12, p. 141-152, abr. 2014.

Recebido em: 14 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 3 de março de 2020.



Sobre *Aetna*: composição, data e intertextualidade¹

On Aetna: Construction, Dating and Intertextuality

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mattrevi2017@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

Resumo: Neste artigo, primeiro comentamos quais conteúdos e traços literários podem ser encontrados num poema antigo de nome *Aetna*. Essa obra, contendo cerca de 644 versos, tem como tema o monte Etna, na Sicília; sua forma incorpora os principais elementos associados ao gênero ao qual pertence, a assim chamada “poesia didática”. Em seguida, apresentamos argumentos filológicos (VOLK, 2005, p. 70) a fim de situar a composição dessa obra provavelmente na segunda metade do primeiro século d.C. Finalmente, com recurso a estudos intertextuais, relacionamos passagens de *Aetna* especialmente ao *epyllion* junto ao término de *Geórgicas* IV e à *Eneida* de Virgílio (canto II).

Palavras-chave: poesia didática; vulcanismo; forma literária; datação; intertextualidade; *Aetna*.

Abstract: In this article, we first make comments on the contents and literary features found in an ancient poem named *Aetna*. This work comprises roughly 644 verses and has Mount Etna, in Sicily, as its theme. The form of this poem incorporates the main elements associated with the genre to which it belongs, the “didactic poetry”. Secondly, we present philological arguments (VOLK, 2005, p. 70) in order to situate the composition of this work probably in the second half of the first century AD. Finally,

¹ Este artigo resulta de pesquisa de pós-doutorado realizada (agosto de 2019 a julho de 2020) no Departamento de Linguística do IEL-Unicamp – projeto intitulado “A polifonia no poema *Aetna*: estudo e tradução” – e sob a supervisão científica do professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, a quem agradecemos pela leitura atenta e várias sugestões.

making use of intertextual studies, we relate passages from *Aetna* particularly to the *epýllion* near the end of *Georgics* IV and to Virgil's *Aeneid* (book II).

Keywords: didactic poetry; volcanism; literary form; dating; intertextuality; *Aetna*.

Introdução: tema e forma literária

Referindo-nos a *Aetna* (“Etna”), mencionamos um poema didático composto em época discutida – talvez durante a segunda metade do século I d.C., como adiante explicaremos –, por obscuro poeta de Roma Antiga. Seu tema é, de maneira inédita no mundo antigo (GOODYEAR, 1984, p. 347), o assunto “geológico” da vulcanologia, podendo-se dizer que as sucessivas partes da obra dizem respeito, depois (1) de um proêmio (v. 1-93) dotado de traços afins à invocação típica a Apolo e às Musas (com uma menção calimaquiiana ao ineditismo do empreendimento poético), à própria apresentação temática do texto, à preterição dos mitos como modo de explicação da Natureza etc., (2) a um primeiro trecho (v. 94-217) cujo foco explicativo são as galerias de passagem (para ar, água e chamas) ocultas nas profundezas da terra.

Ainda, seguindo-se a (3) uma digressão (v. 218-280), na qual o poeta anônimo destaca a “nobreza” e a validade intelectual de especulações científicas como as suas, no contraste inclusive com os temas da agricultura e da astronomia,² surge (4) o segundo trecho (v. 281-383) vinculado à estrita exposição “geológica” nessa obra, sendo seu tópico de cobertura temática a questão dos supostos “ventos subterrâneos”, que os teóricos antigos reputavam responsáveis tanto pelos terremotos quanto pela deflagração de erupções vulcânicas (SÊNECA, *Naturales Quaestiones* VI, 12, 1). Entre v. 384-566, por fim, encontramos em *Aetna* (5) a terceira e última passagem diretamente ligada à exposição de um tópico “científico” sobre a vulcanologia, na medida em que ocorrem, nesse contexto, explicações sobre as chamas do monte Etna da Sicília,

² Dois significativos poemas didáticos em latim a respeito desses respectivos temas são, por sinal, as *Geórgicas* de Virgílio – século I a.C. – e os *Astronomica* (“Astronômicos”) de Manílio – século I d.C. –, podendo acontecer que o poeta de *Aetna* não se pronuncie, na digressão em pauta, de modo meramente aleatório ao criticar direcionamentos de conteúdo tão distintos dos seus, mas antes desaprove tais autores e obras específicos. Vejam-se, a propósito, Di Giovine (1981) e Lühr (1971).

sobretudo relacionando-as ao potencial ígneo de *molaris lapis* (“pedra molar”, ou “vulcanito”).

Derradeiramente, a partir de v. 567 até v. 644, tem-se de maneira bipartida (6) o próprio “fecho” da obra: assim, até v. 601, são feitas ressalvas ao interesse humano por visitar lugares externos à Itália (Atenas, Esparta, Tebas etc.) e por obras de arte – sobretudo pinturas –, os quais, apesar de maravilhosos, não se equiparam ao portentoso espetáculo oferecido pela Natureza, inclusive, através das erupções do Etna. A partir de v. 602, por outro lado, descortina-se ao leitor uma narrativa cujos protagonistas são Anfinomo e o irmão Anapias, figuras lendárias e de grande prestígio³ na localidade siciliana de Catânia. Como relatado pelo poeta anônimo, os dois teriam livrado da morte seus pais idosos na iminência de grande perigo, demonstrando *pietas* (“respeito filial”) e recusando comportar-se como outros conterrâneos que preferiram, durante certa erupção catastrófica do Etna, agir em favor apenas do “resgate” de si e de seus bens materiais.

A denominação “poema didático” que se deu acima para o texto aludido, por sua vez, remete-nos a uma forma bem específica de estruturação de obras com vistas à veiculação de saberes na Grécia e em Roma Antiga (TREVIZAM, 2014, p. 15-56; PERUTELLI, 2010, p. 300 *et seq.*). Desse modo, em tentativa de apontar o essencial, obras semelhantes não só ao *Aetna*, mas também aos *Trabalhos e dias* de Hesíodo de Ascra – século VII a.C. –, ao *De rerum natura* (“Sobre a Natureza”) de Tito Lucrécio Caro – meados do século I a.C. –, às *Geórgicas* de Virgílio – 29 a.C. –, aos *Astronomica* de Marco Manílio – 30-40 d.C. – e a tantos outros textos greco-romanos da Antiguidade apresentam em comum, antes de tudo, o fato de reproduzirem uma espécie de situação de “aula”. Com isso, referimo-nos a serem veiculados conteúdos em nexos com a vulcanologia – ou, dependendo de cada caso, a agricultura, a física

³ “La legenda, che pure conosce una sua fortuna a livello locale (l’immagine dei fratelli con i genitori sulle spalle è riprodotta su varie monete coniate a Catania nel corso del I secolo a.C.), è celebrata per la prima volta in poesia proprio nell’*Aetna* [...]” (DE VIVO, 1989, p. 79). “A lenda, que também tem sua fortuna em nível local (a imagem dos irmãos com os pais nos ombros é reproduzida em várias moedas cunhadas em Catânia durante o século I a.C.), celebra-se pela primeira vez, na poesia, exatamente em *Aetna* [...]”. Todas as traduções do artigo são de responsabilidade do autor.

epicurista,⁴ a astronomia etc. – pelo endereçamento explícito da “voz” de um *magister* (“professor”) a um *discipulus* (“aluno”), como se observa nos excertos abaixo:

O Etna, as chamas que irrompem de ocas fomalhas,
que causas tão fortes rodopiam incêndios, por que
brame poderosamente e por que retorce roucos fervores
será meu poema. [...] ⁵

Mas, caso *julgues* que tão grandes fenômenos advêm
de causas externas e de causas externas seu alimento,
tendo à vista imensas aberturas e imensas cavidades,
erras, ainda não *tens* as coisas sob plena luz.⁶

Os excertos acima deixam ver, no primeiro caso, o delineamento do *magister* que se dispõe a “cantar” hexametricamente as erupções do monte Etna diante de um público moldado como “aluno”: note-se, então, a presença de uma forma pronominal de primeira pessoa – *mihi*, “para mim”, v. 1 –, em vínculo com dizeres de comprometimento “professoral”. Por outro lado, as formas verbais – *putas*, “julgas”, v. 158 e *falleris*, “erras”, v. 161 – ou pronominais – *tibi*, “para ti”, v. 161 – de segunda pessoa, no segundo excerto dado de *Aetna*, tornam explícita a destinação da “voz” instrutiva a um *discipulus* que jamais é, ao menos nesse poema, nomeado.⁷

⁴ Esse assunto filosófico, evidentemente, preenche a totalidade dos seis livros do *De rerum natura* lucreciano.

⁵ “*Aetna mihi* ruptique cauis fornacibus ignes/ et quae tam fortes uoluant incendia causae,/ quid fremat imperium, quid raucos torqueat aestus,/ *carmen erit* [...]” (*Aetna* 1-4, grifo meu).

⁶ “*Sed summis si forte putas concedere causis/ tantum opus et summis alimentum uiribus, ora/ quod ualida in promptu cernis ualidosque recessus,/ falleris et nondum tibi certo lumine res est*” (*Aetna* 158-161, grifo meu).

⁷ Isso não se dá nos supracitados *De rerum natura* e *Geórgicas*, com a destinação explícita da “voz” do *magister*, em uma ocorrência, a (Caio) Mêmio – proprietário da Bitínia em 57 a.C. – e, em outra, a (Caio Cílnio) Mecenas – espécie de “ministro” de Otaviano Augusto no século I a.C. e agregador, em torno de si, de todo um Círculo de poetas que contou com Sexto Propércio, Horácio Flaco, Virgílio Marão etc. Nesses casos, o público hodierno é convidado a revestir-se da máscara dessas *personae* um pouco mais definidas, quando interage com tais poemas didáticos e, dois mil anos depois, ainda é interpelado em segunda pessoa pelos textos, mesmo sem nunca ter

Além da “constelação professor-aluno” (VOLK, 2002, p. 40) e da veiculação em hexâmetros datílicos de saberes científico-filosóficos (sobre a vulcanologia),⁸ traços como certo nível de detalhamento expositivo e a intercalação de digressões em meio aos vários preceitos oferecidos (TOOHEY, 1996, p. 4) contribuem decididamente para afinar a tessitura compositiva de *Aetna* com a tradição antiga da poesia didática. Uma vez, portanto, estabelecido o mínimo delineamento literário do texto e feita uma súmula de seus principais conteúdos, passaremos, nas seções seguintes, a situar com brevidade essa obra no tempo (1) e a buscar relacioná-la, intertextualmente, com a obra de Virgílio (2).

1 Questões de datação em torno de *Aetna*

O poema de que nos ocupamos neste artigo foi tradicionalmente inserido, com outros, na chamada *Appendix Vergiliana*, ou seja, naquele conjunto de textos por vezes atribuído a Virgílio, ao lado de suas três obras principais (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*). Como observado por Francisca Moya del Baño (2007, p. 451-453) e/ou Maria Grazia Iodice (2002, p. XII *et seq.*), variados são os testemunhos a respeito desses textos desde a Antiguidade, podendo eles ser repartidos entre, (1), as notícias dos próprios *grammatici* (“gramáticos”) e/ou escritores latinos, como Suetônio-Donato⁹ (*Vita Vergilii* – “Vida de Virgílio” –, século IV d.C.), Sérvio Honorato (*Vita Vergilii* – final do século IV d.C.) e outros; (2), a tradição manuscrita (com destaque para o catálogo de Murbach, do século IX d.C.); e (3), as edições produzidas já na Era moderna, sobretudo a

sido “Mêmio” ou “Mecenas”. A expressão de pronomes de segunda pessoa sem que, nas passagens em que ocorre, se mencione um destinatário explícito, contribui para esse efeito textual.

⁸ Alguns poemas didáticos, no entanto, direcionam-se mais para “fazeres” e abordagem de técnicas aplicáveis ao mundo, do ponto de vista prático, do que para o ensinamento de abstratas teorias e doutrinas. Além das supracitadas e agrícolas *Geórgicas*, notem-se, por exemplo, os poemas chamados *Cynegeticon* (de autoria do obscuro Grattius Faliscus – séculos I a.C. ou I d.C.) e *Cynegetica* (atribuído a Nemesiano de Cartago – fins do século IV d.C.), cujo assunto instrutivo sempre corresponde à caça.

⁹ Maria Grazia Iodice (2002, p. XIV) precisa que essa *Vita* de (Suetônio-) Donato apresenta problemas espinhosos para os filólogos, pois corresponderia, talvez, a um escrito (quase) inteiramente advindo das colocações de Suetônio Tranquilo – séculos I-II d.C.; isso não é, contudo, de todo isento de controvérsias.

Publii Vergilii Maronis Appendix (“Apêndice de Públio Virgílio Marão”), publicada pelo humanista lionês Júlio Escaligero em 1573.

Dessa maneira, em (1), a listagem elaborada por Suetônio-Donato referentemente à *Appendix* abrange *Catalepton* (“As nugas”), *Priapea* (“Priapeia”), *Epigrammata* (“Epigramas”), *Dirae* (“As Fúrias”), *Ciris* (“A garça”), *Culex* (“O mosquito”) e *Aetna*; aquela de Sérvio integra *Ciris*, *Aetna*, *Culex*, *Priapea*, *Catalepton*, *Epigrammata*, *Copa* (“A estalajadeira”) e *Dirae*. Então se nota, desde essa listagem, que os dois *grammatici* antigos diferiram em alguns pontos, pois *Copa* não foi elencada pelo primeiro. Ainda especificamente quanto a *Aetna*, a autoria de Virgílio foi posta em dúvida já em Suetônio-Donato,¹⁰ mas não, por força, em Sérvio.¹¹

Ademais, escritores como o biógrafo Suetônio Tranquilo, na *Vita Lucani* (“Vida de Lucano”) de seu *De poetis* (“Sobre os poetas”); o épico Estácio – século I d.C. –, em *Genethliacon Lucani ad Pollam* (“Ode em honra do aniversário de Lucano, para Pola”); o tratadista Marco Fábio Quintiliano – século I d.C. –, em *Institutio oratoria* (“Instituição oratória”) VIII, 3, 27-29; o missivista Plínio, o Jovem – séculos I-II d.C. –, em suas *Epistulae* (“Epístolas”) V, 3, 2-6; o épico Sílio Itálico – séculos I-II d.C. –, nas *Punicae* (“Púnicas”); ou o epigramista Marco Valério Marcial – séculos I-II d.C. –, em *Epigrammata* (“Epigramas”) VIII, 55, 19-2013 e XIV, 185 –, comprovam o conhecimento, pelos poetas e/ou prosadores antigos, no mínimo de *Culex*, *Catalepton* e *Ciris*, vinculando-os à autoria de Virgílio (IODICE, 2002, p. XVI-XVIII).

