

ISSN 2317-2096

ALETRIA

Revista de estudos de literatura

v. 33 n. 3

JUL.-SET. 2023

Poesia e deriva
(escrita, deambulação,
dissidência)

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: Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Rômulo Monte Alto; **Subcoordenadora:** Maria Juliana Gambogi Teixeira;
Docentes: Marcos Rogério, Roberto Said, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Elen de Medeiros, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; **Discentes:** Maíra Borges Laranjeira; **Secretaria Acadêmica:** Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

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

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Golgoná Anghel (UNL)

Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Larissa Drigo Agostinho (UNESP)

CAPA

Autor: Gabriela Sá

Título: Grisalhas (2015)

SECRETARIA

Seção de Periódicos (<http://letras.ufmg.br/periodicos>)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Kathleen Oliveira

DIAGRAMAÇÃO

Kathleen Oliveira

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



POESIA E DERIVA (ESCRITA,
DEAMBULAÇÃO, DISSIDÊNCIA)

FALE

**FACULDADE
DE LETRAS**



}} n. 3

JUL.-SET. 2023

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
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periodicos

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

APRESENTAÇÃO

Elen de Medeiros

Golgoná Anghel

Gustavo Silveira Ribeiro

Larissa Drigo Agostinho

Marcos Antônio Alexandre 8

DOSSIÊ

CAMINHADAS POR ENTRE O ESPAÇO URBANO NA POESIA DE FRANK O'HARA

WALKS THROUGH THE URBAN SPACE IN THE POETRY OF FRANK O'HARA

Anderson Gomes 12

**A CITAÇÃO DO POEMA, O FURO NO ROMANCE: UM ENTRELAÇAMENTO
ENTRE ITALO CALVINO E MARÍLIA GARCIA**

***THE CITATION FROM THE POEM, THE HOLE IN THE NOVEL: AN INTERWEAVING
BETWEEN ITALO CALVINO AND MARÍLIA GARCIA***

Marlon Augusto Barbosa 34

EDMOND JABÈS E O PRIMEIRO VOCÁBULO: TRADUÇÃO E ERRÂNCIA

EDMOND JABÈS AND THE FIRST TERM: TRANSLATION AND WANDERING

Lia Araújo Miranda de Lima 54

**A POESIA PENSANTE DE ORIDES FONTELA: A ERRÂNCIA COMO
EXPERIMENTO POÉTICO DE LINGUAGEM**

***THE THINKING POETRY OF ORIDES FONTELA: WANDERING AS POETIC
LANGUAGE EXPERIMENT***

Annita Costa Malufe 79

**UMA POÉTICA DA PERMANÊNCIA EM *CHINÊS COM SONO*, DE LEONARDO FRÓES
*A POETICS OF PERMANENCE IN LEONARDO FRÓES' CHINÊS COM SONO***

Cristiano de Sales 99

THIAGO DE MELLO, ÀS MARGENS DO RIO DO EXÍLIO

THIAGO DE MELLO, ON THE BANKS OF THE RIVER OF EXILE

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro 120

VARIA

TRANSFORMAÇÕES DO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

CHANGES IN THE BRAZILIAN LITERARY FIELD

Regina Dalcastagnè 143

**“DA CRÍTICA BRASILEIRA”: MACEDO SOARES E A ATUAÇÃO
JUDICATIVA NO SÉCULO XIX**

***“FROM BRAZILIAN CRITICISM”: MACEDO SOARES AND THE JUDICIAL
PERFORMANCE IN THE 19TH CENTURY***

Juliane de Sousa Elesbão 165

**A FATURA POÉTICA DE *A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS* E AS IDEOLOGIAS
DA ELITE IMPERIAL BRASILEIRA**

***THE POETIC MAKING OF A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS AND THE IDEOLOGIES
OF THE BRAZILIAN IMPERIAL ELITE***

Eduardo da Silva de Freitas 186

SHINJŪ TEN NO AMIJIMA, DE CHIKAMATSU MONZAEMON: DOS JOGOS DE PALAVRAS AO CONFLITO GIRI-NINJŌ

SHINJŪ TEN NO AMIJIMA BY CHIKAMATSU MONZAEMON: FROM WORDPLAYS TO GIRI-NINJŌ CONFLICT

José Carvalho Vanzelli 208

DA ORATURA À ORALITURA: A TRAVESSIA DA PALAVRA NAS AVENTURAS DA LETRA

FROM ORATURE TO ORALITURA: THE CROSSING OF THE WORD IN THE ADVENTURES OF THE LETTER

Terezinha Tabora Moreira 229



apresentação

“Só os pensamentos que temos enquanto caminhamos valem alguma coisa”, escreve Friedrich Nietzsche no seu livro *Crepúsculo dos Ídolos* (1888). Nos Alpes ou em Turim, nos arredores de Nice, Nietzsche caminha durante várias horas por dia, caminha como se dançasse, aliando a prática de andar a um exercício ativo de pensamento e de escrita.

O mais recente número desta *Aletria* traz, entre outros materiais, o dossiê *Poesia e deriva (escrita, deambulação, dissidência)*. Voltado para as articulações estéticas e políticas surgidas no raio da Modernidade ocidental entre escrever e caminhar, entre texto, corpo e pensamento, junções e proposições criativas e teóricas ainda hoje bastante atuais, o dossiê procurou recolher contribuições sobre o tema, armadas pelos autores a partir da leitura de poetas e artistas muito diversos. Anderson Gomes e Marlon Barbosa, nos artigos que abrem o dossiê, vão destacar a importância central do deslocamento pelo espaço (sobretudo urbano) na construção da obra poética, ensaística e narrativa de autores como Frank O’Hara, Italo Calvino e Marília Garcia – três nomes ligados à experimentação formal e à combinação lúdica entre gêneros textuais e diferentes práticas artísticas. Já Lia Araújo Miranda de Lima, Annita Costa Malufe e Nathaly Felipe Ferreira Alves vão concentrar-se, em seus artigos, na questão da errância, questão de cunho ético e existencial – além de matéria poética privilegiada – para Edmond Jabès e Orides Fontela, poetas que as autoras escolhem estudar com atenção. A viagem, a tradução e o estranhamento são pontos-chave da análise que constroem. Por fim, Cristiano de Sales e Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro vão abordar, cada um a sua maneira, algumas das implicações políticas do caminhar e da deriva. A partir da leitura de livros específicos dos poetas brasileiros Leonardo Fróes (*Chinês com sono*, 2005) e Thiago de Mello (*Poesia comprometida com a*

minha e a tua vida, 1975), os autores refletem sobre a aceleração do tempo capitalista e os antídotos possíveis a esse processo devastador que a tudo arrasta – a escrita da poesia, o contato com a terra, a andança sem destino certo; além disso, os pesquisadores procuram pensar os impactos do exílio e as tarefas da memória na elaboração das tramas da vida e da poesia.

Além dos textos que compõem o dossiê, neste número da *Aletria*, temos a oportunidade de trazer cinco artigos na seção Varia que se debruçam sobre os estudos literários em suas diferentes abordagens: crítica, teórica, social e historiográfica.

Para abrir a seção, Regina Dalcastagnè, em “Transformações do campo literário brasileiro”, faz um levantamento de como a literatura tem refletido as mudanças da sociedade brasileira, revelando como a fragilidade social influencia no acesso ao livro, e como as tecnologias têm se tornado uma alternativa, ainda secundária, ao acesso à literatura. Ao observar a escassa inserção da literatura brasileira no exterior, a autora compreende a falta de políticas públicas voltadas à produção cultural no país.

A seguir, dois artigos se dedicam à leitura de obras do século XIX pouco abordadas criticamente, e se propõem a reconfigurar a perspectiva crítica projetada sobre elas, observando nelas elementos que marcam a sociedade brasileira do período. Em “Da crítica brasileira: Macedo Soares e a atuação judicativa no século XIX”, Juliane de Sousa Elesbão investiga a crítica de Macedo Soares, crítico literário do século XIX, e como ele elabora um pensamento voltado à compreensão do caráter nacional de nossa literatura oitocentista e também ao próprio exercício crítico. Por sua vez, Eduardo da Silva Freitas, em “A fatura poética de *A confederação dos Tamoios* e as ideologias da elite imperial brasileira”, também busca reelaborar a recepção crítica de uma obra do século XIX, dedicando-se para tanto ao poema épico *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, discutindo como o poema romântico traz ao debate aspectos de uma sociedade, precedente de uma elite imperial e que se consolida no cruzamento entre os pensamentos conservador e liberal moderado.

Voltando-se para a produção literária estrangeira, dois artigos trazem contribuições importantes para objetos pouco difundidos no país. No primeiro, “Shinjū Ten no Amijima, de Chikamatsu Monzaemon: dos jogos de palavras ao conflito giri-ninjō”, José Carvalho Vanzelli analisa a dramaturgia para o teatro de bonecos japonês bunkaru, *Shinjū Ten no Amijima* (*Suicídio amoroso em Amijima*), de Chikamatsu Monzaemon, focando na estrutura da peça do século XVII e no conflito entre o giri

(“obrigações sociais”) e o ninjō (“sentimentos humanos”). Já no segundo, “Da oratura à oralitura: a travessia da palavra nas aventuras da letra”, Terezinha Taborda Moreira dedica-se à obra do poeta moçambicano José Craveirinha, voltando-se para sua escrita literária como expressão poética e referência à cultura tradicional. Nessa escrita poética, a autora reconhece uma conexão entre a escrita e a textualidade oral na literatura moçambicana.

Mais uma vez, agradecemos os esforços dos autores, pareceristas, organizadores e da equipe editorial da *Aletria: revista de estudos da literatura*, buscando sempre oferecer um conjunto amplo e complexo da produção no campo dos estudos literários. Desejamos a todos uma boa leitura!

Os Organizadores e Editores,
Elen de Medeiros
Golgona Anghel
Gustavo Silveira Ribeiro
Larissa Drigo Agostinho
Marcos Antônio Alexandre

Poesia e deriva
(escrita, deambulação, dissidência)





Caminhadas por entre o espaço urbano na poesia de Frank O'Hara

Walks Through the Urban Space in the Poetry of Frank O'Hara

Anderson Gomes

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

anderson.gomes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8727-4554>

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar como uma parte significativa da obra do poeta estadunidense Frank O'Hara (1926-1966) estrutura-se a partir do cruzamento entre uma sensibilidade poética e a necessidade de movimento. Figura central da "New York School", grupo bastante ativo de artistas e pensadores na Nova York das décadas de 1950 e 1960, O'Hara imprimiu seus trabalhos com a temática do caminhar e deambular. O presente texto abordará como os poemas de O'Hara articulam as andanças do eu lírico a questões fundamentais que compõem o cotidiano do tecido urbano, como trabalho, sexualidade e consumo. Sendo assim, esse artigo pretende mostrar que a produção de Frank O'Hara, de forma criativa e original, faz parte de uma tradição que associa o fazer poético à caminhada, especialmente no que diz respeito às noções de espaço e construção de uma identidade urbana.

Palavras-chave: poesia; Frank O'Hara; cidade; caminhar.

Abstract: This article aims to investigate how a significant part of the work by the American poet Frank O'Hara (1926 – 1966) is structured by means of the crossing between a poetic sensibility and the need for movement. A central figure of the New York School, a very active group of artists and thinkers in New York in the 1950s and 1960s, O'Hara imprinted his works with themes of walking and wandering. The present text will broach how O'Hara's poems articulate the walks of the lyrical I with crucial questions which that compose the everyday life of the urban landscape, such as work, sexuality, and consumerism. Thus, this article intends to show that O'Hara's production, in a creative and original way, belongs to a tradition which associates poetic work with walking, especially concerning notions of space and the building of an urban identity.

Keywords: Poetry; Frank O'Hara; City; Walking.

Um dos principais poetas estadunidenses das décadas de 1950 e 1960, Frank O'Hara (1926-1966) é reconhecido como provavelmente a mais influente voz poética da segunda metade do século XX a tematizar o contexto urbano dos EUA, em especial a cidade de Nova York. Figura mais proeminente e, de certa forma, líder da "New York School" – um coletivo de artistas que incluía pintores, músicos –, O'Hara retratou em sua obra a efervescência cultural urbana de sua época por meio de diferentes referências (surrealismo, dadaísmo etc.) ao mesmo tempo em que contribuiu para encaminhar a poesia estadunidense para além do modernismo e em direção a tendências ditas pós-modernas, como representações do consumismo e a aproximação entre elementos da alta e da baixa cultura.

A expressão de uma vivência cidadina múltipla e vibrante se faz presente na poesia de O'Hara por meio de diversas estratégias. Uma das mais significativas é a ênfase na descrição do movimento do eu lírico, em especial o seu caminhar por entre os diferentes ambientes de Nova York. Ruas, bares, lojas, restaurantes, museus – nesses diversos espaços, o andar, o olhar e o escrever se mesclam, dando origem a uma sensibilidade poética que se funda na aproximação entre cartografias urbanas e formas de experimentar o tempo cotidiano. Sendo assim, torna-se extremamente importante entender como o caminhar se configura como ação fundamental para estabelecer noções do espaço citadino na poesia de Frank O'Hara.

Frank O'Hara nasceu em 1926 na cidade de Baltimore, mas logo sua família se mudou para a pequena cidade de Grafton, em Massachusetts. Desde a mais tenra idade, O'Hara demonstrava interesse para as artes, em especial a música. Ele estudou piano regularmente até ser convocado para servir em um porta-aviões durante a Segunda Guerra Mundial no Pacífico Sul. Após retornar da guerra, ingressou na universidade de Harvard, inicialmente buscando uma graduação em música. Contudo, esse foi um período em que O'Hara entrou em contato com o mundo das artes plásticas contemporâneas e da literatura, em especial por meio de nomes que seriam extremamente relevantes no mundo da poesia daquelas décadas, como o também poeta John Ashbery (1927-2017), que viria a ser um de seus grandes amigos e parceiros literários. Sendo assim, ele se transfere para a graduação em Letras e começa a publicar seus primeiros textos – não apenas poesia, mas também artigos relacionados à crítica de arte.

Em 1951, ocorre o evento crucial que vai definir a vida de O'Hara: ele se muda para Nova York. Sua ligação com o mundo das artes se torna ainda mais estreita quando começa a trabalhar na recepção do Museu de Arte Moderna (MoMA). Com o tempo, vai galgando posições na hierarquia do museu, até se tornar curador de importantes exposições de arte moderna e contemporânea. É durante esse período que O'Hara se torna profundo admirador de alguns dos mais importantes artistas plásticos dos EUA no século XX, como Willem de Kooning e Jackson Pollock, chegando a conhecê-los pessoalmente.

Essa íntima conexão com o mundo das artes, mas também sua paixão pela música e literatura fez de Frank O'Hara o principal expoente de um grupo de artistas que se tornou conhecido como "New York School". Já havia um grupo de pintores que se autodenominava "New York School" (que incluía artistas do expressionismo abstrato como Larry Rivers, Grace Hartigan e Joan Mitchell). Foi um importante editor e *marchand* da época, John Bernard Myers, que usou pela primeira vez o termo "New York School" para se referir ao novo grupo de poetas que ganhava proeminência na cidade de Nova York no início dos anos de 1950 (Smith, 2000, p. 3).

Esse coletivo de artistas tinha vários membros, e O'Hara de certa forma era tido como seu líder. Além dele, outros nomes de destaque são o já mencionado John Ashbery, além de Barbara Guest (1920-2006) e James Schuyler (1923-1991). Em linhas gerais, a poesia produzida pelo grupo pode ser definida a partir das seguintes características, como afirma a pesquisadora Wang Xiaoling:

[A "New York School"] se opunha à estética da poesia formal e utilizava técnicas artísticas do dadaísmo francês, do surrealismo, do pós-modernismo e da pintura expressionista abstrata em sua poesia [...] Eles desenvolveram uma nova escola por meio de uma imersão na amizade e na arte, assim como seus pensamentos sobre e relação com o estado de existência. Enquanto adotavam uma atitude independente com relação ao mundo, eles mantinham o mesmo nível de respeito e compaixão pela existência dos indivíduos. Sob o lema "cooperação eterna", eles se tornaram parte da autêntica cultura nativa estadunidense e levantaram uma bandeira antitradicional e anticonvencional à medida em que começaram a escrever sua poesia de caráter pessoal. (Xiaoling, 2022, p. 7, tradução nossa)¹

¹ "[The New York School] opposed the aesthetics of Formalist poetry and applied the techniques of the French Dadaism, Surrealism, Postmodernism, and abstract Expressionist

Apesar de a “New York School” não possuir um manifesto formal com diretrizes específicas que forneçam um direcionamento para regras de escrita, existem algumas marcas formais reconhecíveis na poesia produzida pelo grupo, como a preponderância do verso livre e a preferência pela linguagem coloquial. Em termos temáticos, um dos mais distintivos traços da produção poética da “New York School” é a integração do ambiente que inspirou a escrita aos aspectos psicológicos abordados na voz do eu lírico (Xiaoling, 2022, p. 13). Dessa forma, boa parte dos poemas é construída por meio de cenas cotidianas relacionadas ao contexto urbano da cidade de Nova York.

Frank O’Hara, particularmente, se especializou em escrever poesias em que os pensamentos e divagações do eu lírico são influenciados pela percepção da atmosfera agitada e pela ebulição cultural da Nova York das décadas de 1950 e 1960. O principal meio pelo qual o poeta se deixou afetar pelos espaços que o circundavam foi a caminhada. Andando por entre espaços públicos ou locais fechados, por entre largas avenidas ou pequenos clubes, O’Hara descreveu, tematizou e ressignificou diferentes locais da cidade de Nova York, transformando lugares geograficamente definidos em territórios potencialmente ricos de poesia.

A obra de Frank O’Hara é indissociável da cidade de Nova York. Nessa cidade tão central para a arte e a cultura dos Estados Unidos (em especial na metade do século XX), o poeta encontrou não apenas um grupo de pessoas que partilhavam de sua sensibilidade artística, mas também um universo em que as linguagens da poesia, da música e da literatura se entrecruzavam. Porém, mais do que isso, foi em Nova York que O’Hara encontrou o material para desenvolver um estilo próprio que marcaria a poesia estadunidense do período.

A principal maneira que O’Hara se relacionava com a cidade de Nova York era por meio da caminhada. De certa forma, há algo de impenetrável nas grandes cidades que só pode ser acessado por meio do caminhar, e é

painting to their poetry writing [...] They developed a new school through an immersion of friendship and art, along with their thinking of and relation to the state of existence. While adopting a detached attitude toward the whole world, they maintained the equal respect and compassion for the existence of individuals. Under the slogan of “forever cooperation”, they transformed themselves into a part of the authentic American native culture and held up the anti-traditional and anti-conventional banner as they started writing their personalized poetry.”

justamente esse andar por entre ruas e avenidas, rodeado por prédios e comércio, que estimula o pensamento poético. Como afirma a escritora Rebecca Solnit, “as cidades sempre ofereceram anonimato, variedade e simultaneidade, qualidades que se apreciam melhor caminhando [...] Uma grande cidade sempre torna o desconhecido e o possível estímulos à imaginação” (Solnit, 2001, local. 3277-3286, tradução nossa)².

A caminhada por vastos espaços urbanos geralmente se funda sobre dois aspectos aparentemente paradoxais, mas que geralmente se complementam e servem como estratégias valiosas para o fazer poético: a ausência de um lugar e a busca por um lugar. Quem está em movimento carece de um lugar fixo, permanece em fluxo e ausente de um espaço específico que pode chamar de seu. Em nenhum lugar isso é mais claro do que na cidade, onde as inúmeras possibilidades do tecido urbano tornam o indivíduo habitante de lugar nenhum – não à toa, o caminhar pela cidade é comumente associado a atividades moralmente reprováveis como a vadiagem, a prostituição e a mendicância (Solnit, 2001, local. 3323). Essa falta de fixidez do caminhante é expressa de maneira clara pelo pensador Michel de Certeau:

Caminhar é não ter um lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um lugar próprio. A movimentação que a cidade multiplica e concentra torna a própria cidade um imenso experimento social de falta de um lugar – uma experiência que é, certamente, dividida em inúmeras pequenas deportações (deslocamentos e caminhadas). (Certeau, 1988, p. 103, tradução nossa)³

Por outro lado, como afirma o próprio Certeau, quem está ausente de um lugar também busca por um lugar. Essa busca se desenrola na exploração da multiplicidade de possibilidades que se descortinam durante o andar pelo espaço urbano. O perambular cidadão possibilita o desvendar dos locais, das pessoas e do próprio eu do andarilho, capazes de estabelecer uma relação profunda entre aquele que caminha e o espaço que

² “Cities have always offered anonymity, variety, and conjunction, qualities best basked in by walking [...] A great city always makes the unknown and the possible spurs to the imagination.”

³ “To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper. The moving about that the city multiplies and concentrates makes the city itself an immense social experience of lacking a place an experience that is, to be sure, broken up into countless tiny deportations (displacements and walks).”

é caminhado. O pensador Frédéric Gros resume esse processo muito bem ao dizer que “caminhar nas vias públicas supõe uma perambulação que permita realizar microdescobertas sobre a diversidade do gênero humano e o comportamento de nossos semelhantes, descobertas encantadoras para o espírito” (Gros, 2021, p. 149).

Tais descobertas mencionadas por Gros são tematizadas diversas vezes na obra de Frank O’Hara. Mesmo os títulos de várias de suas publicações deixam entrever a profunda relação que o poeta tinha com o caminhar pela cidade. O primeiro trabalho publicado por O’Hara, *City Winter and Other Poems* (1952), já deixava clara a centralidade do universo urbano em sua poesia. Já o título da coletânea póstuma *Standing Still and Walking in New York* (1975) ressalta o vínculo do poeta com a cidade de Nova York por meio de sua atitude de observador estático e também de caminhante cidadão. Porém, talvez a obra em que O’Hara melhor tenha desenvolvido uma escrita poética fundada no movimento por entre espaços urbanos seja aquela cujo título não é tão óbvio: *Lunch Poems* (1964).

Esses “poemas de almoço” – publicados pela prestigiosa editora City Lights Books, chefiada pelo também poeta Lawrence Ferlinghetti (responsável pela publicação de grandes nomes da geração *beat* como Allen Ginsberg) – talvez sejam os trabalhos que melhor definem o estilo do poeta. Misturando elementos autobiográficos com a ebulição de Nova York, as primeiras versões desses poemas eram escritas durante o horário de almoço de O’Hara, que naquele período trabalhava no Museu de Arte Moderna. Era nesse período, em que o poeta almoçava em restaurantes, sentava em praças, apreciava o mundo ao seu redor e, especialmente, caminhava pela cidade, que vários de seus trabalhos mais significativos foram compostos, por meio de “um temperamento que dependia da linguagem falada e de uma estrutura livre para instalar uma nova linguagem poética, caracterizada pelo humor, pelo absurdo e pelo devaneio, e para sublinhar a forte personalidade e criatividade do poeta” (Xiaoling, 2022, p. 14-15, tradução nossa)⁴.