Sobre (2), o chamado catálogo [da abadia alsaciana] de Murbach, Polastri (2013, p. 9) registra que se trata do “primeiro testemunho da existência de obras menores de autoria virgiliana”, bem como que ele “alude a um códice de Virgílio do século V, [o qual] continha, depois de suas obras reconhecidas, as mencionadas por Donato/Sérvio e também as

¹⁰ “[...] *deinde Catalepton et Priapea et Epigrammata et Diras, item Cirim et Culicem, cum esset annorum [XXVI/XVI/XXI/XXII]... scripsit etiam de qua ambigitur Aetnam*” (DONATO. *Vita Vergilii*, par. 18-19 B.-S., *apud* IODICE, 2002, p. XIII, grifo meu).

[...] depois, *Catalepton, Priapea, Epigrammata e Dirae*, bem como *Ciris e Culex*; aos [xxvi/xvi/xxi/xxii]... anos escreveu ainda, *o que é duvidoso, Aetna*”.

¹¹ “*Scripsit etiam septem siue octos libros hos: Cirim, Aetnam, Culicem, Piapeia, Catalepton, Epigrammata, Copam, Diras*” (SÉRVIO HONORATO. *Vita Vergilii*, lin. 4-6, p. 151 B.-S. *apud* IODICE, 2002, p. XVI). “Escreveu ainda estes sete ou oito livros: *Ciris, Aetna, Culex, Priapeia, Catalepton, Epigrammata, Copa e Dirae*”.

Elegiae in Maecenatem/Moretum".¹² A edição da *Appendix* (3) organizada por Escalígero, por sua vez, conta com algumas obras que não apareciam nos testemunhos citados e nem sempre se atribuem a Virgílio, como *eiusdem Cornelii Seueri carmen in obitum M. T. Ciceronis ex libris de bello ciuili* ("Poema à morte de M. T. Cícero do mesmo Cornélio Severo",¹³ advindo dos livros sobre a guerra civil"); *P. V. Maronis Catalecta ad Tuccam* ("A compilação" de P. V. Marão, a Tuca") etc.

Além das controvérsias envolvendo a extensão do *corpus* textual em pauta e a autoria das obras,¹⁴ o aspecto da datação não isenta os críticos de problemas complexos:

Depois de um tempo relativamente longo, quando figuras da estatura de F. Vollmer, T. Frank, K. Rand e A. Rostagni, apoiadores da atribuição virgiliana, viram nesses trabalhos um documento da evolução poética e pessoal do grande Virgílio, desde algumas décadas prevalece a opinião de que se trata de um conjunto de pequenas obras cuja datação se situa em um amplo espaço de tempo, indo de meados do séc. I a.C. até bem entrado o séc. II d.C., e mesmo depois.¹⁵ (DEL BAÑO, 2007, p. 452-453).

¹² Outros manuscritos do período medieval apresentam na *Appendix*, além de todos os textos que mencionamos neste artigo, as obras seguintes: *De institutione uiri boni* ("Sobre a formação do homem bom"), *De est et non* ("Sobre o sim e o não") e *De rosis nascentibus* ("Sobre as rosas que nascem"), como explica del Baño (2007, p. 252).

¹³ Esse editor também atribui a autoria de *Aetna* a Cornélio Severo, senador romano e poeta da época Augustana (morto em 8 d.C.?), de que dão notícia Ovídio, em *Epistulae ex Ponto* ("Epístolas do Ponto") IV, 16, 9, e Quintiliano, em *Institutio oratoria* X, 1, 89; *Bellum Siculum* ("Guerra da Sicília") e *Res Romanae* ("Assuntos romanos") seriam títulos de algumas de suas obras.

¹⁴ "A partir de entonces [da edição de Escalígero] la polémica no ha dejado de existir y ha oscilado la crítica entre atribuir a Virgilio prácticamente toda la *Appendix* o sólo algunos epigramas de *Catalepton*" (DEL BAÑO, 2007, p. 452). "A partir de então [da edição de Escalígero], a controvérsia não deixou de existir e a crítica oscilou entre atribuir a Virgílio praticamente toda a *Appendix* ou apenas alguns epigramas de *Catalepton*".

¹⁵ "Tras una época relativamente larga en que figuras de la talla de F. Vollmer, T. Frank, K. Rand y A. Rostagni, partidarios de la atribución virgiliana, veían en estas obras un documento de la evolución poética y personal del gran Virgilio, desde hace unas décadas predomina la opinión de que se trata de un conjunto de obritas cuya datación se situa en un amplio espacio de tiempo, que va desde mediados del s. I a.C. hasta bien entrado el II d.C. e incluso después".

Quando pensamos, de modo peculiar, na datação associável a *Aetna*, tem-se hoje geralmente seguido uma opinião acima expressa pela estudiosa espanhola como algo comum em nossa época. Ou seja, em contraste com algumas vozes de um passado mais remoto,¹⁶ os críticos recentes têm, sobretudo, coligido argumentos com o intuito de favorecer a posposição da escrita desse poema ao período vital do próprio Virgílio (70-19 a.C.). De toda forma, *grosso modo* se aventou como *terminus post quem* extremo para esse texto a publicação do *De rerum natura* de Lucrécio – meados do século I a.C. –, enquanto o *terminus ante quem* amiúde se estendeu para 79 d.C. (VOLK, 2005, p. 69).

O motivo que justifica a primeira data é que foram propostos muitos paralelos entre *Aetna* e o poema didático lucreciano,¹⁷ sendo esse último também considerado a primeira iniciativa de gênio, na Literatura latina, de compor uma obra no interior da tipologia genérica

¹⁶ Segundo del Baño (2007, p. 453), entre os argumentos empregados pelos defensores da atribuição da maioria das obras da *Appendix* a Virgílio está a ideia de que ele não poderia ter surgido como poeta “pronto” apenas com a feitura das *Bucólicas* – compostas entre 42 a.C. e 39 a.C. –, necessitando ter escrito algo *antes*, nos anos de sua formação, mesmo sem ter intenções de publicar tais “esboços” inferiores em qualidade. Ainda, Jules Vessereau (1923, p. X-XI), responsável pela edição *Les Belles Lettres* de *Aetna*, depois de descartar a concepção de ser o poeta anônimo um “naturalista de gabinete”, isto é, alguém que escreve sobre a vulcanologia sem nunca ter observado com seus próprios olhos a atividade do monte Etna, faz notar que, entre 122 e 50 a.C., esse vulcão não teria explodido, nem entre 32 a.C. e 40 d.C. Em contrapartida, entre 50 e 32 a.C., foram registradas quatro erupções do Etna (em 50, 44, 38 e 32 a.C.), sendo as duas primeiras, particularmente, impressionantes; isso o leva a defender ser “bem natural que uma ou outra tenha inspirado nosso poema” (“très naturel que l’une ou l’autre ait inspiré notre poème”; VESSEREAU, 1923, p. XI). Além disso, entre os objetos de arte citados na obra está uma pintura mitológica de Medeia (v. 594), a qual o mesmo Vessereau (1923, p. XI) atribui ao artista Timômaco de Bizâncio, explicando ter ela sido trazida a Roma por Júlio César, entre 46 e 44 a.C. O conjunto desses “dados”, assim, leva-o a concluir que “o *Aetna* foi composto entre o ano 50 e o ano 46 (a.C.)” (“l’*Aetna* a été composé entre l’an 50 et l’an 46”; VESSEREAU, 1923, p. XI).

¹⁷ Em *De rerum natura* VI, 639-711, Lucrécio justamente abordou, embora de modo resumido, as erupções do monte Etna; ademais, a edição *Les Belles Lettres* de *Aetna* traz, a partir de p. 45, todo um conjunto de ocorrências em que parecem atestar-se os elos compositivos entre a obra do poeta anônimo e numerosas passagens do *De rerum natura* lucreciano, ou de outros poetas antigos (Virgílio, Ovídio, Manílio...).

em pauta.¹⁸ Quanto à data de 79 d.C., coincide com o ano da violenta erupção vulcânica do monte Vesúvio, que causou, entre outros desastres, o “sepultamento” das localidades romanas de Pompeia e Herculano.¹⁹ Dessa maneira, raciocinam os filólogos, dificilmente seria defensável que a escrita de *Aetna*, única obra da Antiguidade de todo concentrada em expor os mecanismos naturais envolvidos no vulcanismo, como dissemos, pudesse ter sido coeva à famosa erupção vesuviana e omitido por completo tais eventos (o que, de fato, acontece neste caso).

Katharina Volk (2005, p. 70), especificamente confrontada com um dado filológico percebido desde há muito – as várias semelhanças entre expressões²⁰ e algumas ideias²¹ a integrarem tanto *Aetna* quanto o tratado *Naturales Quaestiones* (“Questões naturais”), de Lúcio Aneu Sêneca –, entende que a primeira obra é tributária da última, pois esse filósofo romano tinha o hábito arraigado de citar pelo nome os poetas e “cientistas” dos quais se servia, a fim de embasar as teorias expostas em seu tratado. Desta feita, porém, o total silenciamento de Sêneca a respeito de *Aetna* leva a estudiosa a considerar “evidente (*sic*) que o poema depende de Sêneca e não o contrário” (VOLK, 2005, p. 70);²² por isso, continua ela, seria ainda possível dar como *terminus post quem* mais refinado para o poema o ano de 65 d.C. – o mesmo do suicídio de

¹⁸ O *De rerum natura*, com seus seis livros a conterem milhares de versos, a ousadia da veiculação hexamétrica da física epicurista e o intrincado *labor* poético de Lucrécio, parece ter levado a poesia didática antiga a um patamar jamais antes alcançado. Isso, assim, pode ter tornado essa obra uma espécie de referencial obrigatório para poetas didáticos posteriores, como Virgílio (PERUTELLI, 2010, p. 312).

¹⁹ Na famosa *Epistula* (“Epístola”) VI, 16, 5-7, Plínio, o Jovem, escritor imperial romano, descreve o que viu em pessoa durante este cataclismo, no qual morreu seu tio (o “naturalista” Plínio, o Velho) devido à inalação gasosa nociva.

²⁰ Vejam-se *Aetna*: “**Ingenium sacrare caputque attollere caelo;**” (*Aetna* 226, grifo meu). “Santificar sua inteligência e erguer a cabeça ao céu;”. E Sêneca: “[...] **ingenium suscipere coepisti omnium maximum et dignissimum, quod consecrari mallet quam conteri**” (*Naturales Quaestiones* IVa praef. 10, grifo meu). “[...] começaste a exaltar a maior e mais digna inteligência de todas, pois preferia ser santificada a pisoteada”.

²¹ Óbvio exemplo disso é a crença partilhada pelos dois autores de que supostos ventos subterrâneos, ao passarem com violência por suas galerias, movimentam a terra e dão origem a sismos e/ou erupções vulcânicas. Veja-se *Aetna*, 281 *et seq.*

²² “[...] nahe, dass das Gedicht von Seneca abhängt und nicht umgekehrt”.

Sêneca –, sendo em geral aceite que tal filósofo trabalhou em *Naturales Quaestiones* até o término de sua vida.

Vale ainda a pena mencionar que outro ponto frequente do discurso crítico sobre a datação de *Aetna* vincula-se a ver nessa obra o produto linguístico – e estilístico – de um tempo posterior à latinidade “áurea” (81 a.C. a 14 d.C.) de Virgílio e outros autores, como Horácio, Propércio, Cícero etc., segundo concordam Richter e Volk:²³

Pois os indícios da linguagem, das figuras de linguagem, do estilo, sua preferência pela parataxe, o avanço das abstrações, a natureza das novas formações vocabulares e o uso de palavras comuns com sentido novo correspondem, no todo, a tendências literárias da chamada ‘latinidade argêntea’. O mesmo se aplica à técnica métrica do poeta, com razão descrita como meticulosa e na qual determinados detalhes, como a predileção pelo primeiro pé trocaico, a frequência da diérese bucólica, o grande número de versos abertos etc., não devem ser considerados evidências de incapacidade métrica, mas genuínas características estilísticas de um tempo maduro e muito posterior ao Classicismo poético.²⁴ (RICHTER, 1963, p. 6).

Fazemos notar, entretanto, que a visada linguístico-estilística (ou métrica) nem sempre se firmou como procedimento de análise para a datação de *Aetna*, pois já na “Introdução” de Jules Vessereau (1923, p. XII) à edição *Les Belles Lettres* desse poema, o erudito francófono,

²³ “Sprache, Stil und Metrik ordnen das Werk der „silbernen“ Latinität zu [...]” (VOLK, 2005, p. 70). “Linguagem, estilo e métrica relacionam a obra à latinidade ‘argêntea’”. Por “latinidade argêntea” se entende convencionalmente o período da língua e da Literatura latina compreendido entre 14-114 d.C. (FURLAN, 2006, p. 29-30).

²⁴ “Denn die Indizien der Sprache, der rhetorischen Kunstmittel, des Stils, seine Bevorzugung der Parataxe, das Vordringen der Abstracta, der Charakter neuer Wortbildungen und die Anwendung geläufiger Wörter in neuer Bedeutung – alles dies entspricht den literarischen Tendenzen der sog. Silbernen Latinität. Dasselbe gilt für die metrische Kunst des Dichters, die man mit Recht als sorgfältig bezeichnet hat, bei der also gewisse Besonderheiten wie die Vorliebe für trochäischen ersten Fuß, die Häufigkeit der bukolischen Dihärese, die große Zahl der offenen Verse u.a., nicht als Beweise metrischen Unvermögens, sonder als echt Stilmerkmale einer reifen und über die poetische Klassik weit hinausgekommenen Zeit gewertet werden müssen.”

partidário de uma época prévia à do Império para sua escrita,²⁵ tecia argumentos em desfavor de tal modo analítico. Então, registrando que a maioria dos filólogos aceita vincular semelhantes traços da obra aos contornos do “latim de prata”, todavia faz as ressalvas de que “uma língua não se modifica suficientemente ao longo de meio século ou até de um século, e os procedimentos métricos são muito variáveis segundo os poetas, para poderem observações desse tipo prover argumentos sólidos”²⁶ (VESSEREAU, 1923, p. XII).

Por fim, Arturo de Vivo (1989, p. 77), embora reconheça com muitos as inegáveis semelhanças entre a tessitura das frases – ou até de ideias gerais – presentes ao mesmo tempo em *Aetna* e *Naturales Quaestiones*, acaba optando por pospor a escrita da primeira obra à da segunda, pois esse tratado não aborda sistematicamente o vulcanismo em nenhum de seus livros, impossibilitando-nos defender com dados mais concretos a “importação” dos conteúdos especializados do poema para o texto em prosa; o erudito italiano também divisa na valorização da *pietas* (“respeito filial”) ao fecho de *Aetna* um dado em forte consonância com ideologias associáveis, já, à dinastia dos imperadores Flávios – após 69 d.C. –, não aos conturbados tempos de Nero (e de Sêneca)...²⁷

2 Jogos intertextuais entre *Aetna* e a obra de Virgílio

Nesta seção de nossas análises, tendo há pouco apresentado alguns argumentos correntes no discurso crítico que se poderiam utilizar como justificativa para a posposição, no tempo, da feitura de *Aetna* àquela da célebre “tríade” virgiliana – *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* –, passaremos a comentar, à luz da teoria intertextual, como se relacionam alguns trechos do poema didático vulcanológico com as duas derradeiras

²⁵ Veja-se *supra* nota 16.