A partir dos poemas publicados em *Lunch Poems* e em outras obras do autor, é possível dizer que a escrita realizada a partir de seu caminhar pelos espaços urbanos se dá, em primeiro lugar, em oposição ao ato de

⁴ “a mood that relied on spoken language and open structure to install a whole new poetic style, characterized by humor, absurdity, and dreaminess, and to underscore the poet’s strong personality and creativity.”

trabalhar. Enquanto sua atividade profissional se dá em um espaço interno (o museu), de maneira circunscrita (a recepção ou escritório), com ausência de movimento (sentado ou com poucos passos) e voltada para objetivos oficiais (atribuições do cargo), o caminhar pela cidade durante o tempo livre se dá em um espaço externo (os espaços públicos), de maneira expandida (as ruas, as praças), com movimento espontâneo (caminhando livremente) e voltado para a apreciação do mundo externo que fomenta a atividade imaginativa. Gros chama esse tipo de caminhar de “sair para passear”, que é quando:

dizemos adeus ao trabalho. Fechamos os livros e as pastas e saímos. Uma vez do lado de fora, o corpo segue em seu ritmo, e a mente se sente livre, isto é, disponível [...] A imaginação joga com as impressões combinando-as e recompondo-as ao sabor de sua livre fantasia. É totalmente gratuito, e a mente manifesta, assim, sua profunda harmonia interior: todas as faculdades em acordo espontâneo com o fim de, juntas, colaborar livremente para dar forma ao espetáculo do mundo. (Gros, 2021, p. 148)

Um dos poemas em que fica mais evidente esse jogo entre imaginação e impressões por entre o caminhar é “Um passo longe deles” (“A Step Away From Them”):

É minha hora do almoço, então eu vou
caminhar por entre os táxis de
cor morna. Primeiro, pela calçada
onde os trabalhadores alimentam seus
torsos brilhantes com sanduíches
e Coca-Cola, com capacetes amarelos
Eles os protegem da queda de tijolos
eu acho. Então vou para a
avenida onde saias tremulam
sobre saltos altos e balançam sobre grades
O sol está quente, mas os
taxis podem agitar o ar [...]
(O’Hara, 1964, p. 15, tradução nossa)⁵

⁵ “It’s my lunch hour, so I go / for a walk among the hum-colored / cabs. First, down the sidewalk / where laborers / feed their dirty / glistening torsos sandwiches / and Coca-Cola, with yellow helmets / on. They protect them from falling / bricks, I guess. Then onto the

Nesses primeiros versos do poema, as noções de tempo e movimento são claramente evidenciadas, marcando o início concomitante de um período e de uma atividade para além das limitações do trabalho. À medida que o eu lírico caminha, ele “representa e mobiliza a cidade por meio da rota que ele percorre, e a caminhada e o texto são praticamente síncronos” (Smith, 2000, p. 61, tradução nossa)⁶. Dessa forma, o que é visto durante o período de deambulação (os táxis, os trabalhadores, a saias levantadas com o vento do metrô, sol quente) configura-se mais do que material para a escrita – torna-se a escrita do poema em si. O andar e o escrever tornam-se processos que se sobrepõem.

O poema prossegue com versos que compõem essa tapeçaria urbana de tipos e situações na qual o próprio eu lírico está inserido. Ele não se encontra alheio ao mundo ao seu redor e nem se sente desconectado do que vê. Da mesma forma que ele passeia em seu horário de almoço, por exemplo, os trabalhadores também aproveitam seu período de descanso. Isso ressalta o fato de o eu lírico fazer parte da realidade e da temporalidade urbana sendo representada. A caminhada continua:

Em direção a
 Times Square, onde a placa neon
 joga fumaça sobre a minha cabeça, e
 a cachoeira se derrama gentilmente. Um
 Negro se encosta em uma porta com um
 palito de dentes, movendo-se languidamente.
 Uma corista loira passa: ele
 sorri e esfrega o queixo. Tudo
 buzina de repente: são 12:40 de
 uma quinta-feira.
 (O’Hara, 1964, p. 15-16, tradução nossa)⁷

/ avenue where skirts are flipping / above heels and blow up over / grates. The sun is hot, but the / cabs stir up the air”

⁶ “represents and mobilises the city by means of the route he takes through it, and the walk and the text are almost synchronous.”

⁷ “On to Times Square, where the sign / blows smoke over my head, and higher / the waterfall pours lightly. A / Negro stands in a doorway with a / toothpick, languorously agitating. / A blonde chorus girl clicks: he / smiles and rubs his chin. Everything / suddenly honks: it is 12:40 of / a Thursday.”

Seguindo a caminhada em Times Square, o eu lírico continua a observar pequenos episódios que compõem o tecido social, como um homem flertando com uma corista. Imediatamente após esse momento – que remete ao prazer sexual – há uma espécie de corte no poema, sinalizado pela realidade das buzinas da cidade e pela marcação precisa do tempo. É como se aquele prelúdio ao gozo fosse interrompido pelo imperativo do contexto urbano e da temporalidade capitalista, que define onde termina o lazer começa o trabalho.

Na parte final do poema, é como se se a supracitada supressão do prazer fizesse o eu lírico, mesmo no meio de tanta vida, confrontar a morte:

Primeiro
 Bunny morreu, então John Latouche,
 então Jackson Pollock. Mas está
 tão plena quanto a vida era plena, deles?
 [...]
 Um copo de suco de mamão
 e de volta ao trabalho.
 (O’Hara, 1964, p. 16-17, tradução nossa)⁸

O eu lírico então relembra seus amigos que já morreram e questiona se todo o movimento e a agitação da cidade são comparáveis à maneira que sua vida era vibrante quanto ele tinha aquelas companhias. Sua caminhada, dessa forma, pode ser lida metaforicamente como uma caminhada em direção à morte, para encontrar os amigos perdidos – o que torna o título do poema ainda mais cheio de significado –, já que o “um passo longe deles” pode estar ligado à proximidade do eu lírico com as figuras que se depara em Nova York, mas também à distância que o liga àqueles que se foram. É com essa meditação sobre a morte e sua própria finitude, que o eu lírico então decide terminar sua caminhada e voltar ao trabalho.

Outro texto importante para compreender a relação de O’Hara com a cidade de Nova York em seus passeios durante o horário de almoço é o poema que abre *Lunch Poems*, intitulado “Música” (“Music”). Nele, o eu lírico decide fazer uma pausa em sua caminhada para descansar e almoçar, como expressam os primeiros versos:

⁸ “First / Bunny died, then John Latouche, / then Jackson Pollock. But is the earth as full as life was full, of them? [...] / A glass of papaya juice / and back to work.”

Se eu descanso por um momento perto do The Equestrian
parando pra um sanduíche com salsicha no Mayflower Shoppe,
aquele anjo parece estar guiando o cavalo em direção à Bergdorf's
e estou nu como uma toalha de mesa, meus nervos vibrando.
Perto do medo da guerra e das estrelas que desapareceram.
Eu tenho na mão apenas 25c, comer é tão sem sentido!
[...] Se eu pareço a você
ter lábios de lavanda sob as folhas do mundo,
eu devo apertar meu cinto.
(O'Hara, 1964, p. 1, tradução nossa)⁹

Esse poema, com associações livres de ideias e referências a vivências urbanas cotidianas, marca um rompimento com o tipo de poesia que até então vinha sendo produzida nos Estados Unidos, onde o conservadorismo na forma ainda prevalecia. É um perfeito exemplo do que o próprio O'Hara chamou de seus poemas no estilo “Eu faço isso, eu faço aquilo” (Smith, 2000, p. 30). Como em muitos de suas obras, o poeta alia referências a locais específicos de Nova York (a estátua de um cavaleiro, a loja de departamentos Bergdorf Goodman etc.) aspectos aparentemente triviais da vivência cidadina, como almoçar um sanduíche ou ter pouco dinheiro no bolso. Há um tom de leveza e aleatoriedade em “Music”, onde a parada para descansar do eu lírico contrasta com a constante movimentação da cidade. Dessa forma, “O'Hara usa uma linguagem direta, concisa e coloquial, e contempla os assuntos complexos, porém triviais da vida” (Xiaoling; Yuzhi, 2022, p. 72, tradução nossa)¹⁰.

Em O'Hara, muitas vezes a realidade cidadina é contrastada com a ideia de uma vivência rural, em meio a uma perspectiva idealizada da natureza. Dessa forma, é possível dizer que sua poesia se aproxima do gênero literário conhecido como “pastoral urbano”, que aproxima elementos da cidade com aspectos normalmente associados à natureza. O pesquisador Timothy Gray explica o conceito da seguinte forma:

⁹ “If I rest for a moment near The Equestrian / pausing for a liver sausage sandwich in the Mayflower Shoppe, / that angel seems to be leading the horse into Bergdorf's / and I am naked as table cloth, my nerves humming. / Close to the fear of war and the stars which have disappeared. / I have in my hand only 25c, it's so meaningless to eat! [...] If I seem to you / to have lavender lips under the leaves of the world, / I must tighten my belt.”

¹⁰ “O'Hara uses straightforward, concise, and colloquial language, and packs the complex but trivial matters from life.”

O termo “pastoral”, que é geralmente associado a cenas bucólicas da natureza, e o termo “urbano”, que é geralmente reconhecido como uma cena artificial de onde a voz pastoral foge, pode parecer inicialmente uma parceria imprópria. Contudo, devemos perceber que a cidade (assim como a pastoral) é um espaço de fuga, e que a pastoral (como a cidade) é um espaço onde reina a interpretação de papéis de forma artificial. Em resumo, tanto o “urbano” quanto o “pastoral” marcam zonas onde a subjetividade está sempre em jogo e, portanto, sujeita a novas possibilidades ambíguas que permitem a fuga de proibições perniciosas. A cidade é, na verdade, um dos melhores locais para a pastoral, já que ela contém uma abundância de ofertas disponíveis para aqueles que desejam mudar seus papéis, abandonar uma identidade fixa, ou então se disfarçar. (Gray, 1998, p. 1, tradução nossa)¹¹

Alguns poemas de O’Hara parecem confirmar a aproximação de certas obras de O’Hara ao gênero do pastoral urbano a partir de referências da natureza, beirando a inocência, em meio ao panorama citadino. Vejamos, por exemplo, os versos iniciais de “Les Étiquettes Jaunes”:

Eu peguei uma folha
hoje na calçada.
Isso parece infantil.
Folha! você é tão grande!
Como você pode mudar sua
cor, e então simplesmente cair!
(Allen, 1974, p. 9, tradução nossa)¹²

¹¹ “The term “pastoral,” which is usually associated with bucolic scenes of nature, and the term “urban,” which is usually coded as the scene of a natural artifice from which the pastoral singer is in flight, might appear at first glance to make for a rather unseemly partnership. Yet we should see that the city (like the pastoral) is a space of escape, and that the pastoral (like the city) is a space wherein artificial role-playing reigns. To put it more succinctly, both the “urban” and the “pastoral” mark zones where subjectivity is always in play and hence subject to newly ambiguous possibilities that allow one to escape from deleterious proscriptions. The city is, in fact, one of the best sites for the pastoral, since it contains a wealth of offerings available for those who want to change their roles, abandon a fixed identity, or otherwise disguise themselves.”

¹² “I picked up a leaf / today from the sidewalk. / This seems childish. / Leaf! you are so big! / How can you change your / color, then just fall!”

Por um lado, podemos entender que a presença da folha (elemento da natureza) sobre a calçada (onde o caminhar do eu lírico se desenrola) é responsável pelo sentimento de surpresa apresentado no poema. Por outro lado, é possível relacionar o aspecto mutável da folha a um dos aspectos centrais do pastoral urbano mencionado por Gray: a possibilidade de mudar de papéis. Assim sendo, a versatilidade da folha pode ser lida como símbolo de oportunidade para, mesmo em um ambiente rígido e duro como o da cidade, modificar o papel social que se desempenha.

Em um de seus poemas mais conhecidos, escrito em forma de parágrafos, “Meditações em uma emergência” (“Meditations in an Emergency”), O’Hara complica a relação entre o ambiente do campo e o da cidade, como se desconstruísse a noção de pastoral urbana: “Não é necessário deixar os limites de Nova York para ter acesso a todo o verde que se deseja – eu não consigo desfrutar nem de um pedaço de grama a não ser que eu saiba há um metrô perto, ou uma loja de discos, ou algum outro sinal de que as pessoas não se *arrependem* da vida completamente” (Allen, 1974, p. 87, tradução nossa)¹³. A passagem, que mistura um caráter de verdade universal com um tom pessoal, ilustra a ideia de que a cidade de Nova York fornece o melhor de dois mundos para que um indivíduo viva plenamente: a metrópole fornece um contato prazeroso com a natureza ao mesmo tempo que disponibiliza as facilidades de transporte ou cultura necessárias para a vivência urbana. Para Solnit, essa organização das cidades que tem relação com aspectos naturais contribui para a formação do conceito de cidadania:

Ruas são o espaço deixado entre os prédios [...]. À medida que mais e mais prédios surgiam, eles se tornaram um continente, com o espaço aberto restante parecido não mais com o mar mas com rios, canais e riachos que correm por entre a terra [...]. Em grandes cidades, os espaços assim como os lugares são moldados e construídos: caminhar, testemunhar, estar em público, são parte do designio e da proposta [...]. A palavra *cidadão* tem a ver com cidades, e a cidade ideal é organizada em torno da cidadania – em torno da participação na vida pública. (Solnit, 2001, local. 3361, tradução nossa)¹⁴

¹³ “One need never leave the confines of New York to get all the greenery one wishes – I can’t even enjoy a blade of grass unless I know there’s a subway handy, or a record store, or some other sign that people do not totally *regret* life.”

¹⁴ “Streets are the space left over between buildings [...] As more and more buildings arose, they became a continent, the remaining open space no longer like the sea but like

Essa participação na vida pública mencionada por Solnit ocorre de diversas maneiras nos poemas de caminhada escritos por O’Hara. Vejamos o caso do apropriadamente intitulado “Caminhando” (“Walking”):

Cai uma cinza no meu olho
ela escorre pela
luz do sol
o ar a empurra para o lado
e eu deixo cair meu cachorro quente
em um dos chafarizes do Seagram Building
[...]
andando andando no
asfalto
o estranho abraço da curva do
tornozelo
na calçada
quadrados como mausoléus
mas alegres
[...]
e eu vejo surgindo lá
Nova York
maior que as Montanhas Rochosas
(O’Hara, 1969a, tradução nossa)¹⁵

No poema, o eu lírico deixa cair o sanduíche que comia enquanto passeia durante o horário de almoço perto de um dos mais famosos prédios de Nova York, o Seagram Building. A partir desse acontecimento trivial, ele continua sua caminhada, apresentando a dimensão simbólica da atmosfera da cidade – desde o formato da calçada que lembra mausoléus até a própria organização fragmentada dos versos, como caminhantes que se esbarram.

rivers, canals, and streams running between the land masses [...] In great cities, spaces as well as places are designed and built: walking, witnessing, being in public, are part of the design and purpose [...] The word *citizen* has to do with cities, and the ideal city is organized around citizenship – around participation in public life.”

¹⁵ “I get a cinder in my eye / it streams into / the sunlight / the air pushes it aside / and I drop my hot dog / into one of the Seagram Building’s fountains / [...] walking walking on / asphalt / the strange embrace of the ankle’s / lock / on the pavement / squared like mausoleums / but cheerful / [...] and I see it rising there / New York / greater than the Rocky Mountains”

Ao final, é como se o eu lírico se deparasse com a totalidade da grandeza de Nova York, comparável apenas à vastidão das Montanhas Rochosas dos EUA, ou seja, como se apenas na natureza fosse possível encontrar a magnitude daquela metrópole.

Essa associação entre a voz poética, o caminhar e a cidade se torna tão inextricável que em alguns trabalhos de O'Hara configuram uma coisa só. Isso é particularmente evidente nos versos finais do poema "Caminhando para o Trabalho" ("Walking to Work"):

Eu estou me tornando
a rua.
Por quem você está apaixonado?
eu?
Reto em direção ao sinal eu atravesso.
(Allen, 1974, p. 57, tradução nossa)¹⁶

Nesse caso, a subjetividade da voz poética encontra-se em um estado de devir urbano, em que à medida em que o indivíduo caminha, ele se torna a própria rua, a própria cidade. Ao mesmo tempo, ele pensa sobre o amante da noite anterior. Seu autoquestionamento se refere tanto à dúvida sobre o real interesse do amante, mas também ao sentido de sua própria identidade. Independentemente da resposta, ele sabe que a única ação possível é atravessar a rua e seguir vivendo, caminhando em frente em direção ao trabalho.

A questão sexual se faz bastante presente em outros poemas de O'Hara. O poeta era abertamente homossexual em uma época de bastante repressão contra hábitos tidos como "desviantes", e uma atitude leve, despreocupada e essencialmente livre transparece em seus poemas que lidam com aspectos de sua sexualidade de forma mais direta. Nessas obras, a cidade de Nova York é ao mesmo tempo a inspiração e a tela na qual a demonstração de sua orientação sexual é desvelada. Essa relação entre a metrópole estadunidense e poetas gays é significativamente apontada por Rebecca Solnit:

Nova York, com suas ruas divididas em blocos, seus prédios escuros e arranha-céus gigantes, sua famosa dureza, é uma cidade masculina, e se cidades são musas, não é surpresa que os elogios desta tenham sido

¹⁶ "I'm becoming / the street. / Who are you in love with? / me? / Straight against the light I cross."

melhor cantados por seus poetas gays – Walt Whitman, Frank O’Hara, Allen Ginsberg e o poeta-prosador David Wojnarowicz. (Solnit, 2001, local. 3597, tradução nossa)¹⁷

No caso de O’Hara, é interessante notar que a expressão de sua homossexualidade muitas vezes é construída por meio da forma em que o eu lírico se move pela cidade de Nova York, onde os lugares frequentados e por vezes a própria caminhada se tornam oportunidades para encontros furtivos ou possibilidades de envolvimento amoroso. Essa franca manifestação de sexualidade (e sensualidade) pode ser vista no poema “F. Missiva & Caminhada” (“F. Missive & Walk”):

Eu estou ficando cansado de não usar roupa íntima
mas pensando bem eu gosto
de passear
sentindo o vento soprar suavemente na minha genitália
embora eu também goste dela envolvida em algo
firme, quase apertada, como um projétil
[...]
quando você
viaja em um ônibus na 5ª Avenida você se esconde em um ônibus na 5ª
Avenida comparado com você caminhando
não se esconda
(Allen, 1974, p. 194, tradução nossa)¹⁸

Um sentimento de liberação perpassa o poema. Primeiramente, o eu lírico descreve a sensação de estar à vontade com o próprio corpo ao caminhar pela cidade sem usar roupas de baixo, sentindo o vento em seus órgãos genitais. Porém, quando diz que também sente prazer ao ter sua genitália encoberta por algo firme, a insinuação sexual fica evidente,

¹⁷ “New York, with its gridded layout, its dark buildings and looming skyscrapers, its famous toughness, is a masculine city, and if cities are muses, it is no wonder this one’s praises have been sung best by its gay poets – Walt Whitman, Frank O’Hara, Allen Ginsberg, and the prose-poet David Wojnarowicz.”

¹⁸ “I’m getting tired of not wearing underwear / and then again I like it / strolling along / feeling the wind blow softly on my genitals / though I also like them encased in something / firm, almost tight, like a projectile / [...] when you / ride on a 5th Avenue bus you hide on a 5th / Avenue bus I mean compared to you walking / don’t hide”

em especial a comparação com um projétil. Em segundo lugar, o próprio movimento pela cidade é colocado em xeque, no sentido que a voz poética ressalta que pegar um ônibus é como esconder-se, ao passo que caminhar é uma atitude de mostrar-se para o mundo.

No poema apropriadamente intitulado “Homossexualidade” (“Homosexuality”), O’Hara aborda a dualidade inerente da vida de indivíduos homossexuais das décadas de 1950 e 1960: a rejeição que os impedia de expressar abertamente seu desejo em sociedade, ao mesmo tempo em que buscavam lugares específicos para realizar o seu prazer. Dessa forma, a cidade de Nova York configura-se como um território de repressão de identidades assim como disponibiliza espaços de vivência sexual plena:

Então nós estamos tirando nossas máscaras, não é, e mantendo
nossas bocas fechadas? como se estivéssemos sendo penetrados por
um olhar
A canção de uma vaca velha não é mais cheia de julgamento
que os vapores que escapam da alma quando se está doente
[...]
É maravilhoso se admirar
com completa honestidade, avaliando os méritos de cada
uma das latrinas. A 14^a rua está bêbada e crédula,
a 53^a tenta se mover mas também está descansando. Os bons
amam um parque e os ineptos uma estação de trem.
(O’Hara, 1970, tradução nossa)¹⁹

Os primeiros versos do poema indicam, por meio de símbolos bastante claros como a retirada de máscaras e silenciamento, a situação opressiva dos homossexuais na época. Era um período em que o julgamento da sociedade (a canção das vacas velhas) poderia decidir se um indivíduo conseguiria um emprego, poderia alugar um apartamento ou até mesmo correria risco de ser preso por “indecência”. Por outro lado, o deambular

¹⁹ “So, we are taking off our masks, are we, and keeping / our mouths shut? as is we’d been pierced by a glance! /The song of an old cow is not fuller of judgement / than the vapors which escape one’s soul when one is sick; / [...] It’s wonderful to admire oneself / with complete candor, tallying up the merits of each / of the latrines. 14th Street is drunken and credulous, / 53rd tries to tremble but is too at rest. The good / love a park and the inept a railway station”

pela cidade é parte inerente da vivência de vários homossexuais, que buscam em espaços públicos oportunidades de realização do ato sexual – o chamado “cruising”. O poema expõe de maneira explícita os locais da cidade em que o sexo entre homens pode ser realizado: banheiros públicos, parques municipais e estações de trem.

Já em “No Old Place” (“At the Old Place”), o poeta descreve a caminhada, acompanhado de um grupo de amigos, entre um bar e uma conhecida danceteria gay do Greenwich Village chamada *The Old Place*. O aspecto *camp* do texto é realçado pelas referências ao amante de O’Hara na época, Joe Sueur (o “Joe” do poema) e a figuras proeminentes da New York School, como o pintor John Button (“Button” no poema) e o poeta John Ashbery (referenciado por “J.A.” e “Ashes”):

Joe está inquieto e eu também, tão inquieto.
 Os lábios de Button’s emolduram “V P T H O P?”
 Através do bar. “Sim!” eu exclamo, pois dançar
 é minha razão de viver. (Pés! pés!) “Vamos lá!”
 Pelas ruas saltitamos como andorinhas.
 Howard se esquiva (Vamos lá, Howard.) Ashes
 se esquiva. (Vamos lá, J.A.)
 [...]
 Pelas escadas escuras abaixo flutua o quente cha-
 cha-cha. Por entre a urina e a fumaça nós partimos
 para a pista. Enrolado nos braços de Ashes eu deslizo.
 (O’Hara, 1969b, tradução nossa)²⁰

Esse texto, escrito originalmente em 1955, mas publicado apenas em 1969, após a morte do artista, ilustra de maneira livre e exultante a expressão da sexualidade de O’Hara. Nesse caso, um grupo de artistas homossexuais decide ir de um bar para o The Old Place. Caminhando pelas ruas, fica evidente o senso de camaradagem e alegria entre os amigos, com apoio e estímulo mútuo (exemplificado pelos apelos de “vamos lá” do eu lírico).

²⁰ “Joe is restless and so am I, so restless. / Button’s buddy lips frame ‘L G T T H O P?’ / Across the bar. ‘Yes!’ I cry, for dancing’s / my soul delight. (Feet! feet!) ‘Come on!’ / Through the streets we skip like swallows. / Howard malingers (Come on, Howard.) Ashes / malingers. (Come on, J.A.) / [...] Down the dark stairs drifts the steaming cha-cha-cha. Through the urine and smoke, we charge / to the floor. Wrapped in Ashes’ arms I glide.”

Diferentemente do caminhar solitário descrito por O’Hara em *Lunch Poems*, aqui é a alegria do coletivo que dá impulso ao deslocamento. Ao chegar ao bar, o caminhar torna-se rítmico, seguindo as melodias do cha-cha-cha. Nessa passagem da rua para a pista de dança, os passos da caminhada tornam-se passos de coreografia, sempre acompanhados de um amigo ou amante.

A maneira ambígua que O’Hara era obrigado a exercer sua sexualidade diante das repressivas convenções sociais de sua época é representativa, portanto, também da relação que ele tinha com a cidade. Como vimos em “No Old Place”, no universo *downtown* de Greenwich Village, ele podia viver sua homossexualidade com maior liberdade, enquanto no mundo *uptown* do MoMA e arredores, a presença de “máscaras” se fazia necessária.

Essa relação entre cidade, subjetividade e deambulação apresenta-se marcadamente na poesia de Frank O’Hara no que concerne questões do modelo econômico capitalista e de uma sociedade baseada em consumo. Em várias de suas obras, o poeta retrata com fascínio, mas às vezes também de forma crítica, a maneira que os indivíduos se comportam (e se locomovem) por entre uma organização urbana movida pelo consumismo. Hazel Smith descreve o contexto da época da seguinte maneira:

De um lado, está a Nova York *uptown* da economia fordista e keynesiana do pós-guerra. Isso equipara consumo e consumismo ao patriotismo e suprime uma tendência violenta de intolerância racial e homofobia dentro do consenso liberal da década de 1950 [...] Em contraste ao consenso, estava o *ethos* da oposição *downtown* de Greenwich Village, lar da comunidade de artistas, [...] caracterizado por experimentação de vanguarda, transgressão sexual [...] e posição política socialista. (Smith, 2000, p. 24, tradução nossa)²¹

São inúmeros os poemas de O’Hara em que o eu lírico caminha por entre lojas, butiques, restaurantes ou livrarias, buscando algo para comprar ou consumir. Muitas vezes isso se dá de maneira literal, com bens materiais que adquire, mas também é comum em seus textos o consumo de notícias.

²¹ “On the one hand is the uptown New York of post-war Fordist, Keynesian-based economics. This equates consumption and consumerism with patriotism and suppresses a violent undertow of racial intolerance and homophobia within the liberal consensus of the 1950s [...] In contrast to the consensus was the downtown oppositional ethos of Greenwich Village, home of the artists’ community [...] characterized by avant-garde experimentation, sexual transgression [...] and socialist politics.”

Durante suas caminhadas por nova York, o eu lírico se depara com novidades estampadas em bancas de jornais que interrompem sua jornada, lançando-o em devaneios líricos envolvendo celebridades e artistas da cultura popular.

Provavelmente o principal poema de O'Hara que associe o ato de caminhar com o ato de consumir seja "O Dia em que Lady Morreu" ("The Day Lady Died"). Essa obra, extremamente tocante e original, é uma elegia para Billie Holiday, uma das maiores cantoras de jazz dos EUA. Contudo, também é uma paródia da jornada medieval por meio de um diário de viagem (Smith, 2000, p. 58). Como muitos poemas de O'Hara, esse começa com uma marcação temporal exata, que é quando o eu lírico inicia o seu percurso:

São 12:20 em Nova York uma sexta-feira
três dias depois da queda da Bastilha, sim
é 1959 e eu vou ao engraxate
porque eu vou sair do 4:19 em Easthampton
às 7:15 e então vou direto para o jantar
e eu não conheço as pessoas que vão me alimentar
(O'Hara, 1964, p. 58, tradução nossa)²²

Embora o poema comece temporalmente e geograficamente definido (às 12:20 da sexta-feira, dia 17 de julho de 1959, na cidade de Nova York), as referências a dias, horas e locais diversos (Paris, Easthampton) representam uma atmosfera fragmentada que ilustra a própria confusão mental e a agitação do eu lírico, que nem mesmo se lembra quem o convidou para jantar.

Antes de pegar o trem para Easthampton, porém, ele tem de realizar uma série de incumbências e atividades que atestam o caráter marcadamente consumista daquela sociedade:

Eu caminho pela rua mormacenta com o sol surgindo
and tomo um leite maltado com hamburger e compro
uma feia NEW WORLD WRITING [...]
Eu vou ao banco
[...]
e no GOLDEN GRIFFIN eu compro um pequeno Verlaine

²² "It is 12:20 in New York a Friday / three days after Bastille Day, yes / it is 1959 and I go get a shoeshine / because I will get off the 4:19 in Easthampton / at 7:15 and then go straight to dinner / and I don't know the people who will feed me."

para Patsy com ilustrações de Bonnard
 [...] e para Mike eu simplesmente entro na loja de bebidas da PARK LANE e peço por uma garrafa de Strega e então eu volto de onde eu vim para a 6ª Avenida e a tabacaria no Ziegfield Theatre e casualmente peço por um maço de Gauloises e um maço de Picayunes, e um NEW YORK POST com o rosto dela estampado (O’Hara, 1964, p. 58-9, tradução nossa)²³

Esses versos servem como uma espécie de enumeração dos locais que o eu lírico visita, seus amigos e, especialmente, os produtos que ele compra: um hambúrguer, uma revista literária, uma garrafa de bebida alcóolica, maços de cigarro, um jornal. É como se o tempo real e o tempo da consciência estivessem se fundido, e cada objeto comprado confirmasse sua posição como parte integral da estrutura capitalista-urbana que serve como molde da existência.

É apenas ao final, ao comprar ao jornal *New York Post* e ver estampado na capa o rosto de Billie Holiday, que há uma quebra no frenesi andarilho-consumista do eu lírico. É interessante notar que o poema não faz referência direta à cantora, sequer citando seu nome. O entendimento de que ela é o foco do texto se dá por pistas literárias, como a data de sua morte – 17 de julho de 1959 – e o próprio título do poema, que faz um trocadilho com um dos apelidos de Holiday, “Lady Day”. A notícia de sua morte coloca o eu lírico em suspensão, transportando-o, nos versos finais do poema, para o momento único em que testemunhou uma apresentação ao vivo da cantora no clube novaiorquino 5 Spot:

e eu estou suando muito agora e pensando em
 estar encostado na parede do banheiro do 5 SPOT

²³ “I walk up the muggy street beginning to sun / and have a hamburger and a malted and buy / an ugly NEW WORLD WRITING [...] / I go on to the bank / [...] and in the GOLDEN GRIFFIN I get a little Verlaine / for Patsy with drawings by Bonnard / [...] and for Mike I just stroll into the PARK LANE / Liquor Store and ask for a bottle of Strega and / then I go back where I came from to 6th Avenue / and the tobacconist in the Ziegfield Theatre and / casually ask for a carton of Gauloises and a carton / of Picayunes, and a NEW YORK POST with / her face on it”

enquanto ela sussurrava uma canção juntamente com o teclado de Mal Waldron e todos e eu paramos de respirar (O’Hara, 1964, p. 59, tradução nossa)²⁴

Nesse caso, o deslocamento mais significativo do poema não se dá por meio da movimentação física no presente ou no futuro, como as caminhadas por lojas ou viagens de trem para visitar amigos. A jornada crucial desempenhada pelo eu lírico é por meio da consciência, e em direção ao passado, quando presenciou Billie Holiday sussurrando uma canção. Aquele acontecimento foi tão marcante que pareceu que o próprio tempo tivesse sido suspenso, fazendo com que ele e todos naquele local parassem de respirar. O evento é análogo à notícia da morte de Holiday, que faz com que o eu lírico seja confrontado com a mortalidade, e assim o tempo da caminhada – para frente e em direção ao futuro – parece ser interrompido indefinidamente.

Assim sendo, vimos nesse trabalho como grande parte da obra realizada pelo poeta estadunidense Frank O’Hara é fundada na articulação lírica entre o caminhar e o tecido urbano, em especial da cidade de Nova York. Abordando questões do cotidiano, da sexualidade e do consumo, o autor desenvolveu uma escrita poética altamente criativa e original, que marcou a literatura dos EUA em meados do século XX e ainda hoje oferece uma perspectiva multifacetada sobre caminhantes urbanos.

Referências

ALLEN, Donald (ed.). *The Selected Poems of Frank O’Hara*. New York: Vintage Books, 1974.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.

GRAY, Timothy. Semiotic Shepherds: Gary Snyder, Frank O’Hara, and the embodiment of an Urban Pastoral. *Contemporary Literature*, v. 39, n. 4, 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/1208725>.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

O’HARA, Frank. *Lunch Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1964.

²⁴ “and I am sweating a lot by now and thinking of / leaning on the john door in the 5 SPOT / while she whispered a song along the keyboard / to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing”

O'HARA, Frank. Walking. *Poetry*, v. 113, n. 3, p. 333, 1969a. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=31122>. Acesso em: 17 nov. 2022.

O'HARA, Frank. "At the Old Place". New York Poetry: 1969b. Disponível em: <https://writing.upenn.edu/~afilreis/88v/ohara-oldplace.html>. Acesso em: 27 nov. 2022.

O'HARA, Frank. Homosexuality. *Poetry*, p. 105, 1970. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=31570>. Acesso em: 19 nov. 2022.

SMITH, Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality, Topography*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: a history of walking*. New York: Penguin, 2001.

XIAOLING, Wang. The Origin of Frank O'Hara's Urban Poetics. In: XIAOLING, Wang *et al.* *A Study of the Urban Poetics of Frank O'Hara*. New York: Routledge, 2022.

XIAOLING, Wang; YUZHI, Wang. The Culture of Frank O'Hara's Urban Poetics. In: XIAOLING, Wang *et al.* *A Study of the Urban Poetics of Frank O'Hara*. New York: Routledge, 2022.



A citação do poema, o furo no romance: um entrelaçamento entre Italo Calvino e Marília Garcia

The Citation from the Poem, the Hole in the Novel: An Interweaving Between Italo Calvino and Marília Garcia

Marlon Augusto Barbosa

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

marl.augustbarbos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2312-3110>

Resumo: O objetivo desse ensaio é mostrar que tanto o livro *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor Italo Calvino, como o poema “Blind Light”, publicado no livro *Um teste de resistores* (2014), de Marília Garcia, estariam elaborando uma espécie de esboço, teste, deriva: no primeiro, esboço, teste, deriva de leitura, no segundo, esboço, teste, deriva de escrita. Em outras palavras: neste ensaio, a partir do encontro entre esses dois autores, seria preciso pensar como o romance e o poema recorrem, cada um do seu jeito, a um trabalho da citação que dramatiza um princípio de abertura do texto.

Palavras-chave: Italo Calvino; Marília Garcia; crítica literária.

Abstract: The purpose of this essay is to show that both the book *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), by the writer Italo Calvino, and the poem “Blind Light”, published in the book *Um teste de resistores* (2004), by Marília Garcia, would be elaborating a kind of sketch, test, drift: in the first one, by reading, in the second one, by writing. In other words: in this essay, based on the encounter between these two authors, it would be necessary to think about how the novel and the poem resort, each in its own way, to a work of citation that dramatizes a principle of opening the text.

Keywords: Italo Calvino; Marília Garcia; literary critic.

“Você vai começar a ler o novo romance
de Italo Calvino”

(Calvino, 1999, p. 11)

– com quem você está falando?
 ao que ele responde – *com o espectador*

(...)

de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
 corte

(Garcia, 2014, p. 14)

Começo: “*um movimento ainda sem direção*”. O texto “*começa mais como uma visão / do que como um projeto*”. As primeiras notas do meu caderno, das folhas soltas e do canto das páginas dos livros e dos textos apontavam para a escrita de um ensaio que tentasse estabelecer alguns diálogos entre o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor italiano Italo Calvino, e o poema “Blind Light”, publicado em *Um teste de resistores* (2014), da escritora brasileira Marília Garcia. Através desses diálogos, eu poderia pensar alguns pontos de contato entre um romance que se constrói através de cortes, interrupções e montagens e um poema que me parece ensaiar, testar no seu próprio corpo, em seus próprios versos, uma teoria do poema e, também, da citação, do corte e da montagem. O encontro entre os dois autores movimentaria alguns territórios que apresentam uma certa distância: não apenas o território da literatura italiana e o território da literatura brasileira, mas também os complexos territórios do romance e da poesia que, nem sempre, parecem estar distantes um do outro.

No início, quando comecei a escrever esse ensaio, ressoavam dois textos: 1. o texto *Os sertões dos campos* em que Augusto e Haroldo de Campos recuperavam através do acervo crítico d’ *Os sertões*, de Euclides da Cunha, uma expressão elaborada por Afrânio Coutinho: o “romance-poema-epopeia” (Campos, 1997, p. 11); 2. um texto intitulado “Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia” em que Márcio Seligmann-Silva afirma que “a teoria da poesia é já ela mesma uma teoria da prosa” (Seligmann-Silva, 2006, p. 95). Diante da página em branco que começava a receber suas primeiras inscrições, estendia-se – tanto no sentido temporal como em um sentido espacial (estendo agora sobre essa folha a tentativa de um *tecido*) – a potencialidade de um começo que estava para além desses textos que ressoavam: como uma deriva necessária.

Seria preciso recomençar: eu havia escolhido “*começar com uma pergunta*”. Na verdade, estender o começo desta análise com mais de uma pergunta: seria possível pensar a construção do romance de Italo Calvino a partir de alguns estatutos poéticos como o corte, a interrupção, a montagem e a repetição? Um poema poderia não apenas ensaiar a sua própria crítica, mas nos ajudar a ler um romance? Entre o romance e o poema, suspensos na instância de um começo – do começo da leitura em Calvino e do começo da escrita em Marília Garcia –, abria-se aos meus olhos uma infinidade de possíveis cenas de leitura e escrita que se fundavam através dessas primeiras perguntas que eu me fazia. Perguntas que entrelaçam dois caminhos – a própria palavra “leitura” como aquilo que sugere o estreitamento de um laço (de um laço entre dois autores): os caminhos de Italo Calvino e Marília Garcia se encontrariam justamente na possibilidade de um começo. Nessa possibilidade, nessa irrupção, tanto o romance como o poema estariam elaborando uma espécie de esboço ou teste: no primeiro, esboço e teste de leitura (na tentativa de se iniciar uma leitura), no segundo, esboço e teste de escrita (na tentativa de se começar um poema). Em outras palavras: a partir desse encontro, seria preciso pensar como *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e “Blind Light”, de Marília Garcia, elaboram um certo discurso crítico-teórico da citação, da multiplicidade, do corte, da interrupção, da montagem e da repetição como procedimento de diferença.

No caso de Italo Calvino, trata-se, em um primeiro momento, para utilizarmos um verso de Marília Garcia, de *uma descontinuidade um furo* no próprio modelo convencional do romance, expondo aquilo que poderíamos chamar de “os seus bastidores”, isto é, a construção do próprio romance como narrativa:

o livro *Se um viajante numa noite de inverno* foge dos modelos convencionais e nasce a partir de uma montagem / cruzamento de estilos, gêneros e discursos diversos. O livro é escrito em vinte e dois capítulos – doze deles numerados (Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, e assim sucessivamente...) e entre eles, 10 capítulos nomeados (“Se um viajante numa noite de inverno”, “Fora do povoado de Malbork”, entre outros romances). A separação entre números e nomes, segundo alguns críticos, está baseada no princípio de que apenas os capítulos numerados pertencem ao livro propriamente dito. Os capítulos nomeados são inícios de romances de outros autores dentro do livro principal – como se fosse uma montagem. O primeiro capítulo numerado não é

Se um viajante numa noite de inverno, mas o anúncio de uma leitura que está por começar, isto é, em processo, em movimento: “Você vai começar a ler (*Stai per cominciare a leggere*) o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” – início marcado pela informalidade da segunda pessoa no presente progressivo. Leitura em processo, leitura que se estende. Como uma encenação do próprio ato de leitura, um “eu” rompe o branco da página e se dirige a um “tu” sobre um romance de um “ele”. (Barbosa, 2017, p. 22)

Esse início de puro movimento (de uma possível deriva, de uma possível errância), que avança sobre a instância do leitor e da leitura estabelecendo um *furo* nos alicerces da narrativa tradicional, é seguido por uma série de enumerações, isto é, uma série de possibilidades para o começo da leitura: “Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe” (Calvino, 1999, p. 11). O fluxo da narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* procede a partir de interrupções, cortes no processo de leitura, repetições e buscas incessantes que *furam* e desarticulam a estrutura de um romance tradicional. Repetições e interrupções sem as quais, me parece, o romance não seria possível. O leitor e a leitora, personagens principais, lançam-se em um labirinto de livros, citações reais (ou não) e falsificações em busca de uma satisfação pelo prazer da leitura – prazer que é continuamente desviado e adiado. E é justamente a partir de um desvio que o texto chega até nós. O romance nos é roubado. A história é narrada a partir de uma possível recepção – um horizonte de expectativa estabelecido entre o leitor, o escritor e o texto que não é narrado. O narrador realiza um trabalho de identificação com a experiência do leitor, *produzindo furos na própria escrita*. Ele supõe e produz hipóteses de leitura: como um exercício de escuta. “Como você lê? Como você começa a sua leitura? Como você estabelece as suas conexões?”. Essas perguntas erguem um movimento que está além do imediatismo. Não temos um contato com a história, apenas com as impressões / sensações que o texto desperta. A história parece ser preenchida pelo excesso de barulho que emana das sensações que um texto poderia provocar em seus leitores; como se cada leitor instaurasse uma *sensação*, um *sentido* e uma imagem própria que só poderia pertencer a ele. Pelas páginas do livro vemos a perda da própria coisa da qual se fala. O narrador lê inúmeras hipóteses de cenas de leitura.

Mas eu preciso interromper a cena: um poema impressiona, sobressai, corta, fura e contamina toda a minha escrita (só posso fazer algo atravessado / olhar o poema atravessado / atravessar o seu início). O poema – esse intruso, esse que se hospeda de forma intrusa como um trabalho da citação, como um trabalho de enxerto. Recomeço e arremesso: tento estabelecer uma primeira formalização: “Blind Light”, o primeiro poema de *Um teste de resistores*, é dividido em 25 seções, mas apenas 24 delas são numeradas. A primeira seção não recebe um número. Ela parece, como bem destacou Heleine Fernandes de Souza (2017), uma “espécie de preâmbulo ou prefácio fora de lugar”. Nesse poema, logo nos seus primeiros versos – em um começo que está antes do próprio começo (antes da inscrição do número da primeira seção), mas que já é o começo –, encontramos aquilo que poderíamos chamar de uma experiência da delicadeza e do acolhimento, sobretudo no que diz respeito à criação. Isto é, o poema nasce / começa como se a partir das circunstâncias e delicadezas da própria vida. O poema, pelo menos esse poema de Marília Garcia, é aquele que parece hospedar e acolher: aquele que cede “uma hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro” (Derrida, 2005, p. 22). Assim, autores, poemas, livros, filmes, links do Youtube... de alguma maneira, “atravessam” o poema e o transformam – dão-lhe uma forma-outra de poema. O trabalho da citação – na esteira do pensamento de Antoine Compagnon¹ – aparece através de uma interrupção, de um corte, de uma montagem. E o próprio poema revela os seus procedimentos:

quando escrevo um poema
 procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
 para pensar o processo de escrita em termos práticos
 enumero as ferramentas que tenho
 à minha frente
 enunciados filmes narrativas google
 poemas recortados copiados à mão
 (Garcia, 2014, p. 30-31)

¹ Ao se citar, na seção 9 do poema, o escritor americano Charles Reznikoff que “escreveu um livro chamado testemunho”, são recuperados nos versos os termos “tesoura” e “cola” – de modo latente poderíamos apontar para os títulos de capítulos do livro *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon (1996).

Não se trata, necessariamente, como no livro de Calvino, de uma cena de leitura. Uma cena de escrita nos é apresentada nesse fragmento. Trata-se de um recorte, de uma repetição, de uma montagem, de uma elaboração em processo: com essas imagens recortadas, montadas, elaboradas e coladas em uma nova superfície, a repetição não funciona como uma reprodução automática da mesma coisa, mas como uma produção da diferença. Como se fosse o trabalho de uma segunda mão: “copiados à mão”. O “corte”, o “*corte e [a] repetição*”, “a insistência” e “o verso” são então alguns modos de operar identificados como “*furos*” no poema: e nele ainda podemos ler: “alguns desses *furos* [poderiam] fazer a gente / ler um poema como *poema*” (Garcia, 2014, p. 29, grifos da autora). Ora, o poema se debruça sobre si mesmo (como uma dobra) e estabelece – aponta – as suas conexões, tornando-se “uma forma de leitura das coisas” (Garcia, 2014, p. 31): leitura do mundo, de outros livros, de outros escritores. O trabalho da citação surge como o furo em uma estrutura que poderia ser pensada como homogênea. Esse procedimento é como a técnica de corte e repetição que Giorgio Agamben – citado no próprio poema – vê no cinema e Marília Garcia vê, por sua vez, na poesia:

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição
(Garcia, 2014, p. 16)

O deslocamento da leitura de Agamben – deslocamento dito no próprio poema – aponta para um outro furo: leitura que funciona também como aquilo que desloca e aquilo que corta – apontando para uma teoria da citação. Desse fragmento do poema podemos repetir os versos “posso deslocar a leitura do giorgio agamben / (ou *cortar*) / e *repetir* para pensar na poesia” – eu diria que também para pensar o romance de Italo Calvino. Se o poema de Marília Garcia parece apontar para um procedimento de corte e montagem que rasga o poema, tornando-o não apenas um rolo de filme, mas,

politicamente, se instituindo como aquilo que é capaz de furar, capaz de rasgar uma estrutura homogênea, mostrando que um poema pode ser construído a contrapelo; no livro de Italo Calvino, a interrupção e a montagem, que aqui eu proponho ler como aquilo que promove um corte na linearidade da história / narrativa, aponta para várias cenas de leitura. De diferentes modos, os autores parecem apontar para uma crítica às estruturas homogêneas.

“Blind light” – o título do poema já é uma repetição. Marília Garcia escreve à mão: “Luz cega”. Trata-se de uma citação: o título da obra de Antony Gormley – um grande aquário de vidro iluminado e esfumado por dentro, onde se entra. *Blind Light* como uma instalação-arquitetura-quadrado de Antony Gormley é iluminado por todos os lados: “uma caixa [luminosa] de vidro do tamanho de uma sala e cheia de névoa densa engolfa o visitante, que em si passa a ser parte da obra” (Dantas, 2012, p. 12). Ao entrar no quarto-dentro-de-quarto, segundo Antony Gormley, o visitante fica desorientado pela experiência visceral do ar totalmente saturado, em que a visibilidade é limitada a menos de sessenta centímetros. É uma citação, uma repetição e, também, deslocamento: de espaço – de 2007 para 2012, de Londres para o Rio; deslocamento também de língua: do inglês para o português. Nas palavras de Gormley:

A arquitetura deve ser um local de segurança e certeza sobre onde você está. Pressupõe-se que ela te proteja do clima, da escuridão, da incerteza. *Blind Light* mina tudo isso. Você entra nesse espaço interior que equivale a estar no topo de uma montanha ou no fundo do mar. É muito importante para mim que dentro dele você encontre o lado de fora. Também você se torna a figura imersa em um fundo sem fim, literalmente o assunto da obra”. (*Blind Light*, Hayward Gallery, 2007, tradução nossa)²

Blind light acaba então, segundo Gormley, com a segurança e a certeza. Entra-se em uma estrutura onde a vista e a identidade de quem está dentro se perde: são vultos, sombras, manchas pretas em um espaço branco. No entanto,

² “Architecture is supposed to be the location of security and certainty about where you are. It is supposed to protect you from the weather, from darkness, from uncertainty. *Blind Light* undermines all of that. You enter this interior space that is the equivalent of being on top of a mountain, or at the bottom of the sea. It is very important for me that inside it you find the outside. Also, you become the immersed figure in an endless ground, literally the subject of the work.”

paradoxalmente, no poema, o excesso de luz provoca um acolhimento. “Blind Light”, como releitura de *Blind Light*, é um poema que rasura em seus versos mais do que um gesto de não visibilidade. Ele expõe uma certa legibilidade das coisas. Há uma espécie de experiência que é da ordem da possibilidade de se escrever / ler com a insegurança, a incerteza, a falta de visibilidade e a escuridão. Georges Didi-Huberman, a partir de *The Black Box*, de Tony Smith, diz algo a respeito de uma dificuldade diante de um excesso de escuridão – que no caso do poema de García pode ser entendido como um excesso de luz – que nos ajuda a pensar o excesso de luz/referências como uma nuvem de possibilidades. É preciso entrar lentamente no poema e ensaiar os próprios passos porque “os objetos perdem sua estabilidade visível”; a dificuldade de se enxergar revela, para nós, “a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos” (Didi-Huberman, 2010, p. 99). A citação em excesso aparece como uma espécie de luz que amplia o poema.

A obra aparece então, como instrumento óptico visto por “olhos míopes ou irritados” (Calvino, 1999, p. 20) pelo excesso de neblina e imprecisão que circulam os parágrafos do livro:

São talvez meus olhos, míopes ou irritados, que veem esse bar assim embaçado e brumoso; no entanto, não está de todo descartada a ideia de que o ambiente, ao contrário, esteja saturado de luz, a qual irradia de tubos fluorescentes, reflete-se nos espelhos e invade todos os recantos e interstícios. (Calvino, 1999, p. 20)

É a partir de cenas críticas que permeiam o livro do início ao fim que Calvino edifica uma teoria moderna a partir da citação e recitação em segredo de muitos discursos para restabelecê-los e reorganizá-los. Das relações que se estabelecem entre o escritor e a leitora emanam muitos questionamentos que permeiam a Teoria Literária: como se escreve uma obra? Como se lê uma obra? É possível dar conta de uma obra plenamente? É possível escrever tudo? Quando essas cenas assumem um caráter de cena crítica, de uma só vez apresentam crise e sintoma, isto é, a partir delas podemos entender, num só golpe, a sua estrutura e o seu abalo. A totalidade se mostra fragmentada, o seu abalo é também resistência.