²⁶ “[...] une langue ne se modifie pas assez au cours d’un demi siècle ou même d’un siècle, et les procédés métriques sont trop variables suivant les poètes, pour que des observations de cette sorte puissent fournir des arguments solides”.

²⁷ “Si pensi, infatti, a tutta la propaganda flavia immediatamente successiva alla presa di potere, con l’ esaltazione della fedeltà e della dedizione al genitore Vespasiano di Tito e Domiziano, celebrati anche nelle monete” (DE VIVO, 1989, p. 83). “Considere-se, de fato, toda a propaganda flaviana imediatamente após a tomada do poder, com a exaltação da fidelidade e dedicação ao pai Vespasiano de Tito e Domiciano, celebrados também em moedas”.

obras de Virgílio. Para tanto, o “recorte” escolhido dos versos de *Aetna* focalizará em conjunto v. 260 *et seq.* e aspectos da digressão dos *pii fratres* (“irmãos respeitosos”) de Catânia (v. 602-644).

Antes de tudo, porém, é necessário definirmos aqui o que se entende por “teoria intertextual”: segundo Paulo Sérgio de Vasconcellos, a opção por recorrer aos procedimentos analíticos em ligação com esse âmbito teórico envolve não só sair em busca e listar paralelos (ou similaridades expressivas) entre textos, mas dar um passo além:

Até o século passado [o século XIX], o estudo das relações intertextuais quase sempre se limitava à identificação minuciosa das “fontes”. [...] A bem da verdade, a *Quellensforschung*, em que têm brilhado sobremaneira os filólogos alemães, é passo indispensável e primeiro para a análise intertextual, pois que de início, obviamente, é preciso detectar a alusão, tarefa árdua, que exige conhecimento extenso e ativo dos escritores da tradição cultural em que se insere o poeta ou prosador em foco, bem como a perspicácia de perceber sutilezas alusivas, mas não se pode dizer que se compreendeu a função de uma retomada de outro texto simplesmente quando se apontou a “fonte” ou fontes certas ou possíveis. (VASCONCELLOS, 2001, p. 25).

Interessa-nos, precipuamente, que Pasquali se revela ciente da importância do intertexto criado pela alusão, que não é mero adorno, mas integra a significação [...]. (VASCONCELLOS, 2001, p. 29).

Como alternativa, portanto, a formas de crítica enraizadas em tradições do passado – expostas, como quaisquer outras, a ressalvas –, a exemplo da um tanto passiva *Quellensforschung* (“busca das fontes”) ou da abordagem retórica referente à *imitatio* (“imitação”),²⁸ a intertextualidade opera por meio de pressupostos que cremos capazes de negociar com as limitações daquelas antigas vertentes. Então, desde os textos pioneiros na

²⁸ “O termo *imitatio*, por dar margem a interpretações errôneas e por abarcar mais o sentido emulativo do que o caráter gerador de sentidos desse recurso, uma vez que as ‘imitações’ eram vistas como forma de rivalizar com os predecessores, bem como ornamentos que engrandeciam a obra e homenageavam os autores considerados dignos de citação, será, nesse trabalho, substituído pela expressão ‘arte alusiva’, a qual passou a ser aplicada ao jogo intertextual” (PRATA, 2002, p. 31-32).

senda dos modernos estudos sobre a intertextualidade, caso do conhecido “Arte Allusiva” de Giorgio Pasquali (1968 [1942]), os críticos vinculados a essa tendência analítica deram destaque, no processo significativo, ao papel do leitor diante daquele do autor.²⁹

Nesse sentido, mesmo diferenciando “alusões intencionais” de “reminiscências involuntárias” – as primeiras, “desejadas” e propositalmente feitas pelo autor –, Pasquali já afirmava que “as alusões não produzem o efeito pretendido senão sobre um leitor que se recorde claramente do texto ao qual se referem” (PASQUALI, 1968 [1942], p. 275).³⁰ Também observa Vasconcellos (2001, p. 28) que o filólogo italiano, no ensaio citado, não restringe os mecanismos alusivos ao âmbito da Literatura Clássica (ou geral), divisando-os a funcionar em todas as artes.³¹

O segundo excerto de Vasconcellos transcrito há pouco, por sua vez, menciona um dado da abordagem intertextual que a distingue com força dos procedimentos apenas “acumuladores” da “busca das fontes”, por exemplo: trata-se de explicitar a necessidade de os meios alusivos não só serem percebidos pelo leitor, mas, ainda, sob a égide desse,

²⁹ Essa figura do funcionamento literário, muitas vezes associada à tortuosa busca de “intencionalidades” pelos intérpretes/público, passou por várias críticas ao longo do século XX. Patricia Prata (2017, p. 138) explica que, simples leitores de textos, de fato nunca temos acesso direto à “intenção” do autor, “sobretudo se esse já morreu há muito, como é o caso dos autores da Antiguidade Clássica”; inclusive, continua, “o texto transcende a vontade de seu escritor, haja vista que mais de um escritor se surpreendeu com o que os críticos acabaram descobrindo em seus textos, coisas que eles próprios não tinham percebido”. Por esses e outros motivos, Michel Foucault (1992 [1969], *apud* PRATA, 2017, p. 141) optou por considerá-lo não um indivíduo histórico – a “subjetividade” ou homem Marcel Proust etc. –, mas antes “uma função reguladora do discurso, um princípio organizador que surge a partir de textos já produzidos, que não se exerce igualmente em todos os discursos e épocas e que não faz referência a um ser real”.

³⁰ “[...] le allusioni non producono l’effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.”

³¹ Tal entendimento, ainda, apresenta confluências com algumas ideias posteriormente traçadas por Julia Kristeva (2012 [1969], p. 142), que fez adentrar no discurso crítico o termo “intertextualidade” ao referir-se a Mikhail Bakhtin: “Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (grifo da edição seguida).

resultarem em nova produção de sentidos no espaço do intertexto.³² Em outras palavras, uma vez notado na leitura, deve o analista apropriar-se ativamente do(s) “hipotexto(s)” – o “modelo”, ou texto aludido – e mobilizar seus referenciais a fim de esclarecer em que tal componente enriquece a significação do “hipertexto”, ou obra de chegada.³³

Assim, na passagem atinente a *Aetna 260 et seq.*, servindo-se de léxico agrícola, a obra do poeta anônimo parece apresentar o fazer dos *agricolae* (“agricultores”) romanos como *tarefa regida pela cobiça material*, além de distante daquilo que mais importaria, a busca abnegada e nobre de saberes “científicos”:

Cada qual deve imbuir-se de nobres saberes; eles são
as searas da mente, isto é a maior paga de todas:
saber o que a Natureza esconde no fundo da terra;
por fenômeno algum ser enganado; não divisar sem palavras
os rugidos sagrados do monte Etna e seu ímpeto furioso;
não empalidecer por som repentino, não crer que ameaças
celestes desceram abaixo, aos Tártaros do mundo;
saber o que barra os ventos, o que os nutre, donde
de repente se faz o sossego e a paz sem trato algum.³⁴

Di Giovine (1981, p. 298-303) demonstrou, a propósito, que vários elementos da passagem em pauta de *Aetna* “remetem” a palavras

³² “Compreendemos, pois, intertextualidade como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*” (VASCONCELLOS, 2001, p. 33, grifo do autor).

³³ Ademais, citar texto de certa tradição faz parte de filiar-se a essa tradição; além da função de criar sentidos integrados à significação do novo texto, a intertextualidade atua pelo “ancoramento” desse em uma tradição; escrever poesia didática, por exemplo, significará também citar os maiores nomes desse gênero. Veja-se, a propósito, Alexander Dalzell (1996, p. 21-22), que enfatiza a grande importância (e frequentíssima ocorrência!) das menções ao Hesíodo d’*Os trabalhos e os dias* para a vinculação dos epígonos a toda uma tipologia literária, a da própria poesia didática, que se crê ter sido “fundada” por esse autor da Grécia arcaica.

³⁴ “*Implendus sibi quisque bonis est artibus; illae/sunt animi fruges, haec rerum maxima merces:/ scire quod occulto terrae natura coerces;/ nullum fallere opus; non mutos cernere sacros/ Aetnaei montis fremitus animosque furentis;/ non subito pallere sono, non credere subter/ caelestis migrasse minas aut Tartara mundi;/ nosse quid impediatur uentos, quid nutriat illos,/ unde repente quies et nullo foedere pax sit*” (*Aetna* 272-280).

encontráveis nas *Geórgicas* de Virgílio,³⁵ podendo ser entendidos por nós como “marcadores alusivos”.³⁶ O mesmo crítico ainda acrescenta que o tom aberto da “polêmica” ali presente, dificilmente refutável como algo dirigido a Virgílio devido à existência desses mesmos “marcadores”, a custo propicia ver em *Aetna* uma “obra de juventude”³⁷ do poeta de Mântua. Afinal, como explicar, na carreira literária virgiliana, que, de ferrenho “inimigo” da agricultura, ele depois tivesse passado, compondo as *Geórgicas*, a um de seus mais importantes “promotores” poéticos (DI GIOVINE, 1981, p. 298)?

Tem-se neste trecho de *Aetna*, independentemente das discussões sobre a controversa autoria do poema, algo afim a um efeito apontado por Vasconcellos (2001, p. 51) como ponto operante no intertexto constituído por *Geórgicas* II, 490-502³⁸ e o *De rerum natura* de Lucrécio.

³⁵ Note-se um exemplo como (2) o do próprio poema didático-vulcanológico (v. 264-268), cotejado (1) com seu modelo semântico, sonoro e “posicional” de *Geórgicas*: (1): “*Et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset./ Hic segetes, illic ueniunt felicius uuae./ arborei fetus alibi atque inussa uirescunt/ gramina. [...]*” (*Geórgicas*, I, 53-56, grifo meu). “E o que cada região produz ou recusa./ *Aqui as searas* brotam com mais viço, lá, *as uvas*,/ em outro lugar prosperam os rebentos das árvores e espontânea/ *a grama [...]*” (2): “*Noctes atque dies festinant arua coloni;/ callent rure manus, glebarum excellimus usu:/ fertilis haec segetique feracior, altera uiti,/ haec plantis humus, haec herbis dignissima tellus,/ haec dura et melior pecori silisque fidelis;/ aridiora tenent oleae, sucosior ulmis/ grata. [...]*” (*Aetna* 262-268, grifo meu). “Noites e dias os camponeses se apressam nos campos;/ as mãos se calejam na lavoura, somos ótimos no uso da gleba:/ *esta às searas* é fértil e propícia, a outra *à vinha*,/ este solo aos plátanos, esta terra muito convém às pastagens,/ esta é dura e melhor para os rebanhos, favorável aos bosques;/ as oliveiras dominam as mais áridas, terra mais úmida aos olmos/ *agrada [...]*.”

³⁶ “Como se observa, Vasconcellos considera desde recursos sonoros e rítmicos, escolhas lexicais, uso de certas expressões (por ele denominadas ‘fórmulas alusivas’) até estratégias de citação – como a incorporação de todo um verso ou a fusão de diferentes em um mesmo verso – marcadores de alusão” (PRATA, 2002, p. 38).

³⁷ Veja-se a apresentação de argumentos dos partidários dessa ideia *apud* del Baño (2007, p. 453).

³⁸ O início desse trecho virgiliano corresponde ao que segue (v. 490-494): “*Felix qui potuit rerum cognoscere causas/ atque metus omnis et inexorabile fatum/ subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari./ Fortunatus et ille deos qui nouit agrestis/ Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores.*” “Feliz quem pôde conhecer as causas das coisas/ e todo medo e o fado inexorável submeteu/ a seus pés, com o ruído

Inclusive evocando paralelos vocabulares entre *Geórgicas* II, 492 e a obra lucreciana,³⁹ o estudioso brasileiro faz ver que, naquele contexto,

Virgílio retoma material lucreciano para *corrigir* as concepções do filósofo materialista. Assim, ao ideal racionalista do homem que conhece as causas dos fenômenos e, desse modo, livra-se do medo dos deuses e da morte e oferece aos outros mortais a via da libertação através da razão, o poeta das *Geórgicas* oporá o ideal da vida bucólica, proclamando feliz também o camponês piedoso que vive apartado da corrupção da cidade. (VASCONCELLOS, 2001, p. 51, grifo meu).

Mutatis mutandis, em *Aetna*, tendo aludido a uma postura vital – a própria adesão aquisitiva aos afazeres rústicos – manifesta, acredita-se, nas *Geórgicas*,⁴⁰ o texto do poeta anônimo passa a oferecer alternativamente, a fim de “corrigir” o que nela desgosta, sua própria visão – indagadora e “científica” – da realidade (v. 272-280).

De maneira parecida, também estabelecendo elos alusivos com o canto II da *Eneida* virgiliana⁴¹ e/ou, de forma mais sutil e estrutural, com o *epýllion* de Aristeu e Orfeu, que encerrava um poema didático tomado como hipotexto – as *Geórgicas* mesmas –,⁴² *Aetna* assume postura de “correção”, ou acréscimo, diante de alguns pontos falhos do(s) modelo(s). Desse modo, não a *pietas* filial de Anfinomo e Anapias, mas outro afeto

do Aqueronte avaro: afortunado/ também aquele que conhece os deuses agrestes,/ Pã, o velho Silvano e as ninfas irmãs.”

³⁹ Comparem-se, das *Geórgicas*, *subiecit pedibus* – “ submeteu a seus pés” – e, do *De rerum natura* I, 79, *pedibus subiecta* – “ submetida a seus pés”.

⁴⁰ Veja-se *supra* nota 35.

⁴¹ A título de exemplificação, notem-se estes respectivos versos da *Eneida* e de *Aetna* (grifos meus): “*dant tela locum flammaeque recedunt*” – “os dardos cedem lugar e as *chamas* recuam [de Eneias]”, v. 633; “(*flammae*) *et quaecumque ferunt illi uestigia cedunt*” – “e, por onde quer que levem os passos, elas (*as chamas*) *recuam* [dos irmãos respeitosos]”, v. 634.

⁴² “Die Idee, ein Lehrgedicht mit einer mythologischen Erzählung zu beschließen, geht offensichtlich auf Vergil zurück, denn vergleichbar ist der Aristaeus-Mythos in den *Georgica* (4.315-558; vgl. auch die Andromeda-Episode in *Man.* 5.538-618)” (VOLK, 2005, p. 80). “A ideia de terminar um poema didático com uma narrativa mitológica obviamente remonta a Virgílio, porque o mito de Aristeu nas *Geórgicas* é comparável (4.315-558; compare-se também o episódio de Andrômeda em *Man.* 5.538-618)”.

menos valorizado pelos antigos – a avassaladora paixão de um homem por uma mulher –⁴³ movera Orfeu, em *Geórgicas* IV, 315 *et seq.*, a literalmente enfrentar o Inferno em busca de sua Eurídice, morta por uma fatalidade.⁴⁴

Detalhes trazidos à discussão por Katharina Volk (2005, p. 80), por outro lado, a exemplo do fato de que, fugindo de Troia incendiada pelos gregos com o pai Anquises aos ombros – bem como com o filho Iulo, os deuses Penates da cidade etc. –, *pius Aeneas* (“pio Eneias”), sendo apenas *um*, salvou apenas *um* genitor,⁴⁵ parecem remeter a acréscimos intensificadores da bravura dos *pii fratres* de Catânia no intertexto peculiar que o fecho de *Aetna* forma com *Eneida* II, 634-749.