Um dos narradores de Calvino ainda aponta para o fato de que o livro é uma espécie de instalação-arquitetura-quadrado como a proposta por Gormley:

As páginas que estou escrevendo deveriam também elas evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número limitado de figuras se refrata, reverte-se, multiplica-se. Se minha figura parte em todas as direções e desdobra-se em todos os ângulos, é para desencorajar aqueles que me perseguem. (Calvino, 1999, p. 167)

Trata-se de uma perda da visibilidade, um elogio ao plano sensível e a todas as suas possibilidades. Conexões – “o caminho é feito cruzando as linhas” (Garcia, 2014, p. 40): Antony Gormley, Marília Garcia, Italo Calvino... O olhar se intensifica. O poema de Marília surge como uma abertura ao múltiplo – um elogio ao múltiplo; e lança, em seus próprios versos, um olhar sobre as possibilidades da criação – e sobre as possibilidades de leitura. A realidade aparece como uma infinidade de ficções, redes, conexões, cruzamentos, recortes, cortes e recepções.

um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas
e faz pensar em conexões e relações que não existiam ali antes

o que eu queria
era me apropriar dessa possibilidade
de mudar de direção

e de refazer as conexões

(Garcia, 2014, p. 16)

Refazer as conexões: entrelaçar *Se um viajante numa noite de inverno* e “Blind Light” pela experiência sugestiva do olhar e de suas possibilidades – estreitar um laço entre um romance e um poema. Se o romance de Calvino tem seu início pautado nas inúmeras possibilidades de uma posição de leitura, o poema de Marília Garcia está, por outro lado, pautado nos inúmeros modos de se começar um poema. Como eu leio uma obra? Como eu começo um poema? Esses começos poderiam ser pensados no horizonte da própria experiência. Trata-se de uma experiência da escrita e da leitura. Experiências que se estendem a partir de dois tempos verbais: em Calvino, presente progressivo; em Marília Garcia, futuro do pretérito. Movimentos que estendem e que se ensaiam no próprio ato: da escrita e da leitura. Encenação teórica: todo ato de encenar é, quase sempre, antecedido por um ensaio. O ensaio é, por excelência, o lugar da errância, do transitório, da oscilação e do desastre (Eyben, 2011, p. 283). É justamente contra um princípio de regulamentação e totalização que o romance de Italo Calvino e o poema de Marília Garcia encenam o seu próprio ensaio crítico.

poderia começar de muitas formas
 e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
 que vai se definindo
 durante o trajeto
 poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
 e estamos no 3º andar do centro universitário maria antônia
 também faria uma pergunta
 nesse caso *com quem estou falado aqui hoje?*
 poderia começar contando que me mudei para são Paulo
 há exatos 3 meses
 e que esse convite do maurício
 foi como um gesto de
delicadeza e acolhida
pensando bem *poderia resumir*
minha curta experiência nesta cidade
com a palavra *delicadeza*
 poderia começar de muitas formas
 mas escolhi começar com uma pergunta
 que me fez a hiliary kaplan
 (Garcia, 2014, p. 12)

O poema se inicia através de um processo anafórico – a repetição do “poderia começar” (Garcia, 2014, p. 11) – que instaura um princípio de repetição. O poema lança a sua própria pergunta: “um dispositivo que produza a repetição pode produzir novas formas de percepção?” (Garcia, 2014, p. 22). O poema não apenas faz a pergunta como encena a sua própria resposta. A anáfora – que é também uma insistência que já marca a abertura de uma diferença no interior da própria repetição – estabelece uma série de possibilidades de começo: a viagem, o movimento, o tempo, o espaço, a recepção, a tradução... Em *Se um viajante*, o leitor personagem procura, em uma livraria, o novo romance de Italo Calvino para comprá-lo. O seu trabalho de busca / passeio / deriva dentro da livraria se dá através de uma pista visual, de um índice específico que quase se perde em meio a outros índices. A livraria aparece *borgeamente* – tal como uma biblioteca de Babel – como uma biblioteca de infinitas possibilidades:

Já logo na vitrine da livraria, identificou a capa com o título que procurava. Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos Livros Que Você Não Leu que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cuja Leitura É Dispensável, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los, pertencentes que são à categoria dos Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, eis que cai sobre sua pessoa a infantaria dos Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim. Com movimentos rápidos, você os deixa para trás e atravessa as falanges dos Livros Que Tem A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros, dos Livros Demasiado Caros Que Podem Esperar Para Ser Comprados Quando Forem Revendidos Pela Metade do Preço, dos Livros Idem Quando Forem Reeditados Em Coleções De Bolso, dos Livros Que Poderia Pedir Emprestados A Alguém, dos Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido. Esquivando-se de tais assaltos, você alcança as torres do fortim, onde ainda resistem os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler, os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado, os Livros Que Dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento, os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância, os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão, os Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante, os Livros Que De Repente Lhe Inspiram Uma Curiosidade Frenética E Não Claramente Justificada.
(Calvino, 1999, p. 13)

Essa multiplicidade de começos, essa viagem pelos “livros que...”, essas tantas possibilidades – e a repetição de “os livros” não deixa de ser um processo anafórico (no sentido da enumeração) no interior de um romance – e essas tantas conexões, no poema e no romance, “[duplicam] a complexidade do mundo real, onde percebemos um número ilimitado de fenômenos [que] traz [uma] complexidade [do mundo real] para dentro do mundo verbal” (Oliver, 2008, p. 47). Segundo Élide Valarini Oliver:

Busca ainda, se continuarmos a explorar essa linha de interpretação, nomear detalhadamente o número de fenômenos, objetos e eventos que vemos diante de nós a cada momento e que, devido a essa mesma complexidade, acabamos selecionando e reduzindo para podermos agir no mundo sem que venhamos a sucumbir ao excesso de estímulos ou de informação. Ocorre que, nesse processo de escolha e redução, no mais das vezes simplificamos demais nossas percepções. Ficamos com o habitual, o conhecido, o clichê. Mas, ao lermos uma lista, uma enumeração, revisitamos o objeto ou o fenômeno em questão, atribuindo a cada elemento uma ideia, uma sensação, uma lembrança. (Oliver, 2008, p. 47-48)

É a experiência do olhar e da possibilidade que estão inscritas de forma latente e manifesta nos versos do poema de Marília Garcia e nas enumerações de *Se um viajante numa noite de inverno*. Essa experiência do olhar, no poema, se manifesta mais claramente após uma pergunta da Hilary Kaplan sobre o referencial: “um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas” (Garcia, 2014, p. 12). Mas esse referencial, esse material da poesia surge do mutável e do efêmero, daquilo que normalmente não é considerado material poético, “que não seriam ‘próprios’ à poesia” (Magalhães, 2017, p. 160). Trata-se de um choque. Choque já percebido por Walter Benjamin (1996) e por tantos outros leitores da poesia moderna, sobretudo da poesia de Charles Baudelaire – desses elementos que surgem da errância dos próprios olhos que cruzam uma cidade: velhos, lésbicas, carniças, prostitutas, passantes: “começa mais como uma visão / do que como um projeto” (Garcia, 2014, p. 40). Mas, dessa vez, os olhos não atravessam apenas a cidade, mas também diversas obras literárias. Parece-me, que nesses primeiros versos do poema, através das possibilidades de um começo, se destaca uma experiência individual na criação e na leitura que, no entanto, não exclui todos os elementos que podem saltar aos olhos e por eles serem recolhidos: “para qual direção os nossos olhos se dirigem” (Garcia, 2014, p. 11). Os versos podem ser lidos como uma pergunta: para quais objetos nossos olhos se dirigem? O poema que também é um ensaio tateia as possibilidades do real, dando uma certa dignidade poética para as coisas.

Se um viajante numa noite de inverno descreve uma receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações – e de sentidos – que o romance pretende direcionar-lhe. Essa receptividade precisa ser construída com base na ideia de que ela é muito reduzida algumas vezes,

em primeiro lugar porque [a] leitura muitas vezes pressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita. (Calvino, 1999, p. 207)

A escolha de uma posição dentro de um número grande de possibilidades não pode excluir as outras. É preciso ter consciência de que, a cada escolha se abdica inúmeras outras escolhas.

O viajante pode ser lido como um grande romance sobre a experiência sensorial e sobre o poder sugestivo das frases. Ele também tateia as possibilidades do real. Os leitores podem se apropriar das possibilidades das frases e mudar de direção como Marília Garcia coloca em seu poema: é exatamente isso que o narrador do *Viajante* parece dizer aos seus leitores. Mas ele não diz: quem diz é o poema de Marília Garcia. Como traduzir uma experiência de leitura? Essa parece ser a pergunta que está no poema de Marília Garcia e no romance de Italo Calvino. Essa experiência sensorial substitui o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência do olhar. O texto nasce de sua própria potencialidade. O processo anafórico vai discretamente se eclipsando (Garcia, 2014) no poema de Marília: o fragmento da seção não numerada, *para qual direção nossos olhos se dirigem*, retorna de diferentes modos, se repete:

há uma semana
participei do encontro *autorias e teorias*
no centro universitário maria antonia
a convite do mauricio salles vasconcelos
no primeiro dia do encontro
o agustín fernández mallo
contou sobre a trilogia *nocilla dream*
escrita quando ele estava com o quadril quebrado
deitado em uma cama na Tailândia no segundo dia
o damián tabarovsky comentou seu ensaio
a literatura de esquerda e no terceiro dia li este texto
que começou com a pergunta da hilary
já citada
depois na mesma mesa
o roberto zular falou sobre as muitas vozes que existem hoje
e sobre as ficções performativas

depois na mesma mesa
foi a vez do paulo ricardo
(Garcia, 2014, p. 12-13)

Muitas vozes são trazidas ao poema e o potencializam. Trabalho de escuta e leitura. Foi Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, que pensou sobre a potencialidade do texto: “o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento” (Iser, 1996, p. 34). A voz poética do poema de Marília Garcia é também a voz de um leitor, ou de inúmeros leitores: Agustín Fernández Mallo, Damián Tabarovsky, Roberto Zular, Marília Garcia... Todos eles, nesse “encontro de *autorias e teorias*” (Garcia, 2014, p. 12), exploram uma maneira de se pensar um texto literário. Cada um dirige o olhar para uma direção, e todos eles se hospedam no poema de Marília. O poema aponta para um leitor diante de uma obra literária. É justamente essa teoria que é encenada no *Viajante* e em “Blind Light”.

Ao mesmo tempo em que os narradores de *Se um viajante numa noite de inverno* estão lendo inúmeras cenas de leitura, no poema de Marília Garcia, encontramos uma voz que narra inúmeras possibilidades de começo: são cenas da própria escrita – cenas que apontam para uma escuta do real. Os narradores de Calvino descrevem uma relação entre a sensação/sugestão que o texto provoca em seus leitores. O sentido de uma obra literária, segundo eles, não pode ser definido, preexistente à leitura: está sempre em deriva. Os sentidos são como uma sugestão para o começo. E, talvez, tanto no romance de Italo Calvino como no poema de Marília Garcia, o sentido mais explorado seja o do olhar: tatear os espaços com os olhos, ensaiar uma possibilidade de caminho.

Arremesso: é sobre a vida e sobre todas as suas possibilidades de começo e recomeço. É também sobre uma vida *que renasce fora da razão* (Pasolini, 2005, p. 273), vida que se constrói distante de um *logos* estático e imutável, e que, tanto no romance de Italo Calvino como no livro de Marília Garcia, aparece regida pela própria *dynamis*: os próprios processos de leitura e escrita e todos os seus questionamentos e implicações. Gerar o poema a partir da vida. Falemos de um poema que produz a vida: um poema que se propaga, prolifera, relança-se... com a minha própria tesoura, recorto, repito e coloco um tecido: entrelaço Marília Garcia, Pier Paolo Pasolini – a própria escrita como montagem. Mas é também sobre a vida e sobre uma errância.

Se um viajante numa noite de inverno e o poema “Blind Light” parecem fundar uma teoria do sujeito não mais pautada nos acertos, mas, sobretudo, na possibilidade do erro – da errância, da deambulação – e de todos os caminhos novos que ele pode abrir. Não se pode esquecer que, etimologicamente, a palavra “erro” está relacionada com um “movimento sem direção”. Se na narrativa de Italo Calvino a viagem – que ganha seus contornos durante o deslocamento dos personagens – tem o seu início a partir de um erro, em Marília Garcia, o erro se encontra através da perífrase de uma viagem: “um movimento ainda sem direção / que vai se definindo / durante o próprio trajeto” (Garcia, 2014, p. 11). Assim, o romance e o poema são fundados sobre um movimento, sobre uma viagem, sobre uma errância, sobre uma deriva.

Giorgio Agamben, em “A imanência absoluta”, recupera uma pergunta de Michel Foucault: “Não deveria ser reformulada toda a teoria do sujeito, já que o conhecimento, mais do que a abertura à verdade do mundo, está enraizado nos ‘erros’ da vida?”³ (Agamben, 2015, p. 332). Agamben procura responder às perguntas de Foucault com duas outras perguntas fundamentais: o que pode ser um conhecimento que já não tem como correlato a abertura ao mundo e à verdade, mas apenas a vida e a sua errância? E como pensar um sujeito a partir do erro?

Uma errância e, também, uma vida-poema errática (*errância* informe, avanço errático): ultrapassar a fortaleza do método e dar lugar ao labirinto do pensamento: talvez, essa seja uma das grandes marcas da narrativa de Italo Calvino e da poética de Marília Garcia. Ao formular uma série de perguntas no interior do romance e do poema, o romance e o poema transformam conceitos rígidos em ideias abertas e estabelecem uma série de reflexões sobre o próprio ato de escrita e de leitura. Italo Calvino e Marília Garcia fazem de seus projetos poéticos novas formas de relação, novas formas de redenção no mundo e com o mundo. Recorto e inverte as primeiras palavras da *Teoria do romance*, de György Lukács: afortunados são os tempos nos quais os limites e as barreiras são derrubadas em prol de novas formas de conhecimento, novas possibilidades de se enxergar e moldar a vida (Lukács, 2000, p. 25). Dar forma à vida... Como começar? Com uma estrutura fragmentada e babélica – babel que agrupa, em *Um teste de resistores*, diferentes formas discursivas: *links* da internet, citações

³ “Est-ce que toute la théorie du sujet, ne doit pas être reformulée, dès lors que la connaissance, plutôt que de s’ouvrir à la vérité du monde, s’enracine dans les «erreurs» de la vie?”

de filmes, listas, ferramentas de busca do *Google*; e no *Viajante*: discurso teórico e discurso literário –, a desordem da vida, o inacabamento do dia a dia e as perguntas das quais nós não temos as respostas são encenadas no interior do próprio romance e do próprio poema:

talvez o discurso possa seguir
 circulando talvez importe fazer
 perguntas e não definir quem fez
 o quê
 (Garcia, 2014, p. 19)

Há no poema uma insistência do “talvez” – uma repetição que ecoa por quase todas as suas seções: “talvez o discurso possa seguir”, “talvez em alguns casos”, “talvez eu não tenha escutado a pergunta”, “talvez algo impreciso inicialmente”, “talvez seja difícil falar de poesia”, “talvez importe fazer”, “talvez importe fazer perguntas”. Essa insistência aponta para um discurso que vai tateando o caminho, se chocando com as possibilidades – como espécie de deriva continental. Utilizo essa expressão seguindo o verbete “Dérive des continents” da *Encyclopédie Universalis*: “os continentes se moviam como navios em um fundo oceânico bastante plástico”⁴ ou como se os continentes estivessem “ancorados na superfície do globo, como jangadas presas no gelo, sendo seus movimentos devidos à expansão do fundo do oceano”⁵. “Navires” ou “radeaux”: são os termos utilizados pelo teórico que escreve o verbete. Deriva que coloca em contato, em movimento diferentes textos e diferentes espaços: Brasil, Londres, França, Itália – movimento que aproxima e afasta esses textos e espaços como uma deriva continental; como uma espécie de *engano geográfico* instaurado no poema: onde as fronteiras literárias e nacionais se chocam, onde o poema é também uma narrativa de viagem.

23.
 ao escrever o *engano geográfico*
 tomo o poema de emmanuel hocquard
 uma narrativa de viagem

⁴ “les continents se déplaçaient comme des navires sur un fond océanique assez plastique”.

⁵ “ancrés à la surface du globe, tels des radeaux pris dans la glace, leurs déplacements étant alors dus à l’expansion du fond des océans”

como modelo para narrar a viagem que fiz até ele
 faço minha viagem com um caderno
 pensando no poema dele
 escrevo a viagem
 e ela acontece
 a viagem de emmanuel hocquard
 é uma viagem na direção do passado
 já que ele se desloca em busca da memória
 repito a viagem dele de outra maneira
 pois não vou a tanger nem volto ao passado
sua viagem a tanger será aqui ele me disse um dia
 será que a minha viagem seria
 na direção do futuro?
estamos no futuro
 diz o filme do chris marker
 o procedimento de fazer uma viagem
 me leva ao lugar me leva ao *ter lugar*
na leitura do outro
acabamos por chegar em nós mesmos
 ele diz
 e eu olho para a câmera
 (Garcia, 2014, p. 39)

Esse talvez tenha sido também uma espécie de modelo para narrar a viagem que fiz até o poema e o romance. Eu olho para o poema-câmera, para o romance-câmera. O leitor, o autor, o narrador, o poeta... precisa constantemente ir e vir / partir e retornar, como se a viagem nunca tivesse um fim. Clarice Lispector, *recitando* Luís de Camões de forma latente, escreve em *Um sopro de vida*: “Cada novo livro [cada novo poema, cada nova narrativa] é uma viagem [, uma deriva, um movimento]. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes *revelados*”. Revelados: como uma foto *revelada*. Reler, rearticular, escandir, caminhar, atravessar: são essas palavras que fazem parte do nosso repertório e que nem sempre são utilizadas quando atravessamos um labirinto textual. Um verdadeiro escritor questiona nossa maneira de ler, nos força a reler e a novamente reler a fim de afinarmos nossa voz à dele ou o contrário, desafinarmos com a sua voz, já que nem toda opera é feita com os mesmos timbres. É através deste processo de releitura e rearticulação que Se um viajante numa noite

de inverno vai estimular em seus leitores uma travessia labiríntica que constantemente elabora um – esforço de retorno: que pensa o retorno, que diz o retorno e que afirma que não se pode esquecer o retorno. É preciso seguir em deriva, seguir a deriva, olhar para a câmera.

Ainda na seção 23 do poema de Marília, podemos ler:

no livro *20 poemas para o seu walkman*
depois de percorrer tantos caminhos
não encontrei o que eu buscava
eu nem sabia o que eu buscava
mas não encontrei
os personagens voltam em momentos diferentes do livro
tentando sobreviver em um geografia estranha
se afogam se perdem não têm uma bússola
para achar os caminhos
nem um gps *pensando no leitor do ipod*
mas o caminho é feito
cruzando as linhas do poema
e atravessando
os furos
(Garcia, 2014, p. 40)

Cruzando as linhas do poema, as linhas do romance, o trabalho da citação fura o texto. Trata-se de construir e desconstruir aquilo que poderíamos chamar, como dito um pouco mais acima, borgeamente, de um poema, de um romance biblioteca de Babel. Tal questão não deixou de ser apontada por Marlon Augusto Barbosa em sua dissertação de mestrado sobre o livro de Italo Calvino:

a confusão imposta pelo castigo de uma queda se converte em fusão prodigiosa que [segundo Teresa Cristina Cerdeira (2012)] nasce de uma saudável convivência com a diversidade – sobretudo, discursiva. Uma queda pautada sobretudo na perda e na abertura da concepção de poesia e crítica. (Barbosa, 2017, p. 39)

Não mais inscritas, quem sabe, sob o signo de uma fantasmática totalidade. Trata-se, talvez, como eu tentei demonstrar, como eu tentei encenar, seguindo os passos dos dois autores, de uma confusão que se faz fusão – ou reorganização. Trata-se do estabelecimento de uma comunidade discursiva

(de uma biblioteca de citações)⁶ que se constrói na ética do – viver junto, do conviver: uma comunidade poética, narrativa que se reconhece no agrupamento de sobrevivências e na visibilidade dos bastidores da escrita e da leitura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BARBOSA, Marlon Augusto. *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1996. (Obras escolhidas, v. 3).

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Os sertões dos campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANTAS, Marcello. *Corpos presentes*. In: *Antony Gormley: corpos presentes – Still Being* [Catálogo]. Textos W. J. T. Mitchell, Agnaldo Farias; curadoria Marcello Maia Dantas; trad. Renato Rezende. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁶ Ver, nesse sentido, o ensaio de Marlon Augusto Barbosa intitulado “A biblioteca de Anghel”, publicado na Revista *Alea*, vol. 24/3 de set.-dez. de 2022. Trata-se de uma pesquisa sobre a poesia de Golgona Anghel que aponta para um trabalho da citação/cintilação que torna legível a construção de uma biblioteca.

EYBEN, Piero. *Abismo por paixão (ensaios)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.

FERNANDES, Heleine. Uma escrita a se fazer. Blog *O cuidado da poesia*. Revista Cult. 19 jan. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-escrita-se-fazer/>. Acesso em: 27 out. 2022.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. *Revista Escrita*. Rio de Janeiro, n. 23, p. 160-176, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/35Sn2i6>. Acesso em: 13 out. 2022.

OLIVER, Élide Valarini. *Rabelais e Joyce: três leituras menipéias*. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia. *Revista Terceira Margem*, v. 10, n. 15, p. 95-111, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15074/9959>. Acesso em: 21 out 2022.



Edmond Jabès e o primeiro vocábulo: tradução e errância

Edmond Jabès and the First Term: Translation and Wandering

Lia Araújo Miranda de Lima

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

liaamiranda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4932-8424>

Resumo: Este artigo comenta o livro *La mémoire et la main* [A memória e a mão] (1974-1980), de Edmond Jabès, em particular o poema “Toujours cette image” [Sempre esta imagem]. O comentário parte da busca do poeta pelo *primeiro vocábulo*, ou pela palavra original, e alimenta-se das reflexões da filosofia da linguagem (Benjamin, 2011; Derrida, 1967) e da visão transcendente da palavra em culturas ágrafas (Kopenawa & Albert, 2015). Jabès, judeu egípcio exilado na França, tem o desterro como motivo central em sua obra. O deserto é metáfora da página em branco e a escrita aparece como habitação. A exposição será acompanhada pela tradução do poema em português e pela meditação sobre a tradução poética, também ela habitada pelo desterro. Há um aspecto fugidio nas palavras, uma dificuldade de fixá-las, compatível com o estado de errância do poeta. Em seu rastro, o tradutor vagabundeia, temeroso de enraizar-se, tentando em vão reter as palavras escorregadias.

Palavras-chaves: Edmond Jabès; errância; tradução poética.

Abstract: This article comments on the book *La mémoire et la main* (1974-1980), by Edmond Jabès, in particular the poem “Toujours cette image”. The commentary stands on the quest of the poet for the first term, or the original word, and is informed by reflections of the philosophy of language (Benjamin, 2011; Derrida, 1967) and by the transcendent vision of the word in pre-literate cultures (Kopenawa & Albert, 2015). Expatriation is as a central theme in the work of Jabès, an Egyptian Jew exiled in France. The desert is a metaphor of the blank page and writing appears as a dwelling. This exposition will be followed by the translation of the poem in Portuguese and by a meditation on poetic translation, also inhabited by exile. There is a slippery aspect in words, a difficulty to bind them which is compatible with the state of wandering of the poet. Following his trail, the translator strides, fearing to root, trying aimlessly to retain the slippery words.

Keywords: Edmond Jabès; Wandering; Poetic translation.

J'ai quitté l'Égypte parce que j'étais juif. J'ai donc été amené, malgré moi, à vivre une certaine condition juive, celle de l'exilé.

Edmond Jabès, *Du désert au livre*.

Busco no fundo de mim as palavras desse tempo distante em que os meus vieram a existir.