Juntamos a isso que a *pietas* filial não correspondeu ao primeiro pensamento de Eneias na funesta noite da queda de Troia, pois foi-lhe preciso ver com seus olhos o assassinato de Príamo nas mãos cruéis de Neoptólemo – v. 560-563 – para lembrar-se do risco que o velho Anquises, Iulo e a esposa Créusa corriam deixados à sorte no solar paterno, enquanto vagava pela cidade incendiada em mescla de horror

⁴³ O fim do livro IV do *De rerum natura* de Lucrécio opera no sentido de convencer o *discipulus* dos perigos do amor apaixonado, ali se recomendando, em vez do apego irrestrito a um único ser amado (moça ou moço), que os homens extravasem suas demandas afetivas e sexuais recorrendo a *uulgiuaga Venus* (“Vênus erradia”) (v. 1071), isto é, às mais “saudáveis” relações com pessoas prostituídas.

⁴⁴ Compare-se com *Aetna*: “*Illis diuitiae solae materque paterque;/ hanc rapient praedam mediumque exire per ignem/ ipso dante fidem properant. O maxima rerum/ et merito pietas homini tutissima uirtus!/ Erubuere pios iuuenes attingere flammae/ et quacumque ferunt illi uestigia cedunt*” (*Aetna* 629-634).

“As únicas riquezas daqueles são a mãe e o pai;/ tomarão esse butim e se apressam a fugir em meio/ ao fogo, que lhes infunde, ele próprio, confiança. Ó respeito,/ a mais nobre das coisas e, merecidamente, a mais segura virtude/ humana! Envergonharam-se as chamas de atingir os pios/ jovens e, por onde quer que levem os passos, elas recuam.”

⁴⁵ A mãe de Eneias era a deusa Vênus, importa lembrar, a qual não apenas não necessitava de sua ajuda, do alto do poder divino que detinha, como também auxilia o filho em muitos pontos da epopeia, chegando mesmo a rogar a Júpiter pelo fim da ira de Juno contra o herói e os troianos restantes da guerra contra os gregos (*Eneida* I, 229 *et seq.*). Ainda, a partir do momento em que Eneias decide ocupar-se de salvar sua família, não o pode totalmente, pois, como sabemos, Créusa, sua esposa, é perdida por ele e morre misteriosamente durante a fuga (*Eneida* II, 746-774).

e fúria.⁴⁶ Em outras palavras, intertextualmente posta em contraste com tais *fratres* do fecho de *Aetna*, a construção da personagem de Eneias resulta bem menos coesa, como se, havendo anúncio prévio de vários dilemas a serem enfrentados por esse herói em pontos mais adiantados da epopeia de Virgílio,⁴⁷ aspectos contraditórios de sua figura fossem trazidos à tona do texto já no canto II da *Eneida*.

3 Conclusão sucinta

Os comentários acima permitiram-nos, situando aspectos básicos da tessitura temática e literária de *Aetna*, sem esquecermos das complexas questões de datação (ou mesmo autoria) que envolvem essa obra, realizar a apresentação geral do texto. Particularmente, o intento de situar de algum modo a composição do poema didático de vulcanologia no tempo – mesmo que de forma aproximativa e hipotética – não corresponde a uma tarefa vã, pois isso importa, como se viu, inclusive para a determinação do(s) modelo(s) intertextual(-is) da obra.

⁴⁶ Sobre a eventual fúria de Eneias – algo que o aproxima perigosamente de seus piores inimigos na *Eneida*, como Juno e o rútilo Turno... –, pertinentes análises de Michael Putnam (1988, p. 30-32) demonstraram que traços formais da epopeia, a exemplo de expressivos símiles, contribuem para sinalizar ao leitor, no limite, certa animalização de homens passionalmente tomados de cólera (como esse herói em perseguição sanguinária aos gregos, com outros troianos, pelas sombras de uma Troia, então, já invadida pelo inimigo). Veja-se, a propósito, na *Eneida*: “*Sic animis iuuenum furor additus. Inde, lupi ceu/ raptores atra in nebula, quos improba uentris/ exegit caecos rabies catulique relict/ faucibus exspectant siccis, per tela, per hostis/ uadimus haud dubiam in mortem mediaeque tenemus/ urbis iter; nox atra caua circumuolat umbra*” (*Eneida* II, 355-360). “Assim se juntou furor ao ânimo juvenil. Daí, como lobos/ predadores que ímproba fome do ventre cegos impeliu/ à névoa escura e cujos filhotes, deixados, com a garganta/ seca esperam, por dardos, por inimigos vagamos/ a uma morte não incerta, tomamos mediana via/ da cidade: a noite escura paira em torno com vazia sombra”.

⁴⁷ A título de exemplificação, em canto IV, 265 *et seq.*, não custa lembrar, Eneias, que se envolvera amorosamente com a rainha Dido de Cartago – apesar de sua predestinação divina a seguir para a Itália e estabelecer, ali, as bases do povo romano –, é chamado por Mercúrio a retomar seu caminho e, assim, deixa na surdina a cidade do norte africano com sua frota. Disso resultou, como se sabe, o suicídio da rainha e o encontro dos antigos amantes nos Infernos (*Eneida* VI, 450 *et seq.*), manifestando-se então lacrimosa comoção do herói (o qual se pinta, parece, com tons de remorsos – “*funeris heu tibi causa fui?*” – “ai, eu a ti a morte causei?” etc., v. 406) e a indiferença de uma, ainda, colérica Dido.

Por fim, a tentativa de ilustrar minimamente a constituição de sentidos no intertexto constituído por *Aetna* e o essencial da obra incontestemente de Virgílio – *Geórgicas* e *Eneida* – serviu-nos de guia para a interpretação desse poema vulcanológico como um caso peculiar da ideia, cara aos estudos intertextuais (KRISTEVA, 2012 [1969], p. 142), de que nenhum texto existe isolado de outros, retomando-se todos eles, na leitura, em incessante processo (re)significativo. Então, quando se olha para esse processo no poema vulcanológico de nosso interesse, tem-se que tal obra favorece “correções” e/ou acréscimos intensificadores no contato com consagrado(s) modelo(s), por isso mesmo havendo uma ponta de ousada “crítica literária” na postura manifesta pelo hipertexto quanto aos labores poéticos de Virgílio.

Referências

DALZELL, Alexander. *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442673601>

DE VIVO, Arturo. Considerazioni sull’*Aetna*: rapporti con Seneca, epoca della composizione. *Vichiana: Rassegna di Studi Filologici e Storici*, Napoli, v. 18, p. 63-85, 1989.

DEL BAÑO, Francisca Moya. Poesia “menor”: siglos I y II d.C. In: CODOÑER, Carmen (org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 2007. p. 449-492.

DI GIOVINE, Carlo. La polemica con Virgilio in *Aetna* 260 sgg. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, Torino, v. 109, p. 298-303, 1981.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992 [1969].

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Latim para o português: gramática, língua e literatura*. Florianópolis: UFSC, 2006.

GOODYEAR, Francis Richard David. The *Aetna*: Thought, Antecedents and Style. In: HAASE, Wolfgang (org.). *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 1984. p. 344-363. v. 32.1, pt. II.

IODICE, Maria Grazia. Introduzione. In: *Appendix Vergiliana*. A cura di Maria Grazia Iodice, prefazione di Luca Canali. Milano: Oscar Mondadori, 2002. p. IX-XXXIV.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1969]. p. 139-168.

L'ETNA: poème. Texte établi et traduit par Jules Vessereau. Paris: Les Belles Lettres, 1923.

LÜHR, Franz-Frieder. Die Kritik des *Aetna*-Dichters an Manilius. *Hermes*, Stuttgart, v. 99, p. 141-149, 1971.

PASQUALI, Giorgio. Arte allusiva. In: _____. *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968 [1942]. p. 275-282.

PERUTELLI, Alessandro. O texto como professor. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (org.). *O espaço literário da Roma Antiga*: v. I – A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 293-327.

PLINE LE JEUNE. *Lettres*: tome II, livres IV-VI. Traduit par A.-M. Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

POLASTRI, Bárbara Elisa. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex*. 2013. 177f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PRATA, Patricia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. *Phaos*, Campinas, v. 17, n. 1, p. 125-154, jan./jun. 2017.

PRATA, Patricia. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. 2002. 162 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PUTNAM, Michael. Madness and Flight. In: _____. *The Poetry of the Aeneid*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1988. p. 3-63.

RICHTER, Will. Einleitung. In: *Aetna*. Herausgegeben und übersetzt von Will Richter. Berlin: Walter de Gruyter, 1963. p. 1-21.

- SENECA. *Natural Questions*. Translated. by Thomas H. Corcoran. Cambridge: Harvard University Press, 1971/1972. v. I-II.
- TOOHEY, Peter. *Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. London/New York: Routledge, 1996.
- TREVIZAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrecio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2001.
- VESSEREAU, Jules. Introduction. In: *L'Etna: poème*. Texte établi et traduit par Jules Vessereau. Paris: Les Belles Lettres, 1923. p. VII-XXXIV.
- VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, organização de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VOLK, Katharina. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199245505.001.0001>.
- VOLK, Katharina. "Aetna" oder wie man ein Lehrgedicht schreibt. In: HOLZBERG, Niklas (org.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. p. 68-91.

Recebido em: 5 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 29 de abril de 2020.



**From Art as a Science to the Death of Poetry:
Hermann Broch in Dialogue with Scientific Thought in
The Sleepwalkers (1931-1932) and *The Death of Virgil* (1945)**

**Da arte como ciência à morte da poesia: Hermann Broch
em diálogo com o pensamento científico em *The Sleepwalkers*
(1931-1932) e *The Death of Virgil* (1945)**

Eduardo Wright Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

edu.wright@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6932-1000>

Abstract: This article reflects on the contacts and dialogues between literature and scientific thought in the works of Austrian writer Hermann Broch in the first half of the 20th century. His first novel, *The Sleepwalkers* [*Die Schlafwandler*] (1931-1932), points to certain interpretations, allusions and similarities in connection with thinkers such as Max Weber, Walter Benjamin and Hannah Arendt, which suggest the incorporation of literature to scientific and philosophical knowledge. Conversely, in his last fiction work, *The Death of Virgil* [*Der Tod des Vergil*] (1945), Broch seems to question and even to doubt the importance of literature as a way of reflecting on contemporary life. While prioritizing Broch's early works, this article follows his trajectory as he incorporates philosophical, scientific, and religious considerations to fiction, while reflecting on the time in which he lived.

Keywords: Hermann Broch; *The Sleepwalkers*; *The Death of Virgil*; scientific thought.

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre os contatos e diálogos que o escritor austríaco Hermann Broch estabeleceu entre a literatura e o pensamento científico na primeira metade do século XX. No seu romance de estreia, *The Sleepwalkers* [*Die Schlafwandler*] (1931-1932), é possível identificar leituras, alusões e proximidades com pensadores como Max Weber, Walter Benjamin e Hannah Arendt, que sugerem

a incorporação na literatura do saber científico e filosófico. De modo diverso, em sua última obra ficcional, *The Death of Virgil* [*Der Tod des Vergil*], publicada em 1945, Broch parece questionar ou mesmo duvidar da importância da literatura como forma de reflexão sobre a contemporaneidade. Este artigo, ao priorizar a produção inicial do escritor, procura acompanhar como Broch incorporava, no romance, considerações de ordem filosófica, científica e religiosa, ao refletir sobre o tempo no qual se inseria.

Palavras-chave: Hermann Broch; *Os sonâmbulos*; *A morte de Virgílio*; pensamento científico.

Introduction

No longer able to fly up into freedom of the empyrean, the one atmosphere transcending all humankind, he [Hermann Broch] sought out the particular atmospheres surrounding individuals. Other writers collected people; he collected the atmospheres around them, which contained the air that had been in their lungs, the air they had exhaled.

Elias Canetti

Hannah Arendt (1970, p. 111) once defined Austrian writer Hermann Broch (1886-1951) as “a poet in spite of himself”. Such characterization could seem surprising, but it makes sense indeed as one casts a more comprehensive look at Broch’s literary production. Now, how could Arendt consider as a poet someone who showed so little consideration for poetry in his most important work? In *The Death of Virgil* [*Der Tod des Vergil*] (1945), Broch narrates the final moments of the *Aeneid*’s author. In his dialogue with Emperor Octavian, Virgil affirms:

There is no need of poetry, oh, Caesar, to understand life... Sallust and Livy are more competent with regard to the extent and time of Rome, as you call it, than are my songs, and though I may be a peasant, or rather I might have been one, a work such as the admirable Varro’s is far more valuable for the understanding of agriculture than my Georgics... how insignificant are we poets compared with them! (BROCH, 1965, p. 321).

In its insignificance, poetry would do little service to knowledge and, thus, to life. Not only poetry, by the way, but art as a whole should

be abandoned, as the poet states in his final moments. After all, poetic discourse would not be of any use. Considering this position, what should be the fate of a work such as the *Aeneid*? For Broch's Virgil, it would be necessary to burn his main work because no unreal thing should subsist (BROCH, 1965, p. 239). In the words of the poet:

Within the earthbound, nothing becomes divine; I have adorned Rome, and what I have done has no more worth than the statues in the gardens of Maecenas. Rome does not live by the grace of the artists... the statuary will be torn down, the *Aeneid* will be burnt... (BROCH, 1965, p. 241).

Should the character's discredit also be ascribed to his author? In an attempt to suggest some answers, I believe it is useful to investigate how the Austrian writer conceived the artistic craft and its virtues *vis-à-vis* other types and forms of knowledge, such as scientific and philosophical. Based primarily on Broch's first work, *The Sleepwalkers* [*Die Schlafwandler*] (1931-1932), this article sets out to map his notions of literary and scientific knowledge and the interactions between them. To attain this goal, I intend to restore the context in which this work was produced, while considering possible interlocutors and dialogues between Broch and contemporaries such as Max Weber, Walter Benjamin and Hannah Arendt. Next, I will follow and discuss Broch's thought on themes such as religion, science, philosophy, and, of course, art. The analysis of his last work, *The Death of Virgil*, will allow identifying some important changes and revaluations in the course of his career. After all, is the disenchantment of character Virgil shared by the writer Broch – who in the first half of the 20th century, reenacted the final moments of the *Aeneid*'s author?

Hermann Broch and his interlocutors

In Broch's early production, literature (and not philosophy) appears as a way of finding access to the unreachable, i.e. the irrational. But as I will indicate below, this position was cast in new hues and reviewed in the course of his life.