Davi Kopenawa Yanomami, *A queda do céu*.

Introdução

O título *La mémoire et la main* [A memória e a mão] associa e opõe dois campos semânticos (isotopias) estruturantes deste pequeno livro de Jabès, que reúne poemas escritos entre 1974 e 1980. A memória liga-se à fala, à transmissão oral de uma tradição e às reminiscências de uma origem. A mão, por sua vez, liga-se à escrita, legado divino às culturas que já não conseguem se lembrar.

Edmond Jabès (1912-1991), egípcio que se instalou na França em 1957 em razão de suas raízes judaicas, elege, no período mais maduro de sua produção poética, o termo *vocabulo* para designar “a palavra do livro”¹. Esta se identifica à palavra falada (vocal) e ao seu duplo, o silêncio: “essa palavra que, como a palavra falada, é ‘*de fato silenciosa*’, essa palavra que é ‘*uma voz de silêncio*’, essa palavra que é ao mesmo tempo oposta ao silêncio [...], levada pelo silêncio e queimada pelo silêncio” (Sauvage, 2004, p. 466, tradução nossa)².

O silêncio e a distância são imagens fortes em *La mémoire et la main*, que retoma o motivo da procura pelo livro, pela palavra definitiva que está na origem dos tempos. Essa busca se dá em meio ao deserto, à página em branco, sempre resistente à tinta negra do signo, onde não há caminhos traçados, mas uma infinitude de caminhos.

¹ “la parole du livre”, como Jabès a designa em *El ou le dernier livre* (1973) (Jabès, 1989, p. 471-472, tradução nossa).”

² “cette parole qui, comme la parole parlée, est ‘tout à fait silencieuse’, cette parole qui a ‘une voix de silence’, cette parole qui est tout à la fois opposée au silence [...], portée par le silence et blûlée par le silence.”

Neste artigo, examinamos o poema “*Toujours cette image*” [Sempre esta imagem], inserido no livro *La mémoire et la main* e no conjunto da obra poética de Jabès, reunida na coletânea *Le seuil le sable: poésies complètes* [A soleira a areia: poesias completas] (1943-1988). Nesta introdução, apresentamos elementos fundamentais que estruturam a poética de Jabès, notadamente sua metapoética, para, nos tópicos seguintes, nos debruçarmos sobre o poema e sobre o ato de traduzir Jabès, elegendo a amplitude do deserto como espaço da tradução.

La mémoire et la main foi publicado primeiramente em 1986 em uma edição de apenas 120 exemplares, ilustrados com gravuras de Eduardo Chillida, pela editora Fata Morgana. Foi posteriormente integrado à coletânea *Le seuil le sable*, organizada pelo próprio Jabès, que reúne livros publicados entre 1943 e 1988, como *Je bâtis ma demeure* [Eu edifico minha morada] (1959), e poemas avulsos acrescentados posteriormente. Além de seus livros de poesia, Jabès é célebre por uma obra difícil de ser classificada em gêneros literários, na qual se destacam: *Le livre des questions* [O livro das perguntas] (7 volumes, 1963-1973), *Le livre des ressemblances* [O livro das semelhanças] (3 volumes, 1976-1980), *Le livre des limites* [O livro dos limites] (4 volumes, 1982-1987), *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* [Um estrangeiro com, debaixo do braço, um livro de pequeno formato] (1989) e *Le livre de l'hospitalité* [O livro da hospitalidade] (1991). Vale mencionar, finalmente, um pequeno livro de poemas não incluído em *Le seuil le sable* e dedicado às crianças: *Petites poésies pour jours de pluie et de soleil* (1991) [Poeminhas para dias de chuva e de sol].

Entre as seleções de poemas incluídos em *Le seuil le sable* e escritos antes do exílio estão *Du blanc des mots et du noir des signes* [Do branco das palavras e do negro dos signos] (1953-1956) e *Petites incursions dans le monde des masques et des mots* [Pequenas incursões no mundo das máscaras e das palavras] (1956). Esses livros propõem, em forma de poemas ou fragmentos poéticos, parágrafos em prosa e aforismos, toda uma reflexão sobre a linguagem, que já aparecia em estado embrionário em *Je bâtis ma demeure* (Mayaux, 2008). Como neste excerto do poema “*Soirées de concert ou les mots étrangers*”, de *Du blanc des mots et du noir des signes*:

Partida frustrada
Há a palavra
que não se acha.
(Jabès, 1991, p. 293)³

Em *Portes de secours* [Saídas de emergência], título de uma série de aforismos que abre o livro *Les mots traçant* [As palavras traçam] (1943-1951), Jabès escreve:

Tornar a palavra visível, ou seja, negra.
(Jabès, 1991, p. 155)⁴

Tornar visível o que é, na origem, som, e que se dissipa no tempo. Como Jabès escreveria mais tarde em *Le livre des questions*, “A lembrança das palavras é fixada pela tinta sobre o papel” (Jabès, 1990, p. 29, tradução nossa)⁵. Nota-se já uma evocação da memória, na qual se perdeu a palavra, e que, em meio à errância, será gravada pela tinta negra. Como aponta Catherine Mayaux (2008), a palavra é central na poética de Jabès. Ela é a matéria com a qual o poeta edifica sua morada, sua tenda no deserto, no exílio, e na qual pode acolher o estrangeiro. Veremos a seguir como a palavra, rebatizada de vocábulo, é invocada em *La mémoire et la main*, notadamente no poema “Toujours cette image”.

“Toujours cette image”: um comentário

Este comentário de “*Toujours cette image*” é informado por ferramentas de análise textual do poema (Adam, 1985; Wolosky, 2001) e sua tradução integra-se ao processo de leitura crítica, compreendendo seus mecanismos estruturantes. Reproduzimos inicialmente o texto de Jabès e, em seguida, sua tradução em português:

³ “Départ manqué / Il y a le mot / introuvable.”

⁴ “Rendre le mot visible, c’est-à-dire noir.”

⁵ “Le souvenir des mots est fixé par l’encre sur le papier.”

TOUJOURS CETTE IMAGE

1 *Toujours cette image*
2 *de la main et du front,*
3 *de l'écrit rendu*
4 *à la pensée.*
5 *Tel l'oiseau dans le nid*
6 *ma tête est dans ma main*
7 *L'arbre resterait à célébrer,*
8 *si le désert n'était partout.*
9 *Immortels pour la mort.*
10 *Le sable est notre part*
11 *insensée d'héritage.*
12 *Puisse cette main*
13 *où l'esprit s'est blottit,*
14 *être pleine de semences.*
15 *Demain est un autre terme.*
16 *Saviez-vous que nos ongles*
17 *autrefois furent des larmes?*
18 *Nous grattons les murs avec nos pleurs*
19 *durcis comme nos coeurs-enfants.*
20 *Il ne peut y avoir de sauvetage*
21 *quand le sang a noyé le monde.*
22 *Nous ne disposons que de nos bras*
23 *pour rejoindre, à la nage, la mort.*
24 *(Au-delà des mers, au dessus des crêtes,*
25 *minuscule planète non identifiée,*
26 *mains unies, rondes mains comblées,*
27 *échappées à la pesanteur.)*
28 *Lorsque la mémoire nous sera rendue,*
29 *l'amour connaîtra-t-il enfin son âge?*
30 *Bonheur d'un vieux secret partagé.*
31 *À l'univers s'accroche encore*
32 *l'espérance du premier vocable;*
33 *à la main, la page froissée.*
34 *Il n'y a de temps que pour l'éveil. (Jabès, 1990, p. 375-376)*

SEMPRE ESSA IMAGEM

1 Sempre essa imagem
2 da mão e da frente,
3 do escrito entregue
4 ao pensamento.
5 Tal a ave no ninho,
6 a cabeça em minha mão.
7 A árvore ficaria pra festa
8 se o deserto não estivesse à solta.
9 Imortais para a morte.
10 A areia é nossa porção
11 insensata de herança.
12 Possa esta mão
13 onde o espírito se aninhou,
14 estar cheia de sementes.
15 Amanhã é outro termo.
16 Sabiam que nossas unhas
17 outrora foram lágrimas?
18 Raspamos os muros com nosso choro
19 rijo como nossos corações-infantes.
20 Não pode haver salvamento
21 quando o sangue afogou o mundo.
22 Só dispomos de nossos braços
23 para ir, a nado, ter com a morte.
24 *(Além dos mares, por sobre as cristas,*
25 *minúsculo planeta não identificado,*
26 *mãos unidas, redondas, plenas,*
27 *foragidas da gravidade.)*
28 Quando a memória nos for devolvida,
29 saberá o amor enfim sua idade?
30 Alegria de um velho segredo partilhado.
31 Ao universo se apega ainda
32 a esperança do primeiro vocábulo;
33 à mão, a página amassada.
34 Só há tempo para o despertar.

Este poema metalinguístico grava a agonia da escrita, a esperança do encontro do *primeiro vocábulo* tensionada com a impossibilidade de escrever. A imagem que dá título ao poema, retomado no primeiro verso, é a “da mão e da frente”, o escrito (mão) entregue ao pensamento (frente), imagem duplicada por aquela da ave (cabeça) em seu ninho (mão). A celebração da árvore, que por metonímia dá sequência à isotopia da ave e do ninho, é negada pela presença universal do deserto:

A areia é nossa porção
insensata de herança.⁶

Jean-Marie Sauvage (2004) aponta que o deserto em Jabès é um espaço essencial de composição, no tempo e fora dele, matriz do povo judeu a que pertence, “Pensado ao mesmo tempo como lugar de retiro (do mundo), lugar do Êxodo, lugar do exílio (uma vez que Jabès foi expulso dele) e metáfora do livro e da palavra [...]” (Sauvage, 2004, p. 468-469, tradução nossa)⁷. Nas palavras do próprio Jabès, o deserto confere a cada palavra seu ritmo lento de além-silêncio, de além-vida, e nos transforma em outro: “aquele que sabe o peso do céu e a sede da terra; aquele que aprendeu a contar com sua própria solidão. Longe de nos excluir, o deserto nos envolve. Tornamo-nos imensidão de areia” (Jabès, 2001, p. 45, tradução nossa)⁸. Herança de dor, mas também espaço infinito de criação.

Estrutura o poema a dialética entre a criação e a morte, a escrita sempre como um caminho impedido, ou uma ausência de caminhos, que desemboca na página amassada (v. 33). Tal contradição se configura no verso “Imortais para a morte” (v. 9), que encontra correspondência, pela repetição do termo “morte” e por contraste, com os versos 22 e 23:

Só dispomos de nossos braços
para ir, a nado, ter com a morte.⁹

⁶ “Le sable est notre part / insensée d’héritage.”

⁷ “Pensé à la fois comme lieu du retrait (du monde), lieu de l’Exode, lieu de l’exil (puisque Jabès en a été chassé) et métaphore du livre et de la parole [...]”

⁸ “celui qui sait le poids du ciel et la soif de la terre; celui qui a appris à compter avec sa propre solitude. Loin de nous exclure, le désert nous enrobe. Nous devenons immensité de sable.”

⁹ “Nous ne disposons que de nos bras / pour rejoindre, à la nage, la mort.”

Os vocábulos se alternam entre a vida e a morte, em uma relação metonímica entre árvore (v. 7) e sementes (v. 14), deserto (v. 8) e areia (v. 10). Na quarta estrofe (v. 12-14), o poeta faz uma súplica, uma invocação de esperança:

Possa esta mão
onde o espírito se aninhou,
estar cheia de sementes.¹⁰

Mão e escrita, de um lado; espírito, frente, pensamento, cabeça, do outro. A palavra “mão” aparece seis vezes no poema, além de estar contida em *Demain* (v. 15), na cabeça de um verso isolado e, portanto, com importante destaque. Já a cabeça/frente, concreto que se duplica em seu conceito espírito/pensamento, é designada por palavras diferentes a cada ocorrência isotópica. A *ideia*, portanto, espalha-se por vocábulos diversos, enquanto a *mão* repete-se por sua precisão.

O verso 15, que sucede a estrofe citada logo acima, isolado por linhas em branco antes e depois, lança a dúvida quanto à resposta à súplica do poeta:

Amanhã é outro termo.¹¹

Jabès mobiliza a polissemia da palavra “termo”, compreendida em sua concepção gramatical (terminológica), mas também como fim, limite.

As duas estrofes seguintes, postas em paralelo por sua estrutura comum em quartetos, desenham sem trégua o destino fatal. Na primeira (sexta estrofe, v. 16-19), os elementos fluidos e moles – “lágrimas”, “choro”, “corações-infantes” – metamorfoseiam-se em termos duros e cortantes – “unhas”, “arranhamos”, “rijos”. Evoca-se o choro de um povo errante e massacrado, de um povo cuja herança é a areia. Ressalta-se que a palavra *larmes* (lágrimas) em francês tem proximidade fônica e gráfica com *lames* (lâminas). O lamento transforma-se em luta, em resistência. Os corações de criança endurecem-se. Mas não há salvação possível

quando o sangue afogou o mundo.
Só dispomos de nossos braços
para ir, a nado, ter com a morte.¹²

¹⁰ “Puisse cette main / où l’esprit s’est blottit, / être pleine de semences.”

¹¹ “Demain est un autre terme.”

¹² “quand le sang a noyé le monde. / Nous ne disposons que de nos bras / pour rejoindre, à la nage, la mort.”

O quarteto seguinte destaca-se tipograficamente pelo itálico e pelos parênteses. Os versos anunciam a visão de um “*minúsculo planeta não identificado*” além dos mares e dos cumes das montanhas. O planeta é associado a “*mãos unidas, redondas, plenas*”.

No poema “*Le trou*” [O buraco], que compõe a segunda seção de *La mémoire et la main*, intitulada “*Le sang ne lave pas le sang (1976-1980)*” [O sangue não lava o sangue], a mão fechada se transforma em um ponto:

Ele dizia que o ponto havia sido uma mão apaixonada por si mesma
que o tempo arredondou e alisou antes de a paralisar para sempre.
(Jabès, 1991, p. 385)¹³

A imagem do ponto compõe o título de . *El, ou le dernier livre* (1974), em *Le livre des questions*, que se inicia por uma referência à Cabala: “Deus, *El*, para revelar-se, manifestou-Se por um ponto” (Jabès, 1989, p. 465, tradução nossa)¹⁴. O ponto, que em *Le sang ne lave pas le sang* surge de uma mão fechada, é uma referência ao fim, à destruição do próprio livro.

O pequeno planeta do poema que examinamos aqui associa-se portanto às “*mãos unidas, redondas, plenas*”, que assim escaparam à gravidade, ao peso da existência. Ressalta-se, em Jabès, a importância da espacialização dos motivos ligados à representação da criação poética. A maior delas, o deserto, mas também a morada (*Je bâtis ma demeure*), a casa, a porta, a soleira...

Depois da visão do planeta distante, o poeta projeta um futuro que o devolve às origens:

Quando a memória nos for devolvida
saberá o amor enfim sua idade?¹⁵

O segundo verso deste dístico (v. 29) encontra correspondência no verso 19, “*durcis comme nos coeurs-enfants*”. As relações entre *enfant* e *âge* e entre *coeur* e *amour* tensionam-se pela presença do adjetivo participípio *durcis* do verso 19.

¹³ “Il disait que le point avait été une main éprise d’elle-même que le temps avait arrondi et rendue lisse avant de la figer à jamais.

¹⁴ “Dieu, El, pour se révéler, Se manifesta par un point.”

¹⁵ “Lorsque la mémoire nous sera rendue, / l’amour connaîtra-t-il enfin son âge?”

O vislumbre de um futuro em que a memória seja restituída, um amanhã que é retorno à fonte, é esperança de amor e felicidade:

Alegria de um velho segredo partilhado.
Ao universo se apega ainda
a esperança do primeiro vocábulo;
à mão, a página amassada.¹⁶

Este último quarteto dá sequência à busca da memória, do “primeiro vocábulo”, e encerra-se com o desencanto da página amassada, pendurada à mão, como a esperança ao universo: a escrita impossível.

No entanto, a escrita se faz contra essa impossibilidade mesma, arrisca-se. O chamado é inevitável: “É preciso ter errado muito, ter-se metido em bastantes caminhos para perceber, no fim das contas, que em nenhum momento saiu-se do seu” (Jabès, 2001, p. 17, tradução nossa)¹⁷. Em *Le livre des questions*, o poeta pergunta e responde: “Onde está o caminho? O caminho está sempre por se achar. Uma folha branca está repleta de caminhos” (Jabès, 1990, p. 59, tradução nossa)¹⁸.

À revelia da página amassada, o poema grava-se, e encerra-se com um verso isolado:

Só há tempo para o despertar.¹⁹

O despertar que é interrupção do sonho, mas que é também nascimento; fim, mas também origem.

Este breve comentário integra-se à reexpressão do poema em português brasileiro, sempre exposta em paralelo com o texto em francês. Ressalta-se o cuidado com a precisão das escolhas lexicais, tão caras a Jabès, com a manutenção das recorrências e com o sentimento de seu ritmo, de sua concisão. À revelia da intradutibilidade dos textos poéticos, marcados pela fragilidade da informação estética (Campos, 1992), Jabès entrega-se

¹⁶ “Bonheur d’un vieux secret partagé / À l’univers s’accroche encore / l’espérance du premier vocable ; / à la main, la page froissée.”

¹⁷ “Il faut avoir beaucoup erré, s’être engagé sur bien des chemins pour s’apercevoir, en fin de compte, qu’à aucun moment on n’a quitté le sien.”

¹⁸ “Où est le chemin? Le chemin est toujours à trouver. Une feuille blanche est remplie de chemins.”

¹⁹ “Il n’y a de temps que pour l’éveil.”

à mão que traduz, acolhe-a. E, através dela, permite que sigamos, através do deserto, o trabalho hermenêutico sobre a sua poética.

O som e a tinta: a palavra inicial

Catherine Mayaux (2008) observa que o motivo recorrente da linguagem constitui, em Jabès, uma metapoética. Ao lado da “palavra” [*mot*], repetem-se na sua obra os termos “vocábulo” [*vocable*] e “fala”/ “palavra” [*parole*]. Esta última tem uma dimensão inicial, preliminar à escrita, e não pode se realizar completamente no poema, onde se transforma em destroços:

a palavra [*parole*] precede o livro que ela cria à medida que se articula. Ela entra no livro para ali viver e, mais ainda, para morrer ali. [...] *A obsessão do livro não seria apenas a obsessão de uma palavra capaz de sobreviver a todos os livros?* [...] Desconstruir o livro é [...] reencontrar as primeiras palavras, aquelas que, página após página, permitiram o livro. Há sempre uma palavra que resiste ao apagamento. [...] O que é, então, essa *palavra inicial*? Talvez uma ausência insuportável de palavra que ela virá, sem que notemos, cumular ao expor-se. (Jabès, 2001, p. 28, grifos meus, tradução nossa)²⁰

Trata-se de uma busca contínua por essa palavra ausente, capaz de cumular a ausência, e que permeia todos os livros de Jabès como uma linha que os costura numa obra una.

Em sua produção mais tardia, Jabès elege o termo “*vocable*” em vez de “*mot*”, este último amplamente empregado nos primeiros livros de *Le seuil le sable*. Motivado pelo fato de o termo estar em desuso, Jabès o reintegra à linguagem em sua estranheza e seu arcaísmo. Como declara em entrevista a Marcel Cohen, trata-se de despaisar a palavra, exilá-la de seu contexto antigo e reintegrá-la ao presente, perturbando a noção de tempo no texto (Jabès, 2001, p. 83-84). Jean-Marie Sauvage retoma e reelabora as declarações de Jabès, dando ênfase à relação do *vocábulo* com a palavra vocal e, paradoxalmente, silenciosa:

²⁰ “la parole précède le livre qu’elle crée à mesure qu’elle s’articule. Elle entre dans le livre pour y vivre et, plus encore, pour y mourir. [...] L’obsession du livre ne serait-elle que l’obsession d’une parole capable de survivre à tous les livres? [...] Déconstruire le livre, c’est [...] retrouver les premières paroles, celles qui, page après page, ont permis le livre. Il y a toujours une parole qui résiste à l’effacement. [...] Qu’est-ce, alors, que cette parole initiale? Peut-être une absence insupportable de parole que celle-ci viendra, à notre insu, combler en s’exposant.”

Usando simplesmente a palavra “*vocábulo*”, uma palavra “*totalmente rejeitada por todos os escritores, exceto pelos linguistas, há cinquenta anos*”: a palavra “*vocábulo*” para designar portanto “*a palavra do Livro*”, essa palavra que, como a palavra falada, é “*de fato silenciosa*”, essa palavra que tem “*uma voz de silêncio*”, essa palavra que é ao mesmo tempo oposta ao silêncio [...], carregada pelo silêncio e queimada pelo silêncio. (Sauvage, p. 466, tradução nossa)²¹

A “voz de silêncio” é uma contradição estruturante no poema “*Toujours cette image*”, assim como na obra de Jabès como um todo. A palavra que se queima pelo silêncio, que se imola, é palavra sacrificada, palavra expiatória que morre por nós ao se deixar gravar em tinta negra na página branca.

Em meio à miríade de caminhos por onde as palavras se espalham em cada um de seus livros, Jabès é autor de uma obra de uma coerência espantosa, direcionada sempre para uma origem. Como afirma Derrida (1967) no início de seu artigo sobre *Le livre des questions*, a partir desse livro se lê melhor *Le seuil le sable*. A obra de Jabès, na qual um livro ilumina o outro, apreende-se mal pela leitura de fragmentos isolados, e é melhor lida como um único grande livro – razão pela qual a leitura do poema “*Toujours cette image*” se expande aqui em referências a diversos outros livros de Jabès, sempre acompanhada pelo exercício paralelo da tradução.

Se o uso do termo *vocábulo* opera uma perturbação no tempo, como queria Jabès, de fato a noção de tempo é dissolvida em “*Toujours cette image*”, por meio de referências ao passado, ao futuro, à continuidade, ao envelhecimento: *toujours* (título e v. 1), *mort* (v. 9), *héritage* (v. 11), *demain* (v. 15), *autrefois* (v. 17), *coeurs-enfants* (v. 19), *lorsque* (v. 28), *enfin* e *âge* (v. 29), *vieux* (v. 30), *encore* (v. 31), *espérance* e *premier* (v. 32), *temps* e *éveil* (v. 34). A memória, por sua vez, dá título ao livro no qual se insere o poema, *La mémoire et la main*. Ela se liga à mão, como se liga à escrita, pelo desaparecimento da *parole*, a palavra-fala, a palavra oral. Estrutura a metapoética de Jabès a antítese entre o som e a imagem, a palavra oral e a palavra escrita.

²¹ “En utilisant tout simplement le mot ‘vocalbe’, un mot ‘totalment rejeté par tous les écrivains, sauf par les linguistes, depuis cinquante ans’: le mot ‘vocalbe’ pour désigner donc ‘la parole du Livre’, cette parole qui, comme la parole parlée, est ‘tout à fait silencieuse’, cette parole qui a ‘une voix de silence’, cette parole qui est tout à la fois opposée au silence [...], portée par le silence et brûlée par le silence.”

A presença verbal ancestral que Jabès procura parece persistir entre povos primitivos das Américas, cujos relatos evocaremos aqui a fim de melhor compreender a dialética entre palavra falada e palavra escrita.

Nas cosmogonias de povos originários, nas culturas sem escrita, encontra-se o choque com essa mão ansiosa pela palavra perdida. Davi Kopenawa, em *A queda do céu*, afirma que os brancos escrevem porque perderam a memória. Assim ele compara a fala do Yanomami àquela do homem branco:

Descendo desses habitantes da terra das nascentes dos rios, filhos e genros de *Omama*. São as palavras dele, e as dos *xapiri*, surgidas no tempo do sonho, que desejo oferecer aqui aos brancos. *Nossos antepassados as possuíam desde o primeiro tempo*. Depois, quando chegou a minha vez de me tornar xamã, a imagem de *Omama* as colocou em meu peito. [...] Minhas palavras não têm outra origem. As dos brancos são bem diferentes. *Elas são engenhosas, é verdade, mas carecem muito de sabedoria*. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 65, grifos meus)

E, mais adiante:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e *nossas palavras são antigas e muitas*. Não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para *impedi-las de fugir da nossa mente*. Por isso *nossa memória é longa e forte*. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 75, grifos meus)

A partir do relato de um remanescente de uma cultura originária, ágrafa, observa-se a relação entre a palavra vocal e a persistência da memória. A escrita surge como um consolo à condenação dos brancos ao esquecimento constante. Por isso Kopenawa pede ao antropólogo francês Bruce Albert que desenhe (escreva) suas palavras em peles de imagens (papel), para que elas possam ser compartilhadas com outros. Ele afirma que são palavras autênticas, reveladas pelos espíritos que o acompanham: “não são imitações de peles de imagens que olhei. Estão bem fundo em mim” (Kopenawa & Albert, 2015, p. 76).