On the other hand, considering Broch's early texts, Sidonie Cassirer (1960, p. 453) identifies a continuity in his work. In those non-fiction writings, it is possible to point, for instance, to Broch's criticism regarding the insufficiency of art. According to Cassirer (1960, p. 545):

“Even before Broch had published a line of fiction himself, we find here the expression of his life-long reservation about art which is partly responsible for his tortured and equivocal attitude towards his own work”.

Yet, Cassirer’s reasoning is not unanimous. After all, how could one possibly conciliate a discrediting attitude towards art with the fact that Broch’s choice was rather to intensify his writing of novels and fiction works? It may be more productive to suggest that his disenchantment was a gradual process – a mindset that apparently became more acute on account of the vicissitudes he faced in his lifetime. His condition as an *émigré*, for instance, probably played a key role in this process and surely had an impact on his writing (WEIDNER, 2015). It is evidently not the case of seeking an exact correspondence between a writer’s life and works – a pursuit that may lead to the mistake of restricting literature to a documental or positivistic approach, criticized by Dominick LaCapra (1985, p. 124). However, it also seems difficult to set the two elements fully apart, especially as one considers Broch’s trajectory in the first half of the 20th century. Some key events can be mentioned: in 1938, the Nazis annexed Austria and he was imprisoned. As the result of a concerted effort among his friends, including James Joyce (1882-1941), Broch was allowed to emigrate. He first went to England, then moved to Scotland and, finally, settled in the United States. His network of contacts then acquired new contours, and he started interacting with other immigrant thinkers, such as Arendt (HARRINGTON, 2006, p. 8).

But some of these contacts were not new. Since Broch’s early writings, there is a continuous dialogue with other members of his generation and thinkers from the past. Wilhelm Dilthey (1833-1911), Wilhelm Windelband (1848-1915) and Heinrich Rickert (1863-1936) were relevant figures in the development of his *œuvre*. He participated in meetings and discussions with Max Scheler (1874-1928), Georg Lukács (1885-1971), Karl Mannheim (1893-1947) and Ernst Bloch (1885-1977). But as Harrington points out, one of his main interlocutors was doubtlessly Max Weber (1864-1920). Their interactions were so intense that in the third part of *The Sleepwalkers*, one may even speak about a poetic extension of Weber’s thought (HARRINGTON, 2006, p. 1) – or, put another way, one may speak about a fictional extension of scientific thought. Thus, this novel allows exploring some of Broch’s positions on scientific and artistic thought, in addition to the way he inserts himself and becomes engaged in the context of his times (HEROLD, 2014, p. 157).

The Sleepwalkers is a trilogy. Its three parts are: *The Romantic*, published in 1931; *The Anarchist*, published in the same year; and, finally, *The Realist*, published in 1932. This work brings together different genres such as romance, reportage, poetry, theater, essay and aphorisms. This occurs especially in the final part of the text, where the narrative becomes fragmented in the form of different stories and essayistic-philosophical meditations, which Broch suggestively calls *Disintegration of values*. For Heinz Osterle (1971, p. 952), the third part is also where one may more evidently notice the apocalyptic aspect of this work, which will be approached further in this article. According to Harrington (2006, p. 3), the book provides proof that Broch was familiar with the Weberian theses. Moreover, the editor and expert of Broch's works, Paul Michael Lützelers ensures that Weber's ideas played a decisive role in the genesis of Broch's thought (HARRINGTON, 2006, p. 4).

Another element that bears witness to Broch's admiration for Weber, beyond a mere contact between the two, appears in his early works such as *Zum Begriff der Geisteswissenschaften* (1917), *Eine methodologische Novelle* (1918) and *Zur Konstruktion der historischen Wirklichkeit* (1918). In the first one, Broch endeavors to reflect on the methodology and epistemology of historical sciences. Among his considerations, he addresses a topic dear to Dilthey, namely the contribution of the historians' artistry to the construction of historical knowledge. In his final remarks, Broch states that Weber mastered the artistry of historical writing (a feature that Weber and Dilthey ascribed, in turn, to Ranke), as Harrington (2006, p. 4) reports.

We return now to Broch's debut novel. For the purposes of this article, it is important to know how he conceived his work. According to Harrington, his personal reflection on narrative and form also pervades *The Sleepwalkers*:

Broch thought of *Die Schlafwandler* as an "epistemological novel", a novel with a 'cognitive function', something capable of demonstrating at once the fertility and the rigour of literary narration for the practice of a 'science of man' oriented to value-relevant understanding without particularistic value-judgement (HARRINGTON, 2006, p. 5).

The essential aspect to be highlighted here is that in his debut work, Broch saw art as a way of making science. I will further elaborate on this when approaching the theme of science in his works. For now, I shall emphasize that literature serves scientific knowledge and helps grasping the world. For critic Theodore Ziolkowski (1967, p. 369), this standing is already an offspring of Broch's disillusionment with academic philosophy, which led him to approach philosophical questions in literature. Still, Cassirer reminds us that in his first articles such as *Philiströsität* and, above all, *Ethik*, he expressed a far-reaching concern with Kantian philosophy. One may even notice Broch's admiration for Kant:

Therefore the philosophy of critical idealism and, particularly, Kant's ethics – or perhaps more precisely Kant's own ethical attitude – could provide a kind of general orientation in Broch's personal development which in no way restricted his own thought (CASSIRER, 1960, p. 456).

While he wavered between skepticism about academic philosophy and an appreciation for philosophers and thinkers such as Kant and Weber, the value of poetical knowledge was multiplied. But this viewpoint would not remain the same. By the end of his life, Broch underwent a change of opinion regarding the value and usefulness of art and literature – something that may be observed in his main work, *The Death of Virgil*.

In his article, Harrington (2006, p. 6) agrees with Helmut Kiesel, who states that Broch and other intellectuals from the Weimar Republic were attempting to provide answers to the Weberian thesis about the anarchy of values. *The Sleepwalkers* seems precisely to fit into this perspective. Even before it was published – sometime between 1908 and 1909 –, Broch wrote an article with suggestions linked to the development of a systematic aesthetics. His piece is dedicated to Czech architect Adolf Loos (1870-1933), who in the same period published a manifesto under the title *Ornament and Crime*, with a critique of the allegedly abusive use of ornaments in European architecture in the late 1800s. According to Loos (1971, p. 20):

I have made the following discovery and I pass it on to the world: *The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects*. I believed that with this discovery I was bringing joy to the world [...]. (italics of the original).

Conceived as an excessive use of power and capital, ornaments effectively became a burden and should, therefore, be abandoned. Loos concludes:

Since ornament is no longer organically linked with our culture, it is also no longer the expression of our culture. The ornament that is manufactured today has no connection with us, has absolutely no human connection, no connection with the world order. It is not capable of developing (LOOS, 1971, p. 22).

Issues linked to ornamentation and style play a significant role in Broch's works. In *The Sleepwalkers*, he seems to dialogue not only with the Weberian thesis, but also with Loos'. His main reasoning is found perhaps in the title and in the conception of the work's characters. According to Maria João Cantinho:

As the novel's name indicates, *The Sleepwalkers* are individuals who exist in an *epoché*-state between two systems, or two cycles of reality, similarly to a sleepwalker who finds himself between slumber and reality, while participating of these two orders. Broch' sleepwalkers are constantly seeking to free themselves from the ethical codes of the past, in which they no longer believe, but they are still immersed in a world in which they are a part. They perform limit-situations in which the intrusion of irrational elements becomes permanent and breaks through reality in the form of impulsiveness (CANTINHO, 2003)¹

The structure of the work and the evolution of its narrative also seemingly attempt to respond to, or at least to ascertain, a disintegration of values. As was mentioned above, this novel is divided into three

¹ “Como o próprio nome do romance o indica, *Os Sonâmbulos* são indivíduos que existem num estado de *epoché* entre dois sistemas ou dois ciclos de realidade, do mesmo modo que o sonâmbulo vive entre o sono e a realidade, participando dessas duas ordens. Os sonâmbulos de Broch procuram, a todo o momento, libertar-se dos códigos éticos do passado, em que já não acreditam, mas mergulhados, ainda, num mundo de que fazem parte. Protagonizam situações-limite, nas quais a intrusão do elemento irracional se torna permanente e irrompe, sob a sua forma pulsional”. (translation by Dermeval de Sena Aires Júnior)

parts. Each part is associated with a moment and a specific character. However, in the final part, the characters of the previous parts return to the narrative. The three moments, which are set apart by a 15-year interval, are 1888, 1903 and 1918. Each period, according to Harrington (2006, p. 9), represents a final moment in terms of value-orientations in Europe – in other words, each section shows a gradual disaggregation-process. According to Arendt (1949, p. 477), the romantic character cannot yet notice the decadence of the world, whereas the anarchist finds himself amidst the confusion of values of the pre-war period, and the realist becomes the champion of a nihilistic society. Thus, if Pasenow is a Prussian military and Esch is a bookkeeper, the third character Huguenau is a deserter, an assassin and an exploiter. He is also the only of the three who succeeds. For Harrington (2006, p. 10), nonetheless, these characters cannot be linked to usual standards and seem to be in a state of sleepiness. In any case, I believe Huguenau represents a particular logic of his time, namely economic rationality. Thus, it is perhaps erroneous to state that these characters do not fit into pre-established categories.

As was stressed above, Broch not only dialogues with Weber or Loos, but also Dilthey is a significant reference for him – after all, Broch borrows from Dilthey the concept of “epoch styles”. Again, it is in the third part of *The Sleepwalkers* that the *Epochen-Stil* notion appears quite recurrently. This category is essential for the evolution of the propositions and insights contained in this work. According to its narrator:

Behind all my repugnance and weariness there is a very positive conviction, *the conviction that nothing is of more importance to any epoch than its style*. There is no epoch in the history of all the human race that divulges its character except in its style, and above all in the style of its buildings; *indeed no epoch deserves the name except in so far as it possesses a style*. (BROCH, 1985, p. 390, italics added).

Based on this thought, Broch (1985, p. 391) argues that the current style and epoch are signs of the contemporary moment:

We are left with a profound disquiet and the knowledge that this style of building, which is no longer a style, is merely a symptom, a writing on the wall proclaiming a state of the soul which must be the non-soul of our non-age.

Finally, for the book's narrator, the period at hand would be marked by absences.

In a 1933 text entitled *Experience and Poverty*, Walter Benjamin (1892-1940) points to a similar phenomenon, identifying lapses and gaps in the first decades of the 20th century. If experience previously allowed the transferring of a heritage that sought to establish links between the past and the present, now such links were proving impossible. Experience and, consequently, its transmission, had become empty, or, as he states, "poor". Thus, a barbaric period set in (BENJAMIN, 1999, p. 732). For him (p. 731), an effect of such impoverishment is the appearance of a gap – a space that sets not only generations apart, but also the past and the future. I believe this suggests a linkage between Broch and Benjamin: both authors seem firmly confident about the specificity of their own time and both see it in a desolate and afflicted way. In the final passage of *The Sleepwalkers*, the narrator asserts: "Lost generation! as non-existent as Evil itself, featureless and traditionless in the morass of the indiscriminate, doomed to lose itself temporally, to have no tradition in an age that is making absolute history!" (BROCH, 1985, p. 646).

This excerpt also reveals the work's apocalyptic element. In this sense, as Heinz Osterle affirms (1971, p. 946), Broch may be considered alongside other Austrian writers such as Franz Kafka (1883-1924), Rober Musil (1880-1942), Heimito von Doderer (1886-1966) and Karl Kraus (1874-1936). The apocalyptic content of *The Sleepwalkers* appears in many ways, either as a view of history, or by the arrangement of dates in the novel (OSTERLE, 1971, p. 947-948). Broch's diagnosis is severe and apparently alludes to the work of Adolf Loos: the current epoch is doomed to death and Hell, since it is incapable of producing an ornament (1985, p. 398). I believe this is an important aspect that can be taken as a synthesis of *The Sleepwalkers*. According to the narrator:

Huguenau is a man who acts with singleness of purpose. He organizes his day with singleness of purpose, he carries on his business affairs with his eye singly on his purpose, he evolves and concludes his contracts with his eye singly on his purpose. Behind all his purposefulness there lies a logic that is completely stripped of ornament, and the fact that this logic should demand the elimination of all ornament does not seem a too daring conclusion to draw; indeed it actually appears as good and just as every

other necessary conclusion. And yet this elimination of all ornament involves nothingness, involves death, and a monstrous dissolution is concealed behind it in which our age is crumbling away (BROCH, 1985, p. 416).

Neo-Kantian thought provided Broch with a set of concepts through which he could develop his narrative while avoiding the aesthetical and psychological speculations of *The Philosophy of Life*. An example of the appropriation of neo-Kantian thought is found in Broch's use of a certain ideal-type of historical analysis in his interpretation of the Middle Ages and of the period immediately after World War I. However, his departure from Weber can be noticed at this point. While the German thinker was trying to develop an empirical scientific-social research program, Broch strived to establish a methodologically controlled philosophy of history (HARRINGTON, 2006, p. 5-6). This allowed Broch to surpass the Hegelian interpretation of history and to reassess some of the key procedures and notions of the historiographical work. Thus, in *The Sleepwalkers*, he incorporated the idea of history as a practice to the discussion on the "Disintegration of values", calling it "Epistemological Excursus". The excerpt includes a set of questions – "what is an historical event? what is historical unity? or, to go still further: what is an event at all? what principle of selection must be followed to weld single occurrences into the unity of an event?" (BROCH, 1985, p. 560) –, which only reiterate the scientific emphasis ascribed to fiction.

But history is not the only form of knowledge to be examined. Broch reflects on the disintegration of values and artistry, to propose new forms of fiction-writing. According to Arendt, Broch and other writers of the 20th century renovated a classical art form of the 19th century and turned it into a more complex and esoteric genre. Furthermore, the works of authors such as Broch, Marcel Proust (1871-1922) and James Joyce bore a curious similarity to poetry and philosophy, as Arendt (1949, p. 476) points out. For her, it would be possible to summarize Broch's entire work by conceiving it as a triangle with vertexes represented by *action*, *literature* and *knowledge* (1970, p. 112).

It is possible to suggest that this triangle rotates on its axis: if at the beginning, Broch focused on literature, at the end of his career, he began emphasizing the political component, that is, action. The criticism of poetry (of art) in his main work is an indication of this rotation. Perhaps the notion that the contemporary age is plagued by barbarism may have

contributed to his disapproval of art. Broch's Virgil is plainly assertive: "I have made my poems, abortive words... I thought them to be real, and they are only beautiful... [...]" (1965, p. 258). For Arendt, Broch pulls away from literature to emphasize action – a change that becomes explicit as he withdraws from its craft after finishing *The Death of Virgil*. His departure coincided with the discovery of Nazi concentration camps (1970, p. 112-113). Only at this point, the notion of a reluctant poet acquires its meaning.

In the remainder of this paper, I will present distinct features of Broch's work, such as his reflections on scientific, religious and artistic themes, which allow approaching this change in the course of his career.

Reflections on science

As stated by Harrington (2006, p. 11), Broch held that no system of values could exist without an irreducible irrational residue – which, in turn, spares the rational element from a suicidal tendency. And *The Sleepwalkers*' narrator asserts that absolute rationalization, that is, a complete expulsion of irrationality, is also a source of the disintegration of values:

The rationality of the irrational: an apparently completely rational man like Huguenuau cannot distinguish between good and evil. In an absolutely rational world, there would be no absolute value-system, and no sinners, or at most, mere detrimental (BROCH, 1985, p. 541).

This consideration can be extended to the sciences and to religion. Absolute rationalization cannot grasp the whole, since it is also constituted by unreason, i.e., irrationality. According to Wolf Lepenies (1996, p. 243), Weber was also aware of the limits of reason. As a result of these limits, science should adopt a precise methodology to eliminate value judgements. Such epistemological rigorism would also require a refusal of practical objectives such as the finality of science (LEPENIES, 1996, p. 246). It is likely that Broch took distance from this type of view. After all, *The Sleepwalker*'s narrator argues:

For the only method that the rational can follow is that of approximation, an encircling method that seeks to reach the irrational by describing smaller and smaller

arcs around it, yet never in fact reaches it, whether the irrational appears as an irrationality of one's inner feelings, an unconsciousness of what is actually being lived and experienced, or as an irrationality of world conditions and of the infinitely complex nature of the universe – all that the rational can do is to atomize it (BROCH, 1985, p. 626).

In a 1930 article entitled *The spirit in an unspiritual age*, Broch (2002, p. 42) argues that mankind was in a despairing epoch after losing faith in the power of words and in the spirit. Man sought, for instance, to eliminate speculation from science. Yet, he reminds us (2002, p. 44) that such suppressions, included the suppression of language itself, which led individuals to live in an epoch characterized by muteness. For Osterle (1971, p. 949), such muteness is one of the key themes of *The Sleepwalkers*: “The fear and anguish haunting all these sleepwalkers mainly come from their inability to communicate with one another. In existentialist fashion man seems isolated in the prison of his own self.” One may also evoke Benjamin in this regard. For him, contact with the war left soldiers unable to speak – which, in turn, rendered the possibility of transmitting traditions and experiences unfeasible, as was mentioned above.

Another aspect that corroborates the insertion of science in literature is Broch's adoption of the theory of relativity as an essential point of his works. For Theodore Ziolkowski, many writers of the 20th century approached science in their fiction writings. On the one hand, scientists and reporters such as Charles Percy Snow (1905-1980) and Heinrich Schirmbeck (1915-2005) became writers; on the other, writers such as Kafka and Joyce produced works reflecting on the developments of modern science. Ziolkowski also identifies a third group, encompassing writers who explored the scientific achievements to produce poetry and fiction. For him, Broch is not only in this group, but is also its leading exponent (ZIOLKOWSKI, 1967, p. 367). Only in Broch's works did the relativity principles deeply impact the very structure of the writings, enabling him to renovate the form of modern fiction (ZIOLKOWSKI, 1967, p. 368), as Arendt already anticipated. As Cassirer (1960, p. 453) reminds us, the first poem published by Broch, dating to 1913, was suggestively named *Mathematisches Mysterium*.

This is a relevant aspect inasmuch as it adds substance to the account of the change in Broch's perception of the power and, conversely,

the insufficiency of art. As was mentioned above, Broch saw literature as a means to handle scientific and philosophical issues. This is found above all in the excerpts of *The Sleepwalkers* about the disintegration of values. The task of translating scientific issues such as the theory of relativity into literary terms is part of this endeavor, reaching its apex in the emergence of an unprecedented type of narrator: the ideal observer (ZIOLKOWSKI, 1967, p. 373). As Ziolkowski also affirms, this is not an isolated intellectual phenomenon in Broch: the theory of relativity appears in all stages of his work, from his ethical system to his theory of knowledge. Based on this integration, one may discuss a correlated theme that is essential for him – the religious dimension in the modern world.

Broch saw Protestantism – a view that demonstrates a Weberian use of concepts – as a sect, and its birth, as part of the decline of Christian values. In his words:

Protestantism was the first great sect-formation in the decay of Christianity. A sect, not a new religion. For it lacked the most important characteristic of a new religion, that new theology which binds together into a new harmony the new experience of God and a new cosmogony (BROCH, 1985, 523).

For his narrator, it would even be possible to identify a religious cycle: religions are born from sects and degenerate into sects. The impossibility of establishing a new cosmogony or theology stems from the fact that they would lead Protestantism to forfeit its essential nature of intimacy and ego-isolation (HARRINGTON, 2006, p. 12). Harrington does not discuss this issue further. But here, Broch seems to move away from Weber, despite stating his case in Weberian terms, inasmuch as it can be asked whether asceticism is not an intrinsic value of Protestant character.

Protestantism becomes then a target of criticism, since in Broch's opinion the Protestant Reform severed the organic unity attained during the medieval period. Its rise would have marked the onset of a decadence and secularization-process, which led to a fragmentation into countless partial systems of values (OSTERLE, 1971, p. 952). At any rate, and based on his reflections on style, Broch argues that Protestantism is part of the disintegration of values:

Is it this radical religiosity, dumb and stripped of ornament, this conception of an infinity conditioned by severity and by severity alone, that determines the style of our new epoch? Is this ruthlessness of the divine principle a symptom of the infinite recession of the focus of plausibility? Is this immolation of all sensory content to be regarded as the root-cause of the prevailing disintegration of values? Yes (BROCH, 1985, p. 525-526).

The writer also identifies a linkage between Protestantism and the rationalizing penchant of Judaism, since there would be a resemblance between, on the one hand, Orthodox Jews and, on the other, Swiss Calvinists and British Puritans. Such closeness could be a consequence of certain similarities in the external circumstances surrounding these two religions, despite the fact that they experience quite different situations: while Jews are oppressed, Protestants are revolutionaries (HARRINGTON, 2006, p. 12). An example of this contrast is his character Esch, an anarchist – thus, a revolutionary – who decides to convert to Protestantism (Broch, 1985, p. 480). The figure of a Jew, in turn, becomes a representative of the genuinely modern man – a characterization Broch shares with Werner Sombart and Max Weber (WEIDNER, 2015, p. 174). However, Protestant man would transform the severity of his relationship with God into a religious trend and bring about a mass-movement. One may then ask: is the Protestant drive towards the accumulation of capital – a feature Max Weber (2005, p. 116) dubbed a “release of acquisitive activity” – the key phenomenon leading to the production of sleepwalkers (a process exemplified by Huguenau, for whom “business is business”)?

The theme of salvation also appears among the religious issues of Broch’s work. James Hardin Jr. points that it emerges after Broch’s first novel and continues until his final work. Broch proposes numerous solutions for modern society, personified by savior-characters or redemptive figures such as the mother, the child, the young virgin and Christ, among others (HARDIN JR, 1970, p. 219). As was mentioned above, Osterle analyzes the eschatological issue in his work: as Broch conceives it, a common feature of apocalypse-believers is the idealization of a future capable of redeeming the present (1971, p. 952). Osterle recognizes that in the end of *The Sleepwalkers*, a longing is felt for the rise of a strong leader capable of guiding men towards the future (1971,

p. 954). In a time characterized by dissociation, such leader would be beneficial:

We ourselves think that we are normal, because, in spite of the split in our souls, our inner machinery seems to run on logical principles. But if there were a man in whom all the events of our time took significant shape, a man whose native logic accounted for the events of our age, then and then only would this age cease to be insane. Presumably that is why we long for a “leader,” so that he may provide us with the motivation for events that in his absence we can characterize only as insane (BROCH, 1985, p. 375).

The redemptive perspective also finds expression in the value ascribed to the coming generations. In the books analyzed for this article, two children represent salvation: the orphan girl Marguerite in *The Sleepwalkers* and Lysanias in *The Death of Virgil*. The figure of the child is redemptive because it always evokes a form of rebirth (HARDIN JR., 1970, p. 222). An analogous perspective is developed by Arendt. As she affirms in *Between Past and Future*, human action is linked to natality, “through which the human world is constantly invaded by strangers, newcomers whose actions and reactions cannot be foreseen by those who are already there and are going to leave in a short while” (ARENDDT, 1961, p. 61).

In Broch, mystical salvation may also occur by conquering death; among other reasons, because the fear of death is a source of anguish. Death can be overcome via many strategies; for instance, by the power of love, by the annulment of time and of the sense of simultaneity among all events, and also by its sheer acceptance (HARDIN JR., 1970, p. 220-221). In short, for Broch, salvation can be attained both via rational and irrational paths. If these two types of paths often seem to diverge, there is still an aspect shared by them: Broch names it *Mitte*. According to Hardin Jr. (1970, p. 226):

The concept of *Mitte* clearly concerns the ethical salvation of man, but it involves more, for *Mitte* can be broadly defined as a central philosophical position, an ideal way of viewing the world, which reconciles the mystical and empirical, the rational and irrational extremes within man’s psyche and in his external environment. The term

is an abbreviation for a metaphysical vantage point from which Broch views the dualism of the world. This dualism is rooted in his conviction that man has his origins in two realms, the spiritual and the terrestrial.

Thus, the idea of salvation is linked to the disintegration of values: salvation from death obtained via rebirth also means the emergence of a new system of values. Broch does not have a clear perspective about the future, but he anticipates new values. According to Hardin Jr.: “The new order he envisioned would possess an ethic based on the brotherhood of man and on a strict humanitarian code. Throughout his work, one finds the recurrent theme of a rebirth of values, of a future morality” (HARDIN JR., 1970, p. 221-222).

In this sense, the figure of the artist and writer, at least in his early production, had a privileged position. Broch conceived this figure as a prophet, a philosopher and a discloser of new ethical laws and values (HARDIN JR., 1970, p. 219). But this position, as well as his idea about the value of poetry, crumbled in the course of his work. Before approaching the artistic craft, I believe it is necessary to consider what Broch understood by “disintegration of values”. After all, this process may have contributed to his views on art. For him, such disintegration is the result of the autonomization of domains that have been excluded and disconnected from the totality. Each aspect of the globalizing system tends to become extremely rationalized in relation to itself. But excessive rationality rendered these elements irrational in relation to the other parts of the whole, leading to a degraded state. Arendt sums up this process:

The disintegration of the world or the dissolution of values was, for Broch, the result of the secularization of the West. In the course of that process belief in God was lost. [...] Every remaining fragment of the religious and Platonic world view now raised claims to absoluteness. Thus there arose the “anarchy of values” in which everyone could shift as he pleased from one closed and consonant value system into another. Moreover, each of these systems necessary became the relentless foe of all others, since each claimed absoluteness and there was no longer any true absolute against which these claims could have been measured (HARDIN JR., 1970, p. 121).

How could art possibly comprise life if life's values are no longer integrated? And how could it possibly apprehend life's domains as a whole if these domains are isolated from each other? Broch seems to adhere to the trend identified by Luiz Costa Lima (2006, p. 303-304) among intellectuals of the German culture in this period, who vindicated a unitary conception of subjectivity. If through excessive rationalism – which eliminates the possibility of ornaments –, these elements become irrational in relation to the other parts (HARRINGTON, 2006, p. 14), then it is also important to consider their possible effects on art – which, in itself, is also close to ornament.

Final remarks: reflections on art

The expansion of art towards an autonomous realm of values is an offspring of modernity. And its price is its alienation in relation to the whole. For Broch, this is exemplified by the city of Vienna in the period. Vienna was then ridden with sterile and contradictory attitudes towards art and aesthetics, such as the attempts to embellish ugliness and to cover up poverty with wealth. For this reason, that period was characterized by the absence of a well-defined style. This points to a distancing between Broch and the George Circle, since its participants condemned all art forms that sought to be involved in the social reality, that is, all forms of engaged art (LEPENIES, 1996, p. 257).

Even so, the social realm as a whole could never be represented in its totality. It would be necessary to conjure up both rational and irrational efforts, and to aggregate scientificity to art. Yet, a clear feature of Broch's work is the refusal of a conciliation between intellect and feeling. The very proposal of a new fiction following an original method is perhaps the way of qualifying the separation of these elements, and an attempt to give an answer to this conciliation-demand. As was highlighted above, in his lifetime, Broch spun the triangle identified by Arendt, since he gradually adopted a position that perceived art as something inferior to reality, and became incredulous in regard to the power of art. Thus, salvation by poetry was no longer available. In his analysis of *The Death of Virgil*, Costa Lima (2006, p. 298) suggests that in the clash between the State and the poet – in addition to taking sides with the poet –, Broch inserts Virgil in a time that sets beauty and reality apart. This attitude is not contradictory, since what the poet longs for is precisely to destroy

the *Aeneid* – which, as a form of art, would be inferior to reality. Arendt (1970, p. 116) also reminds us that burning the *Aeneid* was a way of sacrificing literature and prioritizing knowledge. Weidner (2015, p. 177-178) suggests that as a pervasive motif of the work, fire could not only reflect the period of Broch's imprisonment in Austria (which coincided with the first versions of his book), but effectively reflected a broader questioning of the utility of the artistic craft.

For Ziolkowski, Broch saw literature as an inferior surrogate of philosophy. In a period of decline, poetry appeared as an immoral creation. Thus, it was necessary to ascribe primacy to action in detriment to literature – and this is what Broch did in the United States, when he abandoned his literary activities to help Jewish war refugees.

In this regard, Arendt's proposal is quite elucidative. In her words about Broch:

For while he may have submitted with some reluctance and halfheartedness to the primacy of action in life, he was, where creativity and work were at question, during the last years of his life completely convinced of the primacy of knowledge over literature, of science over art. And at the end of his life he was persuaded that there was even a kind of priority, if not primacy, of a general theory of knowledge to science and politics (ARENDR, 1970, p. 115).

Art had then ceased to represent an access to the world and a support to life. This perspective is clearly perceptible in the last work finished by Broch, *The Death of Virgil*. As was mentioned above, in this book, the greatest poet of the Roman era regrets his entire poetical *œuvre*. There is no purpose for words that only exalt beauty. It is necessary to burn those works, that is, to destroy art. The non-accomplishment of this destructive desire only reaffirms the worthlessness of the poet, who is incapable of fulfilling his last wish. Art, devoid of meaning, loses any value in a world in decline. According to Broch's Virgil:

As a man I acknowledge every duty, for man alone is the bearer of duty, but I know that one cannot impose any duty on art, neither duties of state nor any other kind; for by so doing one makes art into a shamart, and should the duties of men go beyond the realm of art, as they do today, men have no other choice than to drop art, though not from disrespect ... [...] (BROCH, 1965, p. 334).

Such outcome is indeed paradoxical. For it is precisely on account of being so fragile *vis-à-vis* the State that Virgil's works may subsist. The bond that unites Virgil and Broch seems to materialize in a similar way: though he was overwhelmed by a disaggregating world and fell victim to a totalitarian State – and in spite himself – Broch still remained a poet.

References

ARENDT, Hannah. *Between Past and Future*. Six Exercises in Political Thought. New York: The Viking Press, 1961.