Davi Kopenawa refere-se ao livro de *Teosi*, o Deus dos brancos: a Bíblia, o livro do povo judeu e, acrescida do Novo Testamento, do povo cristão. Segundo o xamã, o livro de *Teosi* é um livro de desenhos, desenhos de palavras, enquanto as palavras de *Omama*, divindade Yanomami, estão gravadas no peito dos xamãs. O peito é a morada das palavras de *Omama*.

Uma das seções do *Livre des questions* intitula-se “*Et tu seras dans le livre*” [Estarás dentro do livro]. Se o livro não habita em nós, Jabès habitará o livro, sua morada, que ele edifica com as palavras.

Para o indígena, o pensamento dos brancos está enredado em “palavras esfumaçadas e obscuras”. À clareza da palavra ouvida, revelada pelos espíritos, soma-se ainda a sacralidade da palavra. Kopenawa relata que cada Yanomami tem um nome secreto, que apenas pode ser pronunciado por pessoas muito próximas, da família. Esse nome se opõe aos apelidos pejorativos que o indígena pode receber em seu meio: “entre nós é um insulto pronunciar o nome de alguém em sua presença ou diante dos seus. É assim que trocamos insultos, expondo nossos nomes aos ouvidos de todos” (Kopenawa & Albert, 2015, p. 71). Para os Yanomami, ofender o nome equivale a insultar; expô-lo é como expor a nudez. Jabès, herdeiro do povo exortado a não tomar o nome de Deus em vão, partilha da obsessão pelo nome, e suas letras ganham as imagens de soleira, porta, horizonte, livro, galhos. O nome é um chamado, chamado à escrita, que é igualmente dom e maldição: “De novo em posse de teu nome, o alfabeto te pertence; mas, logo, serás escravo de tuas riquezas” (Jabès, 1990, p. 43, tradução nossa)²².

A referência que fazemos à cosmogonia Yanomami justifica-se pela sua compreensão da dimensão originária da linguagem, que é busca de Jabès e objeto de reflexão por um outro judeu, o alemão Walter Benjamin, em sua metafísica da linguagem. Em seu artigo *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (1916), Benjamin discorre sobre o desencantamento da língua a partir do momento em que se submeteu à função comunicativa:

o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos. (Benjamin, 2011, p. 67)

²² “Rentré en possession de ton nom, l’alphabet t’appartient; mais, bientôt, tu seras l’esclave de tes richesses.”

O *nome*, portanto, mandato original segundo o relato de Gênesis – ao homem cabia dar nome aos animais –, esvazia-se de seu poder de conhecimento e participação ao dissociar-se daquilo que nomeia e tornar-se apenas um mediador, paródia da palavra criadora.

Jabès emprega a mesma expressão que Benjamin, “pecado original”, no longo poema “*Soirées de concert ou Les mots étrangers*”, do qual citamos um excerto:

A palavra assombra a palavra. Prisioneira das letras que a formam – como o homem de seu corpo ou de sua condição – *uma imensa esperança*, em pleno mar indolente, a anima. Quantas questões de escritura a hostilidade da tripulação levanta. E primeiro a da comunicação, da circulação das ideias. *A palavra é a inimiga da ideia. A ideia é o pecado original.* A carência da palavra por liberdade cresce à medida que o escritor toma consciência de sua arte. *Há um chamado comovente, teimoso da palavra. A ele o poeta responde, considera essencial seu papel de responder.* A liberdade está em jogo.

Há o palavra por palavra
Criança com dores
de crescimento
Há a dor da *palavra-criança*.
(Jabès, 2009, p. 29, grifos meus)²³

Se, para Jabès, o pecado original é a *ideia* e, para Benjamin, ele é o abandono da magia da palavra e sua submissão à função comunicativa, estamos na mesma seara da abstração como fratura.

Os brancos, na aldeia, rebatizavam os indígenas, “distribuíam seus nomes a esmo”, esvaziados de sua potência simbólica. Para o Yanomami, repetir o nome sem reverência é maltratar a imagem de *Omama*. Kopenawa assim descreve a formação do seu nome, que se deu ao longo da vida:

²³ “Le mot hante de mot. Prisonnier des lettres qui le forment – comme l’homme de son corps ou de sa condition – *une immense espérance*, en pleine mer oisive, l’anime. Que de problèmes d’écriture l’hostilité de l’équipage soulève. Et d’abord celle de la communication, de la circulation des idées. *Le mot est l’ennemi de l’idée. L’idée, c’est le péché original.* Le besoin de liberté du mot grandit à mesure que l’écrivain prend conscience de son art. *Il y a un appel émouvant, entêté du mot. Le poète y répond, considère essentiel son rôle d’y répondre.* La liberté est en jeu. / Il y a le mot pour mot / Enfant en mal / de croissance / Il y a le mal / du *mot-enfant*.”

Assim, pouco a pouco, meu nome foi ficando mais longo. Primeiro foi Davi, o nome que os brancos me atribuíram na infância, depois foi Kopenawa, o que me deram mais tarde os espíritos vespa. E por fim acrescentei Yanomami, que é a palavra sólida que não pode desaparecer, pois é o nome do meu povo. Eu não nasci numa terra sem árvores. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 73, grifos meus)

“A palavra sólida que não pode desaparecer”, o “nome do meu povo”, coincidem com a busca de Jabès por suas origens, em meio à errância: o primeiro vocábulo. O poeta é aquele que sofre a morte da língua, é a mãe enlutada da língua morta: “O poeta dá à obra seu nome” (Jabès, 2009, p. 193), escreve Jabès em *Les mots tracent*.

Mayaux aponta que, em Jabès, a palavra está ligada à magia e ao milagre, como antes da queda. Em “*Portes de secours*”, aparecem o “*Mot de passe, mot magique*” [Senha, palavra mágica], ou, como declara a menina em “*Chanson de la fille miraculeuse*” [Canção da menina milagrosa]: “Todas as palavras que descubro têm uma origem milagrosa”²⁴. Mais uma vez, em *Soirées de concert ou Les mots étrangers*, paródia do Gênesis, a palavra é origem: “No princípio era a palavra, era o homem” (Jabès, 2009, p. 289, tradução nossa)²⁵. E, mais adiante:

Há a palavra-poesia
cordão umbilical
Há a obsessão
da palavra
(Jabès, 2009, p. 294)²⁶

A obsessão da palavra originária, palavra poesia, é o horizonte que guia o poeta no deserto sem marcos.

A palavra do poeta e o silêncio de Deus

Muitos autores destacaram a profunda ligação da obra de Jabès com a sua condição judaica, evidente em poemas como “*Chanson du dernier enfant juif*”, do livro *Je bâtis ma demeure*, ou nos sete livros reunidos em *Le Livre des questions*, povoados pela voz de rabinos e pela fratura da Shoah.

²⁴ “Tous les mots que je découvre ont une origine miraculeuse”

²⁵ “Au commencement était le mot, était l’homme.”

²⁶ “Il y a le mot poésie / cordon ombilical / Il y a l’obsession / du mot.”

A tradição do Livro, de um povo do Livro (a Bíblia), aparece em suas várias interrogações sobre Deus e sobre a palavra, bem como na presença do deserto, local da revelação do Deus hebraico. Trata-se, segundo o próprio Jabès, de um “judaísmo pós-Deus”, expressão que ele usa em entrevista a Marcel Cohen:

O “judaísmos pós-Deus” de Jabès remete ao mesmo tempo, para ele, enquanto ateu, à ausência de Deus contra o qual ele se choca, essa ausência “tornada a AUSÊNCIA, nossa ausência de nós mesmos, a ausência de origem em favor da qual se funda toda criação”, tornada o “abismo em suma”, e, enquanto judeu, à incessante e inquieta interrogação do Deus do judaísmo. (Sauvage, p. 463, tradução nossa)²⁷

O sentimento de separação entre o homem e Deus, ampliado pela tragédia da Shoah, está na origem da obsessão de Jabès pelo primeiro vocábulo. O silêncio de Deus, pela ausência de manifestação vocal e pela destruição dos signos ao se quebrarem as tábuas da Lei, provoca, como contrapartida, a fala do homem (Derrida, 1967, p. 102).

O homem escreve a partir do silêncio, da separação, da fratura: “A escrita é, portanto, originariamente hermética e segunda. A nossa, é certo, mas também a Sua, que começa na voz rompida e na dissimulação de sua face” (Derrida, 1967, p. 103, tradução nossa)²⁸. A “Sua”, com maiúscula, a escrita de Deus, aquela gravada nas tábuas da Lei, concessão de um Deus cuja face o homem não pode ver. Ela é, portanto, secundária em relação à fala, e é confusa e obscura, como diria Kopenawa. A escrita erra pela ausência de caminhos, em seus desvios contínuos: “Esse caminho que nenhuma verdade precede para prescrever-lhe a retidão é o caminho no Deserto. A escrita é o momento do deserto como o momento da Separação” (Derrida, 1967, p. 104, tradução nossa)²⁹.

²⁷ “Le ‘judaïsme après Dieu’ de Jabès renvoie à la fois pour lui, en tant qu’athée, à l’absence de Dieu auquel il se heurte, cette absence ‘devenue l’ABSENCE, notre absence à nous-mêmes, l’absence d’origine à la faveur de laquelle se fonde toute création’, devenue l’‘abîme en somme’, et, en tant que Juif, à l’incessante et inquiète interrogation du Dieu du judaïsme.”

²⁸ “L’écriture est donc originellement hermétique et seconde. La nôtre, certes, mais déjà la Sienne qui commence à la voix rompue et à la dissimulation de sa face.”

²⁹ “Ce chemin qu’aucune vérité ne précède pour lui prescrire sa rectitude, c’est le chemin dans le Désert. L’écriture est le moment du désert comme moment de la Séparation.”

À palavra perdida corresponde a palavra prometida, e é sobre esta linha rota entre uma e outra que a escrita se desloca. A palavra perdida é a *parole*, aquela do Éden, enquanto a escrita corresponde à errância: “O jardim é palavra, o deserto, escrita. [...] Na afasia originária, quando falta a voz do deus ou do poeta, é preciso contentar-se com esses vicários da palavra: o grito e a escrita” (Derrida, 1967, p. 110, tradução nossa)³⁰. O paralelo com a ideia do pecado original como conceituação da palavra em Jabès e Benjamin é patente, assim como o diagnóstico da perda de memória e da confusão da língua dos brancos por Kopenawa.

A escrita, tinta negra visível sobre o papel, é tensionada sempre em Jabès pelo branco, a página vazia, o deserto. O espaço entre as palavras, em suma, e os laços mais ou menos frágeis entre elas. O livro, como diz Jabès em *Je Bâtis ma Demeure*, é sua morada, mas ela não tem solidez: “A morada que o poeta constrói com seus punhais roubados ao anjo é uma tenda leve, feita de palavras no deserto onde o Judeu nômade é golpeado pelo infinito e pela letra” (Derrida, 1967, p. 105, tradução nossa)³¹.

Desenha-se, portanto, o caminho do poeta em busca da palavra prometida, a palavra inicial perdida no momento da fratura, a palavra encantada capaz de criar e de preencher uma ausência irremediável. A palavra que é pedra fundamental (como o sugere o título de um de seus livros, *Clef de vouïte*) do livro onde o poeta vai habitar. Trata-se de um horizonte sempre fugidio, mas em direção ao qual o poeta caminha. Por isso o espaço da escrita de Jabès é o não lugar, a errância, a ausência de caminhos estabelecidos, configurados pelas imagens do deserto, da cidade, da floresta. O poeta escreve como sobre a areia, sobre a água: “Não se edifica sobre a pedra oca” (Jabès, 2009, p. 284, tradução nossa)³².

Derrida (1967, p. 111) afirma que “Um poema corre sempre o risco de não ter sentido, e ele não seria nada sem esse risco”³³. O sentido é compreendido como carga semântica, mas também como vetor da direção, caminho. O sentido da busca é o mesmo do retorno às fontes. Como escreve o poeta em *Le livre des*

³⁰ “Le jardin est parole, le désert écriture. [...] Dans l’aphasie originnaire, quand manque la voix du dieu ou du poète, il faut se contenter de ces vicaires de la parole: le cri et l’écriture.”

³¹ “La demeure qui bâtit le poète avec ses poignards volés à l’ange est une tente légère, faite de mots dans le désert où le Juif nomade est frappé d’infini et de lettre.”

³² “On ne bâtit pas sur la pierre creuse.”

³³ “Un poème court toujours le risque de n’avoir pas de sens et il ne serait rien sans ce risque.”

questions: “Detenho-me algumas vezes no caminho das fontes e interrogo os signos, o universo dos meus ancestrais” (Jabès, 1990, p. 19, tradução nossa)³⁴.

A errância, embora sofrimento, é também produtiva; ela faz ir mais longe que a certeza do sedentarismo: “Essa sobre-potência como vida do significativo produz-se na inquietação e na errância *da linguagem sempre mais rica que o saber*, sempre em movimento para *ir mais longe que a certeza serena e sedentária*” (Derrida, 1967, p. 109-110, grifos meus, tradução nossa)³⁵.

A ausência de Deus corresponde à errância porque, como declara Jabès a Marcel Cohen, “Deus é o lugar – como o livro.” (Jabès, 2001, p. 44). A Torá é a terra de um povo sem terra, o livro de Deus, dado por Deus. Se não há Deus, o lugar dissolve-se; como o deserto, torna-se espaço da ausência, da ruptura e do silêncio, do exílio (Sauvage, p. 464).

Eric Benoît batizou de *Écrire le cri* [Escrever o grito] sua exegese de *Le livre des questions*. A escrita, fruto da interrogação sem fim sobre a morte da palavra de Deus, encarna a nostalgia de um valor de humanidade, configurada especialmente na indiferença do povo alemão ao massacre dos judeus: “Depois de Auschwitz, o sentimento de solidão que está no fundo de cada ser amplificou-se consideravelmente. Toda confiança, hoje, é duplicada por uma desconfiança que a consome. Sabemos que não é razoável esperar do outro o que quer que seja. Esperamos assim mesmo, mas há algo de fugidío nessa esperança que nos repete que o fio se rompeu” (Jabès, 2001, p. 103, tradução nossa)³⁶. O exílio pessoal coincide, assim, com a separação de toda a humanidade de um Deus silencioso.

Ausência de lugar, título de um livro de 1956 – *L’absence de Lieu* –, que se inicia com o verso: “Terreno vago, página obcecada” (Jabès, 2009, p. 25, tradução nossa)³⁷. Em *Le livre des questions*, escuta-se a brancura e o silêncio da página, espelho mais puro do escritor, tornando-nos “o rasgo

³⁴ “Je m’arrête quelquefois sur le chemin des sources et j’interroge les signes, l’univers de mes ancêtres.”

³⁵ “Cette sur-puissance comme vie du signifiant se produit dans l’inquiétude et l’errance *du langage toujours plus riche que le savoir*, ayant toujours du mouvement pour *aller plus loin que la certitude paisible et sédentaire*.”

³⁶ “Après Auschwitz, le sentiment de solitude qui est au fond de chaque être s’est considérablement amplifié. Toute confiance, aujourd’hui, est doublée d’une méfiance qui la consome. Nous savons qu’il n’est pas raisonnable d’attendre quoi que ce soit d’autrui. Nous espérons quand même, mais il y a quelque chose d’enfoui dans cet espoir qui nous répète que le fils est rompu.”

³⁷ “Terrain vague, page obsédée.”

do livro, sua esperança e seu apuro, despedaçado por nossas contradições, por nossa impossibilidade de ser” (Jabès, 2001, p. 165, tradução nossa)³⁸, que corresponde à impossibilidade de escrever. A página amassada, como em “*Toujours cette image*”. Mas o escritor tem o dever de desafiar essa impossibilidade, arriscar-se, sofrer a dificuldade, a vertigem, lançar-se em um projeto desmesurado, maior que suas condições.

Há uma frustração que assombra o discurso do poeta, fruto da incapacidade de ordenar o caos na linearidade da escrita e de sujeitar as palavras rebeldes (Mayaux, 2008). Como nestes versos de *Portes de secours*: “A cidade emerge da página branca. Em minha rua, creio ter a palavra na trela; não é nunca um cão que conduzo” (Jabès, 2001, p. 155, tradução nossa)³⁹.

As palavras não se deixam conduzir pela coleira; elas dizem demais:

como dizer o que sei
 com palavras cujo significado é múltiplo;
 palavras, como eu, que mudam quando as olhamos,
 cuja voz é estrangeira? (Jabès, 1990, p. 45)⁴⁰

Mas também podem não dizer nada:

Ele tinha – parecia-lhe – mil
 coisas a dizer
 a essas palavras que nada diziam;
 [...]

 E isso o turbava ao desatino;
 a ponto de ele mesmo não ter mais
 nada a dizer,
 já, já. (Jabès, 2009, p. 396)⁴¹

³⁸ “la déchirure du livre, son espérance et sa détresse, écartelé par nos contradictions, par notre impossibilité d’être.”

³⁹ “La ville émerge de la page blanche. Dans ma rue, je crois tenir le mot en laisse; ce n’est jamais un chien que je promène.”

⁴⁰ “comment dire ce que je sais / avec des mots dont la signification est multiple; / des mots, comme moi, / qui changent quand on les regarde, / dont la voix est étrangère?”

⁴¹ “Il avait – lui semblait-il – mille / choses à dire / à ces mots qui ne disaient rien ; [...] Et cela le troublait infiniment ; au point de n’avoir, lui-même, plus / rien à dire, / déjà, déjà.”

O silêncio de Deus e a impossibilidade da escrita, que desemboca na obsessão pela palavra, é fruto da fratura de Auschwitz:

A escrita, então, em um mundo devastado por essa negação das relações humanas que foi a Shoah, faz-se tentativa de construir, se não uma totalidade acabada, ao menos uma comunidade humana, um mundo comum e partilhável. Os últimos volumes da obra de Jabès manifestam com efeito cada vez mais essa dimensão da abertura ao outro: *Le Livre des Ressemblances*, *Le Livre du Dialogue*, *Le Livre du Partage*, *le livre de l'Étranger*, *Le Livre de l'Hospitalité*. (Benoît, 2012, p. 40, tradução nossa)⁴²

Poeta errante, Jabès abre-se ao estrangeiro, à palavra que lhe é tantas vezes estrangeira, como escreve em *Les mots tracent*: “Constantemente em terra estrangeira, o poeta serve-se da poesia como intérprete” (Jabès, 2009, p. 176, tradução nossa)⁴³.

O tradutor errante: Jabès e as palavras-peixes

[...] quand nous sommes devenus sourds à la beauté de notre propre langue, la première langue étrangère venue à pour nous une magie indescriptible; nous n'avons qu'à déverser nos pensées fanées en elle pour les voir devenir vivantes comme des fleurs quand on les met dans de l'eau fraîche. Hofmannsthal citado por A. Berman, *l'Âge de la traduction*.

La poésie nous rapatrie. J. Onimus. La connaissance poétique.

Assim como o poeta desenraizado, a obra literária traduzida é passageira. Para Walter Benjamin, o caráter precível da tradução deve-se à própria natureza da *língua de tradução*, que não tem, como a língua das obras,

⁴² “L’écriture alors, dans un monde dévasté par cette négation des rapports humains que fut la Shoah, se fait tentative de construire, sinon une totalité achevée, du moins une communauté humaine, un monde commun et partageable. Les derniers volumes de l’oeuvre de Jabès manifestent en effet de plus en plus cette dimension de l’ouverture à autrui: *Le Livre des Ressemblances*, *Le Livre du Dialogue*, *Le Livre du Partage*, *le livre de l'Étranger*, *Le Livre de l'Hospitalité*.”

⁴³ “Constamment en pays étranger, le poète se sert de la poésie comme interprète.”

uma origem, um passado – e, portanto, não tem um futuro: “Desenraizadas, as palavras da tradução não podem assim amadurecer” (Berman, 2008, p. 111, tradução nossa)⁴⁴. Antoine Berman, comentando Benjamin, afirma que a transitoriedade da tradução não corresponde a um defeito que a torne desprezível: “Pois ela revela em relevo os movimentos positivos e fecundos que a provocam. Se a tradução é perecível porque a língua do original se modifica e a sua se modifica, não há nenhum lugar tão transparente como ela para revelá-lo” (Berman, 2008, p. 111, tradução nossa)⁴⁵.

Sempre esta imagem da mão e da frente: o tradutor busca a palavra, aquela que o próprio poeta tinha dificuldades para encontrar. Em *Du le blanc des mots et du noir des signes* (1953-1956), Jabès fala dessa palavra escorregadia:

Me curvo sobre a palavra de escamas finas
 No mar, a palavra é atordoante
 Escorre entre os dedos do curioso Cuidado com o anzol
 O pescador é o intruso o monstro (Jabès, 2009, p. 295)⁴⁶

A palavra atordoante escapa ao poeta pescador, ao poeta caçador. Se o tradutor escreve em uma língua sem raízes, também ele é errante. Raiz, palavra muito presente em Jabès, como origem:

O CALCANHAR
 Ele ata o fruto
 às fortes raízes
 a estrela à terra
 a nascente ao sol
 (Jabès, 2009, p. 263)⁴⁷

⁴⁴ “Déracinés, les mots de la traduction ne peuvent donc mûrir.”

⁴⁵ “Car elle révèle en creux les mouvements positifs et féconds qui la provoquent. Si la traduction est périssable parce que la langue de l’original se modifie et que la sienne se modifie, il n’est aucun lieu aussi transparent qu’elle pour le révéler.”

⁴⁶ “Je me penche sur le mot aux fines écailles / Dans la mer le mot est étourdissant / Il file entre les doigts du curieux Prend-il garde à l’hameçon / Le pêcheur est l’intrus le monstre.”

⁴⁷ “LA CHEVILLE / Elle noue le fruit / aux fortes racines / l’étoile à la terre / la source au soleil.”

Se, como afirma Berman a partir de Benjamin, as palavras da tradução não têm raiz, elas têm âncora. Âncora, outro vocábulo caro a Jabès, em francês um homófono de tinta – ancre/encre. As palavras da tradução ancoram-se no texto original, encontram nele sua origem. Abrem-no, para em seguida reconfigurá-lo formalmente, como um comentário, como crítica.

Sobre Jabès, Derrida (1967, p. 110, tradução nossa) afirma que “a potência organizada do canto, em *Le livre des questions*, está fora do alcance do comentário. Mas pode-se ainda se interrogar sobre sua origem”⁴⁸. A resistência de Jabès ao comentário é também a resistência de Jabès à tradução. São raras as análises de poemas seus isolados, tomados como uma unidade; antes, os comentários apresentam uma visão mais global de sua obra, integrando os livros, citando excertos. Jabès é, aliás, facilmente citável, com seus aforismos e versos acumulados sem muita dependência sintática entre si.

Se os versos, os poemas, os fragmentos em prosa, os diálogos se encadeiam a partir do eixo comum da origem, da palavra absoluta, eles se expandem no espaço infinito e sem rotas do deserto. Jabès afirma rejeitar visceralmente todo enraizamento: “Tenho a impressão de existir apenas fora de todo o pertencimento. Esse não pertencimento é minha própria substância” (Jabès, 2001, p. 61, tradução nossa)⁴⁹.

Se não há pertencimento geográfico ou escatológico, se o Deus que é o lugar está mudo, a língua será morada, será lugar de hospitalidade. Assim, em toda a sua instabilidade, abre-se o poema ao comentário e à tradução.

Considerações finais

O poema “*Toujours cette image*” condensa uma linha mestra da poética jablesiana, aquela da busca pela vocábulo inicial, a palavra que permanece, e cujo poder encantatório é capaz de cumular o silêncio. Encontra-se no poema a dialética entre o imperativo da escrita e sua impossibilidade, entre a esperança do reencontro da memória e a página lançada à lixeira.