ARENDT, Hannah. *Men in Dark Times*. New York: A Haverst Book, 1970.

ARENDT, Hannah. The Achievement of Hermann Broch. *The Kenyon Review*, Gambier, OH, v. 11, n. 3, p. 476-483, Summer, 1949.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. v. 2 (1927-1934).

BROCH, Hermann. *Geist and Zeitgeist: Six Essays by Hermann Broch*. Translated by John Hargraves. New York: Counterpoint, 2002.

BROCH, Hermann. *The Death of Virgil*. Translated by Jean Starr Untermeyer. New York: The Grosset & Dunlap, 1965.

BROCH, Hermann. *The Sleepwalkers*. Translated by Willa and Edwin Muir. San Francisco: North Point Press, 1985.

CANETTI, Elias. *The Play of the Eyes*. Ney York: Farrar Straus Giroux, 1987.

CANTINHO, Maria João. Hermann Broch: o poeta relutante. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, n. 34, p. 475-490, maio 2003. DOI: https://doi.org/10.14195/2183-8925_24_14

CASSIRER, Sidonie. Broch's Early Writings. *PMLA*, [S.l.], v. 75, n. 4 p. 453-462, 1960. DOI: <https://doi.org/10.2307/460608>

COSTALIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARDIN JR., James N. The Theme of Salvation in the Novels of Hermann Broch. *PMLA*, [S.l.], v. 85, n. 2, p. 219-227, 1970. DOI: <https://doi.org/10.2307/1261396>

HARRINGTON, Austin. Hermann Broch as a reader of Max Weber: Protestantism, rationalization and the “disintegration of values”. *History of the Human Sciences*, [S.l.], v. 19, n. 4, p. 1-18, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/0952695106069665>

HEROLD, Thomas. The Paradox of Time in Hermann Broch’s *Die Schlafwandler*. *Oxford German Studies*, Oxford, v. 43, n. 2, p. 156-171, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1179/0078719114Z.00000000055>

LACAPRA, Dominick. *History & Criticism*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1985.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.

LOOS, Adolf. Ornament and crime. In: CONRADS, Ulrich (ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century*. Cambridge: The MIT Press, 1971. p. 19-24.

OSTERLE, Heinz. *Die Schlafwandler: Revolution and Apocalypse*. *PMLA*, [S.l.], v. 86, n. 5, p. 946-958, 1971. DOI: <https://doi.org/10.2307/461078>

WEBER, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Translated by Talcott Parsons. London; New York: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203995808>

WEIDNER, Daniel. Neither here nor there – Hermann Broch’s Writing in Exile. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, Berlin, v. 2, issue 1, p. 171-194, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1515/yejls-2015-0011>

ZIOLKOWSKI, Theodore. Hermann Broch and Relativity in Fiction. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Madison, v. 8, n. 3, p. 365-376, 1967. DOI: <https://doi.org/10.2307/1207193>

Translated by Dermeval de Sena Aires Júnior.

Recebido em: 19 de dezembro de 2019.

Aprovado em: 29 de abril de 2020.

Resenhas





BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne. *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. 168 p.

Miriam de Paiva Vieira

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Minas Gerais / Brasil

miriamvieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9851-0217>

O cinema é, e sempre foi, intermediário. Esse é o ponto de partida de *Cinema Between Media: An Intermediality Approach* (Cinema entre mídias: uma abordagem intermediária, em tradução livre), escrito em coautoria por Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik. Parceiros de longa data, organizaram, juntamente com Eirik Hansen, o volume *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, publicado pela editora Bloombury em 2003. Jørgen Bruhn é professor de Literatura Comparada e membro do Centro de Estudos de Intermedialidade e Multimodalidade (IMS), sediado na Linnaeus University, Suécia, com pesquisa direcionada à interseção entre os estudos da intermedialidade e a ecocrítica, com ênfase na noção de Antropoceno. Anne Gjelsvik é docente do Departamento de Arte e Estudos de Mídia na Norwegian University of Science and Technology, Noruega, onde empreende pesquisa nas áreas do terrorismo e mídia, ética, ecocrítica, intermedialidade e estudos de adaptação.

Com o objetivo de repensar a prática da análise fílmica convencional a partir de conceitos e ferramentas analíticas derivadas dos estudos da intermedialidade, *Cinema Between Media* apresenta uma visão inovadora ao combinar esses dois campos teóricos em um modelo analítico¹ elaborado para ser utilizado tanto em contextos pedagógicos

¹ Bruhn apresentou seu método no minicurso *Aesthetic Transmediation of the Anthropocene*, ministrado no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Poslit/FALE) quando esteve no Brasil em 2016 pelo programa Cátedra IEAT/

quanto em discussões teóricas sobre a forma e as funções do cinema. A intermedialidade é tratada no volume como um *objeto de estudo*, como um *método de investigação* e, ainda, como uma *teoria*, sempre destacando qual nível e/ou tipo de intermedialidade está sendo trabalhado. Vale pontuar que o termo *midialidade* é empregado pelos autores para designar parte de um processo de comunicação, e o termo *mídia* o produto final.

O modelo teórico utilizado no livro foi inicialmente desenvolvido por Bruhn para análises literárias em uma publicação anterior – *The Intermediality of Narrative Literature: medialities matter* (A intermedialidade da literatura narrativa: a importância das midialidades, em tradução livre), de 2016 – e segue uma metodologia analítica em três passos – catalogação, estruturação e contextualização – com o intuito de elencar possibilidades geradas a partir do modo como as chamadas mídias qualificadas – fotografia, teatro, música, pintura, arquitetura, entre outras – são componentes vitais dos romances investigados. Fundamentado na semiótica peirciana e influenciado pelo pensamento bakhtiniano, esse método analítico de três passos retoma os princípios do *close reading*, ou explicação de texto, difundido pelo *New Criticism* estadunidense: a leitura atenta, seguida pela observação de padrões de repetição, semelhanças e contradições e, finalmente, pela interpretação do texto.

Um diferencial de *Cinema Between Media* em relação ao volume de 2016 é o entendimento das midialidades como (*leit*)*motif*, isto é, como “qualquer elemento significativo recorrente” (BORDWELL; THOMPSON, 2017, p. 57). Para Bruhn e Gjelsvik, a presença recorrente de midialidades produz sentido em vários níveis simultaneamente, pois estas passam a integrar a interpretação do filme em questão, quando devidamente analisadas. Essa proposta para análise da presença de aspectos midiáticos em obras cinematográficas ou literárias constitui, segundo os autores, um método maiêutico, já que uma determinada dimensão do objeto investigado é enfatizada de modo a possibilitar o acesso a aspectos que, provavelmente, não seriam detectados em outra forma de análise.

Para colocar em prática a proposta de compilação de midialidades dentro das fronteiras do cinema e assim possibilitar uma interpretação e contextualização para além da temática do filme em questão, Bruhn e Gjelsvik pressupõem que os leitores tenham certas habilidades em análise cultural e afirmam estar cientes de que o primeiro passo é fácil de ser conduzido, mas o segundo e terceiro demandam um certo grau de criatividade, treinamento analítico e prática. Uma outra contribuição da obra de Bruhn para os interessados na área de Intermidialidade é que seus estudos de caso ilustram com muita clareza a proposta teórica para o estudo da transferência de características midiáticas em uma transformação de mídias, elaborado por seu colega Lars Elleström (2014).

O volume conta com 154 páginas distribuídas em sete capítulos analíticos ilustrados com *frames* dos filmes em questão. Os estudos de caso são antecidos por um prefácio e uma introdução, e seguidos de conclusão, bibliografia, referências filmicas e índice remissivo. O capítulo introdutório de *Cinema Between Media* aborda o modelo de três passos, mas antes os autores (a) apresentam as implicações do entendimento do cinema como uma mídia mista; (b) historiam diferentes abordagens críticas desde que o cinema se tornou uma disciplina acadêmica nos anos 1960 até os dias atuais; e (c) sugerem ferramentas para uma análise filmica a partir da perspectiva da intermidialidade. Diferentes gêneros do cinema são discutidos nos sete estudos de caso: o clássico *Cidadão Kane* (1941); os populares *Birdman ou A inesperada virtude da ignorância* (2014) e *A hora mais escura* (2012); os independentes *O uivo* (2015), *O momentos eternos de Maria Larssons* (2008) e *Mais forte que as bombas* (2015); e os documentários *O céu e a geleira* (2015) e *Perseguindo o gelo* (2012), todos distribuídos internacionalmente com legendas em inglês e também em português, exceto *O céu e a geleira*, disponível apenas no idioma original, francês, com legendas em inglês.

A discussão proposta por Bruhn e Gjelsvik trata de aspectos manifestadamente intermidiáticos, assim como de relações mais sutis entre o cinema e outras formas de expressão. Isto é, alguns dos estudos de caso se ocupam do papel exercido pela presença de outras mídias (qualificadas) e suas interseções, como no estudo do quebra-cabeça formado pela fotografia em *Mais forte que as bombas*, e também com o rompimento de fronteiras entre diferentes gêneros cinematográficos, como na combinação pouco usual de *live action* e filme de animação em *O uivo*. Outros estudos de caso discutem ainda os recursos disponibilizados

pela cultura midiática contemporânea, como *Birdman*, que apresenta inegável potencial (trans)midiático devido ao diálogo entre teatro, música, quadrinhos e até mesmo a plataforma de *streaming* YouTube; e *A hora mais escura*, que aborda implicações éticas de escolhas estéticas em relação às tecnologias de vigilância. O icônico *Cidadão Kane*, por sua vez, oferece profundidade histórica ao argumento central dos autores: a ideia de que a intermedialidade sempre foi uma condição geral da mídia cinema devido ao grande número de mídias envolvidas em seu processo de concepção, produção, exibição e também recepção. Os estudos de caso diversos oferecem ao leitor uma visão geral ampla (sem esgotar as possibilidades) das tendências do cinema contemporâneo, incluindo o caso dos documentários.

Em suma, sem grandes pretensões de representar o cinema contemporâneo, ou o cinema em si, em termos de representação histórica ou geográfica ou mesmo de gêneros cinemáticos, *Cinema Between Media* cumpre bem o propósito pedagógico de exemplificar o método analítico proposto de forma clara e didática e tem potencial para beneficiar seu público alvo: estudantes de pós-graduação, acadêmicos da área dos estudos filmicos, e também demais interessados. Os estudos de caso, que cobrem um espectro relativamente grande do cinema narrativo, demonstram como forma e conteúdo têm uma relação muito próxima e oferecem novas perspectivas aos filmes investigados, contribuindo, ainda, para o desenvolvimento de uma teoria que abarca possibilidades de levar adiante uma abordagem intermidiática em análises filmicas.

Referências

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 11. ed. New York: McGraw-Hill, 2017.

BRUHN, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. Londres: Palgrave Pivot, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57841-9>.

BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne. *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne; HANSSSEN, Eirik (ed.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Londres: Bloomsbury, 2013.

BRUHN, Jørgen; VIEIRA, Miriam (org.). *Intermedial Mediations of the Anthropocene*. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz: LABED/FALE/UFGM, 2017. v. 1, 93 p. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Intermedial%20Mediations%20of%20the%20Anthropocene.pdf. Acesso em: 23 mar. 2020.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137474254>.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2020.



SIMAS-ALMEIDA, Leonor. *Literatura e emoções: A função hermenêutica dos afetos*. Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2019. 336 p.

Aline de Almeida Moura

Pesquisadora independente

alinedeamoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0619-1077>

Estudiosos de literatura há muito reconhecem o papel de afetos e emoções no ato de ler ficções, seja pelo prazer da leitura (BARTHES, 1987) ou pela sua capacidade performativa (ZUMTHOR, 2000) e catártica, reivindicando inclusive a substituição da hermenêutica por uma “erótica” da arte (SONTAG, 1987). Desde os anos 1990, inúmeros estudos nas ciências da cognição e neurociências têm encorajado pesquisadores a explorar o potencial cognitivo dos afetos, substituindo uma visão dicotômica entre emoção e razão, subjetividade e objetividade, corpo e mente. Embora abundem reflexões teóricas acerca deste tema, como destaca Paul Armstrong (2019), ainda urge uma mudança paradigmática no próprio modo de examinar literatura, uma vez que concepções basilares de narratologia não conseguem dar conta das descobertas sobre como o cérebro lê e interpreta ficções literárias. Tendo em vista este cenário, *Literatura e emoções: a função hermenêutica dos afetos*, de Leonor Simas-Almeida, professora da Brown University, oferece uma contribuição oportuna e necessária ao propor uma prática de análise literária enriquecida por essas novas descobertas.

Lançado em 2019 pela prestigiosa Imprensa da Universidade de Coimbra, o livro é composto por um conjunto de ensaios sobre ficções advindas de contextos geográficos e temporais heterogêneos. Cada uma das análises que integram o livro expande as reflexões elaboradas no prefácio homônimo e na *Introdução*, que servem como guia inicial de seu repertório teórico. Alguns pontos de destaque são a dimensão emocional

a partir da resposta dos leitores, “implícita na dimensão cognitiva que já havia sido reclamada pelos proponentes da *reader-response theory*” (p. 13). Simas-Almeida privilegia o papel do chamado “leitor motivado” (p. 27), definido como entidade implícita ao texto, participante tanto cognitiva quanto emotivamente da narrativa. Acerca das personagens ficcionais, a autora compreende-as como estrutura verbal intervindas dinamicamente pelo leitor e suas expectativas. Sua proposta, neste horizonte, surge como contraponto a correntes críticas centradas apenas na avaliação do conteúdo de obras literárias. Sem renunciar à relação com dados históricos, sociológicos ou culturais, a hermenêutica dos afetos considera igualmente elementos estéticos, narrativos e emotivos assim como eventuais efeitos daqueles elementos nos leitores.

Como Simas-Almeida ressalta, os ensaios que compõem seu livro evidenciam “múltiplas possibilidades críticas oferecidas por uma abordagem teórica centrada na construção literária de emoções” (p. 9). Ao longo das análises são destacadas diversas estratégias narrativas e de vários estudos interessados na relação entre texto e efeito, história e ficção, afetividade e literatura, oferecendo um inventário de ferramentas que sustentam sua proposta de análise literária. Através da vasta seleção de obras examinadas, revela-se o potencial de compreender cada texto como fenômeno singular, capaz de suscitar efeitos múltiplos, dependendo das estratégias utilizadas e da interação com o leitor motivado, em que conteúdo e forma são interdependentes. Além disso, a opção por estruturar *Literatura e Emoções* em práticas analíticas pode nortear e inspirar pesquisadores que, embora interessados na reciprocidade entre emoção e produção de conhecimento, não dispunham de parâmetros de análise condizentes com as diversas reflexões teóricas acerca deste tópico.