Se o poeta é errante, se as palavras são fugidias, um horizonte o conduz: aquele das origens, das fontes. É para ele que o comentarista-tradutor

⁴⁸ “a puissance organisé du chant, dans le Livre des questions, se tient hors de prise pour le commentaire. Mais on peut encore s’interroger sur son origine.”

⁴⁹ “J’ai l’impression de n’avoir d’existence que hors toute appartenance. Cette non-appartenance est ma substance même.”

se dirige: sua desorientação, a entrada no mecanismo do sonho, são bem-vindas na jornada. E, como o poeta, suplicamos: “Possa esta mão, onde o espírito se aninhou, estar cheia de sementes”.

Referências

ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème*. Introduction a l’analyse du type textuel poétique. Bruxelles: A De Boeck, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Organização, apresentação e notas Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

BENOIT, Eric. Edmond Jabès et les chemins de l’écriture. In: CRASSON, Aurèle; MARY, Anne (org.). *Edmond Jabès*. Paris: Hermann, 2012. p. 33-45.

BERMAN, Antoine. *L’âge de la traduction*: “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès et la question du livre. In: DERRIDA, Jacques. *L’écriture et la différence*. Paris: Ed. Du Seuil, 1967, p. 99-116.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48

CRASSON, Aurèle (org.). *Edmond Jabès: l’exil en partage*. Actes de la journée d’études tenue à la BnF (11 mai. 2012). Paris: Hermann, 2013.

JABÈS, Edmond. *Le livre des questions, II. Yaël, Elya, Aely, (El, ou le dernier livre)*. Paris: Gallimard, 1989.

JABÈS, Edmond. *Le livre des questions, I. Le Livre des Questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au Livre*. Paris: Gallimard, 1990.

JABÈS, Edmond. *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*. Paris: Opales ed., 2001.

JABÈS, Edmond. *Le seuil le sable: poésies complètes 1948-1988*. Paris: Gallimard, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAYAUX, Catherine. L'assomption du vocable dans la poésie d'Edmond Jabès. *In: Edmond Jabès: l'éclosion des énigmes* [en ligne]. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2008. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/puv/543>>. Généré le : nov. 2022. ISBN : 9782842929480. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.puv.543>.

SAUVAGE, Jean-Marie. “La judéïté de Jabès”. *Recherches de science religieuse*, 2004/3 (Tome 92), p. 461-477. Disponible sur: <<https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2004-3-page-461.htm>>. Généré le : nov. 2022.

WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. New York: Oxford University Press, 2001.



A poesia pensante de Orides Fontela: a errância como experimento poético de linguagem

The Thinking Poetry of Orides Fontela: Wandering as Poetic Language Experiment

Annita Costa Malufe

Universidad de Salamanca (USAL), Salamanca, Salamanca/Espanha

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/Brasil

annita.costa@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-6843-197X>

Nathaly Felipe Ferreira Alves

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/Brasil

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/Brasil

nathaly_felipe@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7555-5954>

Resumo: O artigo busca desenvolver a ideia de uma poética da deriva em Orides Fontela (1940-1998), no sentido de uma experimentação do pensamento *da* e *na* escrita, dando-se não somente no plano temático, mas, sobretudo, material dos poemas. Para tanto, parte-se do diálogo com alguns conceitos da filosofia francesa da diferença, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na busca por pensar a constituição de sua *escrita-pensamento* enquanto movimento de nomadismo ao mesmo tempo ético e poético. Neste intuito, o artigo centra-se na análise de dois poemas, ambos do livro *Rosácea* (1986), “Viagem” e “Errância”, os quais seriam emblemáticos acerca desta poética da deriva, observável tanto nos procedimentos de escrita, quanto no tipo de subjetividade criada pelos poemas: subjetividade sempre fora de si e em processo constante de constituição e desvios.

Palavras-chave: Orides Fontela; deriva; nomadismo; poesia e filosofia; Deleuze e Guattari.

Abstract: The article aims to develop the idea of a poetics of drift in Orides Fontela's poetry (1940-1998), in the sense of an experimentation of the thought *of* and *in* writing taking place not only in the thematic plan but, mainly, in the material of the poems. For this purpose, we seek a dialogue with some concepts of the French philosophers of difference Gilles Deleuze and Félix Guattari to think about the constitution of her *writing-thought* as

a movement of ethical and poetic nomadism. Therefore, we focus on the analysis of two poems from the book *Rosácea* (1986), “Viagem” [“Travel”] and “Errância” [“Wandering”], both emblematic about this poetics of drift observable in the writing procedures and in the type of subjectivity created by the poems: subjectivity always outside of itself and in a constant process of constitution and deviation.

Keywords: Orides Fontela; drift; nomadism; poetry and philosophy; Deleuze and Guattari.

Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai! Quem desse a sua vida a construir uma estrada começando no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que, prolongada, seria útil, mas que ficou, sublimemente, só o meio de uma estrada.

(Pessoa, 2014, p. 71-72).

A experiência de deriva como processo de materialização poético-existencial atua singularmente na obra de Orides Fontela. Seus poemas são vórtices lírico-objetivos¹ que concebem poeticamente um nomadismo de pensamento² *ao longo e entre* a tessitura poética (caso a tomemos como imagem de um *caminho em abertura*). A deriva como experimentação do pensamento plasmado em poesia aparece no plano temático e, sobretudo, material dos poemas que convergem para o reflexivo e para o especulativo, à vizinhança da filosofia. A poesia de Orides, dessa maneira, explicita multiplicidade, a partir dos *experimenta linguae*³ poéticos (Alves, 2022, p. 28-60) encarnados em seus textos.

Se há, portanto, uma contundente poética da deriva em Orides Fontela, é preciso compreendê-la na intersecção radical que define o teor de sua obra: dar-se *entre* poesia e filosofia, *entre* a escrita que se *faz* e que

¹ Conforme trabalhado em Alves (2022).

² Como veremos adiante, referimo-nos à concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari no momento em que se referem aos nômades e a partir deles criam um conceito filosófico (Deleuze; Guattari, 1980).

³ O sintagma latino aparece de forma recorrente na obra de Giorgio Agamben, especialmente no final dos anos 80 e início dos 90. Neste artigo, assim como na tese acima referenciada, atenta-se especialmente para a abordagem que o filósofo italiano faz do termo na conferência “*Experimentum linguae: l’expérience de la langue*” (1990).

se *pensa*, simultaneamente e em pressuposição recíproca. O diálogo com a filosofia em Orides não deve ser reduzido à historicidade que organiza seu contexto de produção, mas ser expandido ao teor de pensamento intrínseco a sua escrita, disseminado por todo seu experimento poético. Referimos explicitamente ao fato que de Orides cursou Filosofia na Universidade de São Paulo, entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Não raro, isso resulta em leituras que a reduzem a uma “poesia filosofante”, muitas vezes a reboque da filosofia, como se observa na análise de importantes críticos de sua obra como, por exemplo, Davi Arrigucci Jr. Ainda que o estudioso entenda acertadamente que a filosofia é “tema” e “material” da poesia oridiana, insiste-se em uma lógica de “filiação”, de “imitação” e não em uma dinâmica de atravessamentos que explicita o caráter paradoxal e rizomático do experimento de linguagem de Orides: “a filosofia é tema, material da poesia, e até um modo de organizar o discurso poético que imita ou pode imitar a linguagem filosófica” (Arrigucci, 2005, p. 23). O que nos cabe notar é, ao contrário, o fato de que, desde o início, as leituras de filósofos servem de alimento à autora na produção de uma *poesia-pensamento* que não se submete ou se reduz ao campo disciplinar filosófico. Não se trata da poesia como ilustração de conceitos filosóficos ou tradução poética de um pensamento que a preexista. O percurso de diálogos entre filosofia e literatura em Orides Fontela, como procuraremos mostrar, passa assim pela proliferação de uma poética pensante, marcada por um nomadismo do pensamento que não o deixa fixar em escolas ou sistemas filosóficos preestabelecidos. De modo que a deriva, enquanto movimento de trânsito e vida em devir constante, caracterizaria o movimento mais profundo dessa poética.

A relação com esse ramo do saber, a filosofia, aparece primeiramente vinculada, nos poemas de Orides Fontela, à filosofia católica⁴, em sua estreia literária com o livro *Transposição* (1969), obra escrita antes da realização do curso universitário e “nascida sob o sol de São João da Boa Vista” (sua

⁴ De acordo com Orides Fontela: “[...] O *Transposição* é um texto selvagem, nasceu sozinho, e no interior, entende? Eu era uma professora. Professora primária no interior. E nem tinha começado a ser professora primária. O que pode ter me influenciado é um pouco da filosofia católica. O que eu comeci a ler um pouquinho é os textos tomistas, e isso deve ter influenciado o *Transposição*. Mas só isso. O resto da filosofia eu não conhecia grande coisa não. Nem se consegue muitos livros no interior. O poema do Kant, foi quando eu cheguei em *Rosácea*. Eu já tinha acabado o curso há muito tempo.” (Riaudel, 1998, p. 149).

cidade natal), conforme a poeta. A produção realizada durante o curso também traz marcas do encontro entre poesia e filosofia, como lemos nos poemas de *Helianto* (1973), em que a metalinguagem é contundentemente uma das tônicas. Mas, conforme argumentamos, existe um movimento mais amplo, em toda a obra de Orides, que reside em um fazer interessado, ou seja, fincado em um pensamento poético-filosófico examinador do ser como categoria ontológica investigadora das relações sujeito/mundo e do próprio ser da linguagem – tal ser que, como veremos, aproxima-se mais a um *vir-a-ser*. Essa relação se dinamiza e se modaliza de forma vária nas obras posteriores, *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996), ainda que os dois últimos pareçam exibir com mais força, à primeira vista, o caráter circunstancial da vida, do cotidiano.

Em *Rosácea* e *Teia* nota-se, assim, uma tendência à “imanência das coisas”, em contraposição à pretensa “transcendência”, de caráter metafísico, filiada aos três primeiros livros de Orides. Tal fato aparece, inclusive, no modo de apresentação das leituras filosóficas, citadas textualmente⁵ nos termos de uma apropriação poética que “homenageia” filósofos, ainda que, por vezes, na esteira da subversão e da ironia. De modo que se sente uma aproximação paulatina à “matéria da vida” nos versos de Orides, como vivência da poeta, discurso este endossado pela própria poeta, como lemos em entrevista concedida a Michel Riaudel. O crítico sugere que “Desde o início, no entanto, sua poesia é muito meditativa [...]”, ao que Orides responderá:

Pelo menos era. Agora estou tentando sair disso. Tentando chegar a algo mais concreto, entende? Eu me cansei um pouco porque ficava uma poesia contra baixando sobre nada, muito lá em cima. Eu estou querendo uma coisa concreta. Quer dizer, eu estou querendo mudar o meu estilo. Esse estilo assim muito lá em cima, estava muito bom até *Alba*. E a gente também cansa dos assuntos, como cansa da vida também, das coisas, né? (Riaudel, 1998, p. 149)

Interessante salientar esse desejo de concretude enunciado pela poeta. Não se trata de desprezar ou supervalorizar fatores biográficos, mas notar o trânsito inevitável que se dá entre vida e projeto, nessa poética

⁵ Indicamos, a título de ilustração, os poemas “Kant (relido)”, “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, de *Rosácea* (1986) e “Maiêutica”, “Newton (ou A gravidade)” e “Kairós”, de *Teia* (1996).

estabelecida em uma espécie de “indeterminação determinada” de um programa de pensamento poético. Parece-nos importante destacar a natureza desse entendimento da biografia como não condicionante de “determinantes interpretativos”. Isso significa que é exatamente no atravessar contínuo de vida e de poesia que se engendra o fazer poético oridiano. Criação de uma poética que coloca em tensão a poesia e a filosofia, poesia e cotidiano, pensamento e atos corriqueiros, explicitando-se contundentemente na materialidade dos poemas de sua obra completa. A poesia de Orides Fontela é instituída simultânea, recursiva e reciprocamente pela criação do pensamento, de uma concepção de vida, de mundo e de poesia.

Nesse sentido, indicamos que existem um pensamento nômade e um nomadismo do próprio pensamento operantes na poética oridiana. Vale remarcar que “Pensamento nômade” é o título de um ensaio de Gilles Deleuze (2002) dedicado a Nietzsche, em que o filósofo observa, por um lado, que tal termo deve ser desmistificado, já que há muito sofrimento também no perpétuo deslocamento dos nômades. Inclusive Nietzsche sofreu desta espécie de desgarramento de base, em sua incapacidade para se fixar, em seu perpétuo deslocar-se. Por outro lado, Deleuze assinala o que lhe interessa no nomadismo: não necessariamente o nômade seria, para ele, aquele que se move fisicamente, empiricamente de um lugar ao outro, mas: “há viagens no mesmo lugar, viagens em intensidade [...]”⁶. São especificamente essas que vão interessar-lhe, inclusive no que se refere a Nietzsche. Os nômades são sobretudo aqueles que escapam aos códigos e vivem sob um modo de deslocamento territorial em intensidade, em uma espécie de movimento avesso às cristalizações impostas pelas morais do Estado, do Poder. Este pode ser também o poder da língua, da gramática e da cultura. É, portanto, essa natureza de nomadismo que destacamos em relação à poesia de Orides, um nomadismo do próprio pensamento e das sensações, que é ainda um nomadismo subjetivo.

⁶ O trecho inteiro diz: “Mas ainda, o nômade não é necessariamente alguém que se move: há viagens no mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se movem do mesmo modo que os migrantes, ao contrário, são aqueles que não se movem e que se põem a nomadizar para ficar no mesmo lugar escapando aos códigos”. (*“Mais aussi, le nomade, ce n’est pas forcément quelqu’un qui bouge: il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes”*). (Deleuze, 2002, p. 362, tradução nossa).

Nota-se, logo, que isso não significa necessariamente dizer que a poesia da autora seja teórica, que refletiria o pensamento como tema ou que pensaria *sobre a questão* da deriva e do pensamento nômade, por exemplo. Não se trata de questionar o uso dos termos, destacando seu caráter meramente conceitual. O nomadismo do pensamento, em seu caráter deambulante, é mobilizado *como questão crítica* da existência com e pela linguagem nos poemas. Os textos exploram tanto um pensamento em experimentação, quanto como uma poética, isto é, a própria construção de um pensar, que implica (po)eticamente modos de ver, viver, conviver, sentir, conceber e de se relacionar com o mundo, como tem-se exemplarmente no poema “Viagem” (do livro *Rosácea*, 1986):

Viagem

Viajar
mas não
para

viajar
mas sem
onde

sem rota
sem ciclo
sem círculo
sem finalidade possível.

Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem. (Fontela, 2015, p. 239)

O termo/título *viagem* é indubitavelmente uma categoria de experiência a ser veiculada temática e formalmente. A *flânerie* – *topos* e procedimento já tradicional da lírica moderna desde Baudelaire – insurge como uma espécie de modo programático que organiza o texto, mas de forma ampliada, transfigurando-se em um tipo de nomadismo intrínseco à viagem. O que se encena é o ato de viajar, o ato de estar “entre” e em movimento – independentemente do “para” e o “onde” aportar. Trata-se do ato de ir, ato expresso por exemplo no modo do gerúndio, de um *indo* implícito, “sem finalidade possível”, diz o poema.

A viagem é a experiência, por excelência, do nômade. Etimologicamente, o termo deriva do latim *nomas* que significa “errante” em português. O nômade, portanto, anda sem destino, seu percurso é aberto em um espaço não delimitado. No entanto, se tomarmos o significado grego da palavra *nómos/ nomás* (νομός) podemos compreendê-la como “distribuição, divisão, partilha, compartilhamento”. O termo indica um tipo particular de fundamento designador da maneira como um efeito, uma repercussão, desenvolve-se no mundo.

Tais significados são importantes porque o nômade, e aqui seguimos as considerações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), ao ignorar regras transcendentais, do Estado e da Nação, inventam novos códigos de relação, isto é, novos territórios. Não existe sentido teleológico para sua movência.⁷ O nômade, enquanto personagem conceitual, não se detém em pontos específicos da viagem, mas na jornada em si, na experiência de viagem como criação de linhas de fuga que levam a lugares inesperados, a experimentações várias. Trata-se de um modo singular de co-moção⁸ do sujeito. O nômade é, nesse sentido, aquele que se espraia, partilhando-se no próprio ato de colocar-se no mundo. Por isso, sua organização é de natureza rizomática⁹. Seu funcionamento não é dado *a priori*, nem leva à transcendência, mas se realiza na própria relação com o mundo, na experiência mesma de experimentá-lo, de criar seu percurso a cada vez, na imanência.

⁷ Deleuze e Guattari remetem aos nômades em diversos momentos da obra *Mil platôs* (1980) e, mais especificamente, no platô 12: “Tratado de nomadologia – a máquina de guerra”, no qual recorrem à etnografia e à mitologia indo-europeia buscando na dinâmica dos nômades uma nova imagem possível de relação com a terra e as leis.

⁸ Termo entendido tanto como sentimento, quanto movimento conjunto da subjetividade no e com o universo habitado por ela, isto é, como espécie de co-moção, de co-movimentação. Tal comoção, ou nos termos de Michel Collot (2018), *e-moção*, é o dispositivo pelo qual o “eu” jorra nos limites de si.

⁹ Fazemos referência aqui ao conceito de “rizoma”, tal qual tratado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980), cuja imagem remete a um tipo de movimento sem centro ou hierarquias, dando-se na imanência de cada percurso – ao que os filósofos também aproximam a dinâmica dos nômades. O rizoma, em Deleuze e Guattari, remeterá a um novo conceito de tempo, aquele do acontecimento e da irrupção do futuro, em que cada ponto encontra novas conexões a cada instante, sem imagem prévia transcendente ou pressuposta – ver platô 1, “Rizoma” (Deleuze; Guattari, 1980).

Ressaltamos que a experiência de nomadismo, de um nomadismo do pensamento ou constitutivo do pensamento, aproxima-se ao nômade lírico delineado nos versos de “Viagem”, no sentido de sua construção via trabalho com uma linguagem pensante que, ao investigar a si mesma, reflete também sobre o mundo e as relações que a humanidade estabelece poeticamente com o real. É por esse motivo que compreendemos o pensamento nômade nos termos de um procedimento poético a partir do qual Orides Fontela formula seus poemas, ainda que a poeta não pareça ter proximidade com as leituras da filosofia da diferença a que recorremos para modular a nossa própria perspectiva de leitura. A aproximação que realizamos provém da base construtiva do texto poético que, afinado às discussões filosóficas contemporâneas, não parte delas necessariamente para se realizar tematicamente, mas as acusa poeticamente, isto é, pelas entranhas de seu próprio fazer, explicitando possibilidades desse diálogo com a filosofia, antes de tudo, aproximação indicativa do que consideramos ser uma espécie de “pensamento poético nômade”. É a própria errância da escritura poética que se inscreve e se transcreve como traço constitutivo de uma poesia pensante que não necessariamente cria conceitos tal qual a filosofia os cria, entretanto, mobiliza-os e, quando não, torce-os, deforma-os, até que se tornem campos de ação e de criação poética: afetos, por excelência, instituintes tanto do poema, quanto da subjetividade lírica que aí se enuncia.

Nesse sentido, em “Viagem”, o sujeito lírico, fruto da enunciação poética, apresenta-se “fora de si” (Collot, 2018) diferido, portanto, de uma identidade integradora, ao se colocar também como nômade. Institui-se como campo de ação em abertura com e no mundo. O “eu” está em estado de experimentação, ao ser palidamente referenciado pelos verbos “viajar” e “sonhar” que pressupõem, à primeira vista, um viajante e um sonhador, respectivamente. No entanto, os pretensos agentes das ações verbais se embaçam, já que os verbos aparecem na forma nominal do infinito, aparentemente, impessoal. O que permanece, portanto, é o agir da própria experiência da viagem manifestada pelo *viajar*, bem como a potência de experimentação absoluta do sonho contida em *sonhar*, ainda que marcada pela negação “nem sequer”.

Interessante notar que a expressão “sequer” denuncia uma circunstância (“pelo menos”, “nem menos”), relacionada a “sonhar”, como também inscreve virtualmente o verbo “querer” (se cindirmos a palavra “sequer” em “*se quer*”). Por meio do deslocamento da partícula “se”, tornada

pronome reflexivo, a virtualidade de “querer” se atualiza em um já “querer-se” explicitador de uma ação potencial executada por um sujeito e refletida nele mesmo. Ainda que a subjetividade lírica pareça escamoteada e deslocada de si no poema, a flexibilidade disposta em “se” possibilita a *aparição* deste “eu” denunciado pela fratura da palavra “sequer”, na potencialidade de seu gesto fragmentador, fundada, em certa medida, por uma curiosa “pessoalidade impessoal” (já que “se” tende a pessoalizar o verbo reflexivo).

Extrapolando a leitura, diríamos que a partícula “se” reivindica um “si” subjetivo paradoxal, como se estivéssemos diante de um “eu” que recusa “querer a si”, espraiando ele próprio como “experiência da viagem (também) em si” a que nos remete o texto. Em outros termos, sugerimos que o poema encena as aporias de uma subjetividade lírica que apenas aparece quando descolada do plano integrador da identidade para o plano disjuntivo e criador da experimentação, de um “querer-se” instituído pela contradição, por uma espécie de negação constitutiva. É assim que insurge então um sujeito que “nem *se quer*” e que nega a primazia de uma identidade soberana, abrindo-se à experiência da deriva e do nomadismo, à natureza mais crua e imanente do ato de “viajar”.

“Se” aparece também explicitamente como pronome reflexivo que acompanha o verbo “sonhar”, antagonizado justamente por “nem sequer” e pelo (não) “querer-se” virtual contido no advérbio “sequer”. A subjetividade lírica, marcada pela indeterminação, aparentemente se nega (ou se nega *a*) o desejo e a realidade imaginária, já que o “eu” “nem *se quer se sonha*”, ou ainda resiste à possibilidade de “sonhar-se / esta viagem”, desvinculando-se de uma “viagem específica” (marcado por “esta”) como complemento verbal de “sonhar”. O sujeito lírico se radica única e exclusivamente na agência potencial e criativa de “viajar”, rejeitando “querer(-*se*)” e “sonhar(-*se*)”. Também declina da possível especificidade da própria viagem, modulada no texto pela negação de uma eventual objetividade inerente ao ato de viajar, estabelecida desde as primeiras estrofes: “Viajar / mas não / para / viajar / mas sem / onde” e ratificada na terceira: “sem rota sem ciclo sem círculo sem finalidade possível”.

Sendo aporética, a subjetividade lírica se formula justamente pelas oposição e negação reiteradas pelos termos “mas” e por “sem”, que se opõem à utilidade da viagem, à possível cartografia espacial determinada do ato de viajar. Contudo, é justamente por renunciar ao “querer a si” e ao “sonhar a si” que o “eu” se torna, em certo sentido, *devir-viagem*. Como devir, configura-se como processo do desejo, nos termos de Deleuze e Guattari, conforme

desenvolvem em *Mil platôs* (1980), mas também já antes, em *O anti-Édipo* (1972). Gostaríamos de pensar o desejo aqui em consonância com os filósofos, para quem o desejo é sempre processo de conexão, movimento sem destinação, jamais movido por uma falta. Não se trata assim de um desejo “de” ou “por” algo ou alguém, mas sim, o desejo enquanto o próprio movimento conectivo da vida. Pensada assim, a viagem em Orides Fontela se torna uma espécie de “processo desejante”, dando-se como potência da experimentação. Não se viaja por se querer estar “em” determinado local, o desejo não se define pelo “querer chegar a”, mas sim, pelo gesto mesmo de se deslocar, de colocar-se no movimento. A subjetividade posta em devir, tomada em um processo que a desloca, esse *devir-viagem*, abre-se a um campo de multiplicidades ao fora de si.¹⁰ Podemos arriscar que se sedimenta aí a possibilidade de atualização de novas subjetividades, marcadas pelo signo da diferença, pelo diferimento de si, ou ao menos pelo gesto de evitar cristalizações. Esse devir é assim também o da subjetividade, é também ela tomada em deriva, em nomadismo.