Os ensaios são divididos em duas categorias, a primeira referindo-se ao protagonismo de heroínas do século XIX e XX, e a segunda, de escopo mais amplo, contempla prioritariamente, mas não somente, textos de autores lusófonos. A parte I, intitulada “Protagonistas femininas e o filtro dos afetos”, é subdividida entre “Heroínas do século XIX”, na qual são analisadas obras de Gustave Flaubert, Eça de Queiroz e Kate Chopin; e “Heroínas do século XX”, que contempla *Eva*, de Germano Almeida; *A costa dos murmúrios* e *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge; e *Os pretos de Pousaflora*, de Aida Gomes. A segunda parte, intitulada “Outros nexos entre emoção e cognição”, subdivide-se entre “Sentir para conhecer e conhecer para sentir”, “Identidades misturadas”,

“Angústia perante o ‘terror de se viver para morrer’” e “Relações entre espaços físicos e emoções”. Algumas das obras analisadas são *Mayombe e Predadores*, de Pepetela; *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto; e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, de Germano de Almeida. O volume é concluído com a bibliografia e o índice onomástico.

Da primeira parte, merece destaque o ensaio “Invenção da história e imitação dos sentimentos em *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge” (p. 97-108), em que Simas-Almeida analisa o romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, a fim de “reposicionar a aparente contradição entre um discurso, por um lado, seguro de uma certa versão da história e, por outro, pejado de reservas, dúvidas e ambiguidades que relativizam com frequência a sua autoridade” (p. 97). Apesar da fortuna crítica do romance o perceber como um dismantelamento da autoridade do discurso histórico, a autora indica que “é na expressão de sentimentos e no impacto emocional da narrativa sobre o leitor, que fundamentalmente reside a possibilidade de se realizar a síntese entre o ‘lado oculto da historiografia oficial e o registo da experiência humana’” (p. 98). Para ela, o romance eleva a “História acima do discurso meramente analítico e cognitivo” (p. 108) ao integrar sentimentos humanos. Neste escopo, a leitura do romance apenas como questionamento da “história oficial” acoberta a potência dos afetos em expressar fatos históricos trágicos, aspecto proeminente da análise de Simas-Almeida.

Da segunda parte, destaca-se o ensaio “Sentir para conhecer: o poder persuasivo das emoções em *Levantado do chão* de José Saramago”. Focada em *Levantado do chão*, do escritor português José Saramago, Simas-Almeida analisa as estratégias narrativas utilizadas para envolver afetivamente o leitor a fim de estabelecer sua perspectiva da história do latifúndio alentejano. Dentre as estratégias mencionadas, destacam-se o próprio narrador, carregado de complexidades ao transitar, por exemplo, entre perspectivas oniscientes e testemunhais, assim como a utilização do monólogo narrado, que estimula a cumplicidade do leitor (p. 146). Além disso, ao longo do romance, figuras de poder, ao contrário dos personagens menos abastados, não são nomeados, bloqueando uma possível identificação (p. 150). Estas estratégias favorecem a emergência dos chamados momentos de verdade, que ocorre quando a literatura coincide com uma “dilaceração emotiva” (p. 149).

Como o próprio título do ensaio sugere, o romance de José Saramago explora o poder persuasivo das emoções, em que afetos são

utilizados para produzir conhecimento sobre determinado contexto sócio-histórico. É notável como as emoções, em vez de serem tidas como elementos subjetivos, interferem na comunicação de determinadas perspectivas da realidade. Mesmo aqueles que discordam das premissas saramaguianas são possivelmente afetados pelas situações vivenciadas pelas personagens do romance. Ao estabelecer esse tipo de análise, Simas-Almeida alinha-se com perspectivas contemporâneas que concebem emoções e afetos não apenas como derivados de experiências individualizadas, mas também dependem da interação com fenômenos capazes de estimular reações.

Igualmente significativos são os ensaios que se detêm sobre o sentimento de angústia, analisado tanto em “Erotismo e cristianismo, ou a permeabilidade dos contrários na poesia barroca” quanto em “Aparição da arte como transcendência em Vergílio Ferreira”. O primeiro texto se baseia na poesia lírica do barroco português, em que são comunicados sentimentos coletivos de angústia “perante a brevidade da existência e a inexorabilidade da morte, cruzados com um desejo inescapável de fruções dos prazeres da vida e, por outro lado, com a culpa e os impulsos penitenciais inerentes a uma visão religiosa do mundo” (p. 209). Enquanto a segunda análise propõe uma leitura de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, em que “a perplexidade e, em último grau, o medo, causados pela certeza de que se vive para morrer” (p. 225) encontram pacificação no entendimento da arte como meio de “se atingir a meros instantes de fulgor” (p. 231). Os dois ensaios, lidos em conjunto, acentuam a utilização de estratégias narrativas díspares para retratar o mesmo sentimento de angústia perante a certeza da morte, embora com posicionamentos contrastantes.

Chama atenção a ausência de qualquer definição de afetos e emoções, embora este seja o tema central de todas as análises. Talvez isso revele justamente a potência dos afetos na produção de conhecimento. Como a própria pesquisadora revela em sua leitura de José Saramago, a ficção literária introduz “uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quicá tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada, do que realmente aconteceu” (p. 153). Esta “instabilidade”, incapaz de ser plenamente capturada em um conceito, tem papel fundamental na experiência literária e pode ser contemplada nas análises literárias. Como é preciso sentir para conhecer, substitui-se

a tentativa de definição de emoções e afetos pelo foco na possibilidade de obras literárias de produzir afetos, sentidos pelo leitor motivado e contemplados em suas análises. Em outras palavras, sua proposta contribui fundamentalmente para os Estudos de Literatura ao retomar a capacidade de ficções literárias de perturbar, vibrar, afetar e emocionar como forma de produzir conhecimento.

Referências

ARMSTRONG, Paul. Neuroscience, Narrative and Narratology. *Poetics Today*, Durham, n. 40, v. 3, p. 395-428, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-7558052>.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. *Literatura e emoções: a função hermenêutica dos afetos*. Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2019. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1618-6>.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11-23.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em: 27 de maio de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2020.



SANTOS, Mirta Fernández dos. *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2019. 245 p.

Francisco Topa

Universidade do Porto (U. Porto), Porto / Portugal

ftopa@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>

Este volume é um dos resultados da tese de doutoramento de Mirta Fernández dos Santos, defendida em 2018 na Universidad Nacional de Educación a Distancia, Espanha, e intitulada “*Con alma fúlgida y carne sombría*”: edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini y estudio de concordancias léxicas de “*Los cálices vacíos*”.

Graças a trabalhos desse tipo, vamos aos poucos confirmando a nossa ignorância sobre a literatura e a cultura espanholas e hispano-americanas, tanto mais surpreendentes quanto Espanha é o nosso único vizinho e o castelhano é uma língua que, de há uns anos a esta parte, muitos dos nossos jovens estudam e que a maior parte dos portugueses é capaz de entender e de ler sem dificuldade maior. O caso de Delmira Agustini é um exemplo bem ilustrativo: membro importante da chamada Geração de 1900 – a que pertence também o mais afamado Rubén Darío –, Agustini é quase desconhecida no nosso país. Basta atentar no facto de, antes dos trabalhos de Mirta Fernández, só a Biblioteca Nacional de Portugal ter duas edições das suas obras, uma datada de 1940, feita em Montevideo, e outra de 1944, publicada em Buenos Aires. A situação não é diferente no Brasil: na Biblioteca Nacional desse país só há duas obras da poetisa, uma antologia uruguaia de 1965 e uma edição mexicana de *Los cálices vacíos* dada ao prelo em 1997. Além disso, não temos até hoje nenhuma antologia em português da obra da autora uruguaia.

E, contudo, trata-se de uma das mais importantes escritoras de toda a América do Sul, apontada pela crítica como pioneira na representação da paixão e da sexualidade femininas e, noutro plano, referida muitas vezes como exemplo daquilo a que hoje chamamos feminicídio (tendo abandonado o marido pouco depois do casamento, divorciou-se e foi morta por ele). Também por isso é de grande interesse o volume agora publicado por Mirta Fernández, *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos a través de su correspondencia inédita y poco difundida*.

O valor da carta e da correspondência em geral estão desde há muito reconhecidos, quer se trate da carta de teor literário (tradicionalmente designada por epístola), quer se trate de uma correspondência mais comum. Para além do interesse que os textos muitas vezes apresentam por si mesmos, reconhecem os especialistas o seu valor documental, tanto para o conhecimento da obra e da personalidade do autor, como para a compreensão das suas circunstâncias. Menos atenção tem sido dada à correspondência recebida, a menos que do outro lado esteja uma personalidade também da área das Letras. E, no entanto, como se vê neste volume, essa correspondência é decisiva, por um lado para perceber a receção de um autor pelos seus contemporâneos, por outro para ter uma ideia mais nítida do universo do escritor, inclusive no labirinto do seu quotidiano, só em aparência menor.

Nas 139 cartas reunidas por Mirta Fernández (muitas delas inéditas ou nunca publicadas em livro), remetidas por 82 pessoas (entre as quais Miguel de Unamuno), temos apreciações críticas e referências mais ou menos circunstanciadas à obra de Delmira e, noutro plano, textos reveladores das relações sociais da autora, à partida com um interesse menor. Isto porque, como salienta a investigadora na introdução, a tendência tradicional da crítica consistiu na valorização da anedota biográfica, deixando para segundo plano o estudo da poesia. Estes são, por conseguinte, dois dos méritos imediatos do livro: a publicação de material inédito ou pouco conhecido e o recentrar, tantos anos depois da propalada morte do autor, da investigação acerca de Delmira na poesia, em vez da biografia.

Organizadas de modo muito claro e transcritas de acordo com critérios filológicos irrefutáveis, as cartas dirigidas a Delmira leem-se com muita facilidade, mesmo por parte de um grupo pouco ou nada familiarizado com a autora. Para isso contribuem as riquíssimas notas

elaboradas por Mirta Fernández, que contextualizam, explicam e destacam todas as informações relevantes. E este é um dos muitos méritos do volume: em vez de se sobrepor ao texto (tentação em que caem muitos editores), a editora tem a humildade de ajudar o texto a chegar ao leitor contemporâneo.

Quanto às cartas propriamente ditas, pode dizer-se que todas elas contêm motivos de interesse. As mais importantes são, por certo, as que apresentam juízos críticos, como esta do jornalista e escritor Alberto Lasplaces: “A Senhora é um temperamento poético absolutamente desconcertante. Apesar da feminilidade que outros encontram nos seus versos, eu não vejo mais que força de expressão, opulência de pensamento e reviravoltas verdadeiramente desconcertantes. A sua originalidade é evidente”¹ (p. 155). Outras interessam por mostrarem o tipo de admiração que a jovem poetisa suscitou nos seus companheiros de Letras. Veja-se, por exemplo, o caso do médico e escritor Justino F. Amonte, que começa assim a sua missiva: “Muitíssimo obrigado, minha Senhora! Um obrigado que exprima toda a emoção sentida pela minha alma, ao contemplar sobre a minha mesa de defunto, as asas brancas do seu seletto autógrafo!”² (p. 109). Ou o do médico e poeta equatoriano José Antonio Falconí Villagómez: “Como nasceu a minha simpatia pela Senhora? Não sei. Houve nisso muito de humano e mais de divino. O primeiro foi trazido pela Senhora; o segundo, deve-se aos seus versos”³ (p. 140).

Outras cartas destacam-se pela apresentação de uma conceção da poesia, em geral bem diferente da dos nossos dias. É o que se pode ver nesta passagem do redator Gerónimo Colombo:

¹ “Es Ud. un temperamento poético absolutamente desconcertante. A pesar de la femineidad que otros encuentran en sus versos, yo no hallo sino fuerza de expresión, opulencia de pensamiento y giros verdaderamente desconcertantes. Su originalidad es manifiesta.” (Tradução minha)

² “Gracias infinitas, ¡Señora! ¡Gracias que expliquen toda la emoción sentida por mi alma, al contemplar sobre mi mesa de caído, las alas blancas de su autógrafo selecto!” (Tradução minha)

³ “¿Que cómo nació mi simpatía por Ud.? No lo sé. Hubo en ello mucho de humano y más de divino. Lo primero lo puso Ud.; lo segundo, lo pusieron sus estrofas.” (Tradução minha)

Não são os poetas (com a sua licença) que têm a linguagem com que são determinados os sentimentos alheios assinalados na harpa ideal das suas próprias inspirações, porque os poetas exprimem, no máximo, as suas imagens e, às vezes, as suas ideias, mas os sentimentos, assim como as imagens e ideias dos outros, não convergem, com todas as suas propriedades inatas, no crisol onde as metáforas adquirem cor e matiz. Os poetas, ora cantando as suas angústias ou os seus amores, ora expressando a polifonia de tons da Natureza, os poetas não fazem mais que mostrar-nos um temperamento ardente entrelaçado com a veemência da imaginação.⁴ (p. 128).

Há também missivas cuja importância reside no valor de uma informação sobre relações literárias. Sirva de exemplo um texto de Delmira Triaca de Conrado, em que esta se faz mediadora de um livro “do maior poeta do Brasil, Olavo Bilac”⁵ (p. 44) e de um autógrafo de Aluísio de Azevedo, “o maior *romancista* sul-americano”,⁶ a quem, segundo diz, os versos da poetisa uruguaia “agradaram profundamente”⁷ (p. 45).

Além destes motivos mais diretamente literários, os textos editados por Mirta Fernández oferecem muitas outras razões para reflexão, estudo e deleite. Atente-se, por exemplo, em expressões mais ou menos codificadas como “Ponha-me aos pés da Senhora sua mãe”⁸ (p. 77) ou “Não sabe a alegria que a sua carta me deu, minha querida”⁹ (p. 69). O mesmo se diga sobre a forma de tratamento, que alterna entre

⁴ “No son los poetas (con vuestro permiso) los que tienen el lenguaje con que se determinan los sentimientos ajenos señalados en el arpa ideal de las propias inspiraciones, porque los poetas dicen, a lo sumo, sus imágenes, y a veces sus ideas, pero los sentimientos, así como las imágenes y las ideas de los otros no convergen, con todas sus propiedades ingénitas, en el crisol donde las metáforas adquieren color y matiz. Los poetas, ora cantando sus angustias o sus amores, ora expresando la polifonía de tonalidades de la Naturaleza, los poetas no hacen otra cosa que mostrarnos un temperamento ardiente entre las vehemencias de una imaginación.” (Tradução minha)

⁵ “del más grande poeta del Brasil, Olavo Bilac.” (Tradução minha)

⁶ “el mayor *romancista* sudamericano.” (Tradução minha)

⁷ “han apreciado altamente.” (Tradução minha)

⁸ “Póngame a los pies de su señora mamá.” (Tradução minha)

⁹ “No sabe la alegría que me dio su carta, rica.” (Tradução minha)

o *tu* e o *usted*, o que merece de Salvadora Medina Onrubia a seguinte proposta: “suprimamos, de imediato, o tonto «Senhor(a)»”¹⁰ (p. 69).

Não faltam pois bons motivos para ler este trabalho de Mirta Fernández, tanto mais que ele pode servir de aperitivo para uma antologia em português da poesia de Delmira Agustini.

¹⁰ “por de pronto, suprimamos el tonto «Ud.».” (Tradução minha)

Recebido em: 6 de março de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2020.