A natureza do “viajar” no poema, ao não se fixar em um “para” e um “onde”, produz o que definiríamos por rizoma, tomando outra imagem de Deleuze e Guattari (conforme nota anterior), que nos permite consolidar a ideia de um movimento descentrado, sem começo nem fim e em nada teleológico, afinal: “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15). Ao se definir pela relação, o rizoma faz-se no encontro com o mundo, sem essencialismo pré-estabelecido, sem subjetividade íntegra ou integral que defina o viajante. Ao entendermos que, sob uma pretensa identidade, encontra-se uma multiplicidade instituinte de encontros, percebemos que não há mesmo “para” e “onde”: não há regras fixas para a existência. O que existe então? Encontros que têm a multiplicidade rizomática como elemento de sua afirmação. Encontros que disparam a viagem como experiência, a partir do sentir e das sensações, de sua condição imanente e não do “sonhar-se / esta viagem” como índice de transcendência.

O sujeito é, portanto, apenas um estrato sedimentado de todo um campo maior de ação e de experimentação *do e com* o mundo, por meio do expediente da viagem. Ao ser colocada em estado de experimentação, pela linguagem, por sua mobilização material no poema, podemos dizer que a

¹⁰ Podemos ter em vista aqui associação à noção de Michel Collot (2018) de um “sujeito lírico fora de si”.

instituição da subjetividade lírica é resultante de um processo da construção poética. Nesse sentido, é também movimento de errância tanto explicitada na experiência da viagem, quanto indicativa de uma deriva da escrita, enquanto concretização do movimento característico do corpo do “eu” que “viaja” na experiência da própria viagem como experimento em si.

Por isso indicamos a deriva inerente à viagem como elemento criativo do mundo poético que nos é apresentado por Orides. Trata-se, portanto, de pensar a viagem como modo e movimento da existência da vida, do poema e da vida do poema. O texto encena, em certa medida, o caminho, o percurso de deriva contínua do sujeito, mas também encarna sua experiência errante, em uma espécie de “(a)geografia constitutiva” de novas cartografias do mundo, do sujeito e do próprio poema, através de um deambular lírico que se perfaz enquanto e apenas quando se realiza, permanecendo sempre em trânsito. Dessa maneira, a aproximação ao pensamento de Deleuze e Guattari parece-nos bem-vinda, ajudando-nos a enxergar esses movimentos de abertura e expansão no poema, uma vez que se trata de um pensamento atento ao devir. Gilles Deleuze e Claire Parnet, em *Diálogos* (1998, p. 24) propõem o seguinte: “[...] o que conta em um caminho, o que conta em uma linha, é sempre o meio, não o começo nem o fim”; e acrescentaríamos, nem tempo e nem lugar, já que, na escrita, esses precisam ser recriados poeticamente.

Note-se que “viajar” e “sonhar” (os verbos únicos explícitos no poema), por estarem na forma do infinitivo, não demarcam tempo, conjugação, modo ou pessoa. Mas é por isso mesmo que se abrem à infinitude de possibilidades intrínsecas à experimentação de si exatamente como se apresentam no poema: campo experimental, por excelência, da própria experiência como agenciamento, como mobilização existencial e desejanete. Por meio do modo em que são empregues os verbos no texto, percebemos que:

Futuro e passado não têm muito sentido; o que conta é o devir-presente: a geografia e não a história, o meio e não o começo nem o fim, a grama que está no meio e que brota pelo meio, e não as árvores que têm um cume e raízes. Sempre a grama entre as pedras do calçamento. (Deleuze, 1998, p. 20)

A “grama” ou a “erva daninha” são a imagem também para o rizoma, em sua proliferação horizontal, sem hierarquias, em sua dinâmica constante do “entre”. O poema “Viagem”, nesse sentido, apresenta uma interessante deambulação poético-filosófica: na existência, não há começo ou fim, não

há origem ou teleologia, mas movimentos serpenteantes de devir, que não se restringem a “rota”, “ciclo” ou “círculo”. Ao se valer da imagem poética do viajar em seu estado mais absoluto, isto é, enquanto categoria experiencial em si, o poema explicita a potência do *entre* poético, do entrelugar interdito acessado e construído somente pela poesia entendida nos termos de um *caminho*, de uma *saída poética* que, em certa medida, aproxima-se ao lugar da erva daninha nas considerações de Deleuze e Parnet (1998, p. 25): “Os embriões e as árvores se desenvolvem segundo sua pré-formação genética ou suas reorganizações estruturais. Mas não a erva daninha: ela transborda por ser sóbria. Ela brota entre: é o próprio caminho”.

O plano da experiência no poema se concentra também em sua forma. É inclusive pela forma que os “usos”, digamos, da experimentação poética, mobilizam os sentidos (das ideias, mas também do corpo), ora atualizando-os, ora virtualizando-os ininterruptamente. O estatuto formal de “Viagem”, dessa maneira, experimenta possibilidades diversas de versificar, por meio do uso contundente do *enjambement*, que traz respiração ao texto; ao que acrescentaríamos a bela definição de João Barrento, ao referir-se a Paul Celan:

No lugar desse Encontro não há, nem certezas nem apoteoses, mas apenas aquela imperceptível “mudança de respiração” (*Atemwende*), testemunho da atenção do Outro ao poema, do poema ao respirar do mundo, à “criatura” nele, à utopia futura dele [...]. (1996, p. 79)

Pelos cortes se destaca a negação ou ausência em presença de uma viagem idealizada ou sonhada. Nesse espaço negativo de criação só há lugar para a viagem como categoria de experiência em si, como notamos em “mas não” e “mas sem”, termos isolados pelo corte sintático presente nas duas primeiras estrofes. É também pelos espaços vazios construídos na terceira estrofe que se materializa a falta de lugar “mas sem / onde” e de finalidade “mas não / para” do viajar esgarçado ao limite de sua própria experimentação como ato, como criação de vida e de poesia “sem rota sem ciclo sem círculo”¹¹.

Aliás, a forma do poema traz uma curiosa contradição constitutiva. Não reflete um pretenso isomorfismo denunciador da relação entre poesia e filosofia, ou ainda da instituição da subjetividade lírica, mas o arcabouço textual certamente explicita suas tensões e seus diálogos. Isso ocorre, entre

¹¹ Note-se que há espaçamento entre os termos no verso transcrito anteriormente.

outros motivos, porque a “Viagem” em questão não apresenta objetivos e direções claras. Contudo, por meio das repetições, de caráter paralelístico, de “mas” e “sem”, estabelece-se um ritmo gerenciador do texto, uma espécie de baixo-contínuo que ampara a *partitura* organizada a partir do mote da viagem (e suas conseqüências referentes à construção do poema e de sua subjetividade lírica) a ser glosado e evidenciado na reincidência do termo “viajar”, espécie de estribilho do poema.

“Viagem” expressa a criação do plano de composição ou consistência¹² que é também o plano escritural em que se imbricam, em deriva mútua, interioridade e exterioridade subjetivas para a constituição da viagem como experiência pura, assim como para a constituição da subjetividade lírica *em viagem*. Estar *entre* o “dentro” e “fora”, sendo, de alguma maneira, *o próprio caminho*, permite que a escritura oridiana extrapole os clichês da dicotomia, expondo-a, não como polarização, mas como elemento constitutivo contraditório da qual emerge a poesia, campo tornado independente de entidades supostamente originárias (sujeito, objeto). É nesse sentido que a deriva como procedimento poético apresenta-se em diversos poemas de Orides, muitas vezes tematizada e explicitada nos próprios conteúdos tratados. Ao lado de “Viagem”, destacaríamos “Errância” (também do livro *Rosácea*, de 1986), enquanto outro poema emblemático acerca do programa poético oridiano:

Errância

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura

¹² No escopo deste artigo, limitamo-nos a indicar a referência aos conceitos de plano de composição e de consistência desenvolvidos por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1991), os quais nos permitem pensar para além de uma dicotomia dentro/fora, uma vez que o plano de composição – plano de consistência próprio à arte – é um campo de forças que desconhece o que é tido no mundo dos fenômenos enquanto exterior (objeto) ou interior (sujeito). O plano de composição é composto por blocos de sensação que constituem um plano novo, um novo real tornado independente de sujeitos e objetos supostamente originários (ver especialmente capítulo 4 de *O que é a filosofia?*).

só porque
erro
invento
o labirinto

a busca
a coisa
a causa da
procura

só porque
erro
acerto: me
construo.

Margem de
erro: margem
de liberdade.

(Fontela, 2015, p. 223)

Notemos que, diferentemente de “Viagem”, aqui o “eu” se explicita (ainda que elipticamente), indicando como o percurso afeta a sua instituição. Por meio do “erro”, do ato de “errar”, no sentido de deambular, a subjetividade lírica encena como o movimento ininterrupto, isto é, a própria “errância”, atravessa e mobiliza todos os componentes que preenchem tanto o espaço do real imaginário (ideias, emoções, lembranças, sonhos), quanto do real entendido em seu sentido, por assim dizer, mais “positivo” (como realidade das coisas do mundo, por exemplo).

É pela errância mobilizadora das afecções que a existência, entendida nos termos de criação de realidade, é possível. O ato de “errar” ganha no poema o poder de uma afirmatividade paradoxal que tanto “acerta” (como verbo), no momento em que cria reais possíveis – ainda que “labirinticamente” – quanto se torna “acerto” (como substantivo), isto é, uma espécie de acordo tácito que o “eu” trava com o mundo para nele se instituir, construindo assim a própria realidade: “só porque / erro / acerto: me / construo”. Veja-se logo a impossibilidade do acerto sem que o erro compareça. É “só” porque erra que o “eu” pode acertar e se construir. Isto é, apenas nos desvios do pretense caminho reto e certo que é possível aceder a um acerto mais constitutivo, aquele em que o sujeito efetivamente se constrói.

Interessante ainda notar como a pontuação e o uso do pronome oblíquo se articulam nesses versos. “Me” se liga ao verbo “construir”, ainda que exista um corte entre os dois, causado pelo *enjambement*. Mas “me” se conecta virtualmente também ao verbo “acertar”, indicando que, talvez, o sujeito lírico paradoxalmente “acerte a si”, no processo de errância, para então poder vasculhar e se construir no e com o mundo. Ao se afirmar e se afinar no gesto do “acerto” (nos termos agora também um “ajuste”), o “eu” se enuncia (não à toa usa-se os dois pontos) como matéria da realidade no mundo. Nesse movimento criador da realidade, de espessura e de imanência, o sujeito lírico se articula não para estabelecer o “erro” (“incorreção”, “engano”) contra o “acerto” e vice-versa, mas para colocar em articulação tensa as duas instâncias, exatamente por meio da “errância” como agência poético-criativa de um movimento de vida, seja no texto, seja fora dele.

O poema encarna o próprio movimento oscilante da existência inquieta que nele insurge. O “erro” não para e, justamente por ser “Margem de / erro:”, expande-se para “margem / de liberdade”. Assim, a própria *experiência errante tem sua errância*, sua deriva constitutiva, na oscilação do texto, na diferença da posição da preposição “de” que articula os termos “erro” e “liberdade”, por exemplo. Isso ocorre porque o errático percorre de uma concepção até a sua extrema oposição, sem na mesma encontrar uma síntese explicativa que pressuponha repouso ou justificação ao ato de deambular sem destino. É apenas por isso que se encontra exatamente “o que não se / procura”. Fazendo-se da experiência a criação da realidade e do ser construído através da procura, inventa-se insolitamente ou não programaticamente o caminho tornando a própria “[...] busca / a coisa / a causa da / procura”.

A errância recusa a fixação. Desvendando-a como ilusão, como uma espécie de ficcionalização de uma pretensa verdade, o ato de “errar” permite que se conceba a realidade. Ao se perceber a fixação como ilusão da verdade (como “erro”, portanto), o sujeito deambula e combate o próprio “erro da verdade”, inventando aí seu caminho incerto, instituindo-se nesse novo espaço aberto em que a poesia é campo de ação e de criação com o mundo. Há uma proposição (po)ética nesse gesto. É assim que a escritura pensante do poema denuncia a ilusão da verdade, apontando uma contraproposta estética para esse problema: a deriva incessante como criação de novos possíveis, como gesto que desordena uma “vontade de verdade” que contamina o pensamento. Surge, dessa maneira, um desprendimento constituinte do fazer

poético, atento também à incerteza e à instabilidade como forças motrizes do *caminho* e do sujeito que nele se enleia. Isso acontece porque a errância se constrói a partir de um tipo de instabilidade interna geradora de novos mundos e subjetividades: “só porque / erro / acerto: me / construo”.

No plano formal do poema, a construção sintática “errática” também chama atenção, convergindo para a experiência que tanto o sujeito lírico, quanto o leitor têm da deriva. Note-se que em “Errância” o corte do verso cria um efeito geométrico na folha em branco. A sintaxe cindida permite que o texto se alongue, formando um percurso verticalizado de leitura. Além disso, o corte dos versos sugere, em determinados pontos do poema, uma pausa que se prolonga, uma espécie de lapso dramático, em espaços em que a sintaxe suscitaria encadeamento, continuidade: “só porque / erro / invento / o labirinto”; “só porque / erro / acerto: me / construo”. É justamente nesses pontos em que o “eu” se apresenta, inventando passagens possíveis, construindo-se nesse mundo labiríntico, aberto, sobretudo, ao ato de experimentar como sinônimo para ato de criação. A distribuição dos versos singulariza a repetição da palavra “erro” que, no plano sonoro e sintático, funciona tanto como verbo, nas primeiras estrofes, quanto como substantivo na última, além de destacar o seu contraponto, o termo “acerto” que sintaticamente se duplica em verbo/substantivo, apenas determinando seu uso na materialidade da voz. Essa indecisão ou abertura gramatical é programática e concretiza, no corpo do poema, a experiência de errância denunciada em seu tema.

A partir das possibilidades de leitura apresentadas, podemos dizer que “Viagem” e “Errância” encarnam a afirmação da própria deriva, sendo emblemáticos acerca de um programa oridiano nômade que, embora se explicita de modo mais contundente nos poemas de *Rosácea*, atravessa toda sua obra, desde *Transposição* (1969). Parece-nos significativo que um poema como “Ludismo” já figure dentre os primeiros de Orides, antes mesmo de sua frequência formal do curso de filosofia:

Ludismo

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

As peças são outros jogos
construiremos outro segredo.

Os cacos são outros reais

antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.
(Fontela, 2015, p. 33)

Pode-se argumentar, acerca da forma do poema, haver aqui uma estrutura discursiva mais linear, quase argumentativa, na qual o “brinquedo” parece ainda estar menos “quebrado” do que nos poemas que virão depois em sua obra. Porém, parece-nos muito significativo o teor quase programático do poema. Trata-se de quebrar o brinquedo e poderíamos pensar: os códigos, as regras, a sintaxe, as leis, tal como um verdadeiro pensamento nômade faz. Trata-se assim de produzir desvios, desequilíbrios e desmontagens, a partir dos quais será possível multiplicar as formas, “esgotando os níveis do ser”. O poema aposta em um “real múltiplo” que é conquistado a partir do jogo livre, que desfaz a limitação dada pela representação (ou “a forma anterior do espelho”). Despedaçar o mundo da representação em que estamos presos, esse mundo pronto e único do Ser, do consenso, aparece como o programa poético para construir novos mundos, ainda que frágeis, mas múltiplos e livres.

Toda uma poética do devir se esboça nesse gesto simples do “ludismo” oridiano. Quebrar a unidade, o Uno, o fixo, para potencializar o novo. Quebrar o ser para abrir passagem ao devir. A vida como passagem errática, por excelência, em fluxo auto-hetero-afetivo contínuo em que o corpo tanto atravessa, quanto é atravessado, ao habitar um plano de imanência composto pela poeta enquanto plano de sensações – poema como corpo que afeta e é afetado. Nesse sentido, aproximamo-nos mais uma vez a Deleuze e Guattari, em *O que é filosofia?* (1991)¹³, quando os autores indicam que é trabalho da arte compor um plano de composição – plano de sensações, que consiste em forças, em relações e em ritmos – transversal pela realidade do mundo e da existência.

Em certo sentido, insinuamos que o plano de composição da escrita de Orides aproxima-se, em alguma medida, ao projeto de escrita pessoano suscitado na epígrafe do artigo que recupera um trecho do *Livro do desassossego*. Isso ocorre porque a experiência, lida nos termos destacados ao longo de nossa reflexão, avizinha-se ao desassossego poético-existencial de Fernando Pessoa, encarado como elemento disparador de um movimento vital puro e ininterrupto, que recusa a paralisia do pensamento e a estagnação da escritura poética. Lembremos o quanto Pessoa é o poeta da despersonalização, mas, ainda mais, aquele da impossibilidade de fixação em uma subjetividade única e estável. Deriva e desassossego são, antes de tudo, movimento instável e sempre em abertura, a partir do qual Pessoa constituiu sua poética dos heterônimos. De acordo com José Gil, estudioso do poeta português e filósofo especialista no pensamento de Deleuze, “o *desassossego* é esse movimento de uma singularidade que, não estando ligada a nada, está a entrar em devir.” (Gil, 1996, p. 22). O desassossego, que dá título ao livro projetado em vida por Pessoa (mas só publicado postumamente, sendo sempre um “brinquedo quebrado”, nos termos de Orides, a ser reconstruído a cada vez), pode ser tido como o laboratório de sensações do poeta, em que vemos a sua poética da instabilidade e também da deriva operar em estado mais contundente e vivo. A análise de Gil sobre o desassossego pessoano demarca bem o que lemos como deriva na poesia oridiana. Em seu experimento de linguagem poética, Orides consagra a experiência errante como afirmação de uma passagem para a construção de novas possibilidades de vida, para a criação de subjetividades em devir.

¹³ “Qu’est-ce que la philosophie?” (1991).

Assim, a deambulação como tema e como proposição programática da escrita poética se apresenta nos poemas de Orides Fontela como espaço criativo constitutivo de um percurso lírico-existencial em que nada está pré-definido. A experiência da deriva abre uma brecha textual pela qual a poeta cria. Ao fazer vacilar a categoria gramatical de determinadas palavras, por exemplo, potencializando leituras diversas, Orides destitui o paradigma da *langue*, assim como a categoria da “verdade”. Da experiência com a linguagem irrompem conexões imprevistas no plano da escrita, em que a viagem e a errância configuram fissuras poéticas para as quais seus poemas nos convidam. A obra oridiana constitui, portanto, um laboratório de escritura, para tomar os termos de Gil em referência a Pessoa, em que se conjugam, simultaneamente, poesia e pensamento – e neste sentido, ainda, não há como não associar Orides ao poeta português. Poesia (*per*)feita ou feita no atravessar do pensamento, no torcer do conceito até que este se torne passagem e, em certa medida, viragem (ou voragem) poética¹⁴. Poesia que se perfaz concomitantemente à instituição de uma estratégia original e originária de pensar ou que pensa ao mesmo tempo em que se concretiza como escritura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l’expérience de la langue = Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira. *O lirismo objetivo de Orides Fontela*. 2022. 1 recurso online (212 p.) Tese (doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

ARRIGUCCI JR. Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas. [Entrevista]. *Jandira: Revista de Literatura*, São Paulo, n. 2, p. 113-123, 2005.

¹⁴ Conforme Nunes (1986, p. 229): “Na essência mesma do perigo ‘abriga-se a possibilidade de uma viragem em que o esquecimento da essência do ser tome uma tal inclinação que com essa viragem a verdade da essência do ser reingresse [...] no ente’. Esse reingresso possível corresponderia ao momento da conversão do homem a si mesmo – ao seu Dasein –, e do pensamento à verdade do ser, dentro de um só processo de superação da Metafísica. Do mesmo arrazoamento surgiria o seu inverso: a *téchne*, no sentido de *poiesis*, que produz e ‘faz aparecer a coisa presente [...]’. Estaríamos retornando à *physis*, na passagem do filosófico para o poético [...]”

- BARRENTO, João. O mistério do encontro. *In*: CELAN, Paul. *Arte poética: o Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Édipe*. Paris: Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *L'Île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Luís Dolhnikoff (org.). São Paulo: Hedra, 2015.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.
- RIAUDEL, Michel. Entretien avec Orides Fontela. *In*: QUINT, Anne-Marie (org.). *Le conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. n. 5. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.



Uma poética da permanência em *Chinês com sono*, de Leonardo Fróes

A Poetics of Permanence in Leonardo Fróes' Chinês com Sono

Cristiano de Sales

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

cristianosales@utfpr.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3719-6663>

Resumo: O presente ensaio assume uma chave de leitura do livro *Chinês com sono*, de Leonardo Fróes (2005), que aponta para uma poética da permanência. Esta interessa aos estudos que vimos fazendo acerca da desaceleração vivenciada junto à literatura. Críticos como Jonathan Crary (2016) e Rodrigo Turin (2019) apontam para a aceleração e monetização da vivência do tempo no mundo moderno capitalista. Já o filósofo Franco Berardi (2020) e a crítica Rebecca Solnit (2002) apontam eventuais formas de resistir à imposição constante dessa dinâmica acelerada. A autora norte-americana nos fala que o gesto de caminhar pode ser um ato político poético, o italiano, por sua vez, fala sobre a insurreição da linguagem por meio da poesia. Por fim, Ailton Krenak (2022), com sua problematização acerca do tempo e da ancestralidade, ajuda a lapidar nossa leitura crítica. A partir desse breve pano de fundo crítico, lemos o livro mencionado de Fróes como uma insurgência (e urgência) que nos coloca em outra dimensão temporal, vivida, esta, numa poesia que aproxima o campo simbólico e a natureza.

Palavras-chave: Leonardo Fróes; permanência; tempo; poesia.

Abstract: The present essay assumes a reading of the book *Chinês com sono* (Sleepy Chinese), by Leonardo Fróes (2005), pointing to a poetics of permanence. This is related to the studies we have been doing about deceleration experienced in literature. Critics like Jonathan Crary (2016) and Rodrigo Turin (2019) discuss the acceleration and monetization of the experience of time in the modern capitalist world. The philosopher Franco Berardi (2020) and critic Rebecca Solnit (2002) point out possible ways of resisting the constant imposition of this accelerated dynamic. The American author tells us that the gesture of walking can be a poetic political act; the Italian, in turn, discusses the insurrection of language through poetry. Finally, Ailton Krenak (2022), when questioning about time and ancestry, helps to refine our critical reading. From this brief critical background, we read Fróes's book as insurgency (and urgency) that places us in another temporal dimension, living in poetry that brings together the symbolic field and nature.

Keywords: Leonardo Fróes; Permanence; Time; Poetry.

Em crônica de 09 de outubro de 1977, Leonardo Fróes (2021a) escreve: “A natureza é a própria imagem do caos e todo empenho por discipliná-la conduz invariavelmente a soluções de artifício” (Fróes, p. 15).

Para este poeta, que contribuiu durante mais de dez anos como cronista em jornais do Rio e de São Paulo (Jornal do Brasil e Jornal da Tarde, respectivamente), o cultivo de plantas, atividade a que passou se dedicar no início dos anos de 1970, depois de deixar a capital para se instalar em um sítio na serra fluminense, tem muito que ver com seu permanente ofício, escrever. Percebemos isso ao lembrarmos que a condição de qualquer trabalho artístico corresponde, inicialmente, a “soluções de artifício”. É próprio da arte ser artificial.

Partiremos desse mote extraído do livro *Natureza: a arte de plantar*¹, publicado em 2021, para refletir um traço contundente no artifício poético de Leonardo Fróes.

É importante esclarecer desde já uma questão implicada nesse ponto de partida. Embora plantar e fazer poemas tenham a ver com “soluções de artifício”, sabemos que poesia é sempre uma intervenção no campo do simbólico, diferente da lida com as plantas ou com os bichos. No entanto, o mote fica menos (ou nada) controverso à medida em que adentramos a poesia errante do autor fluminense, sobretudo, no caso do presente ensaio, aquela articulada no livro *Chinês com sono*, de 2005.

Já são quatro décadas de dedicação à poesia e justas homenagens foram feitas ao poeta em 2021, quando Fróes completou 80 anos. Duas impactantes homenagens foram de ordem editorial, as publicações de sua *Poesia Reunida* (Fróes, 2021b) e o já mencionado *Natureza: a arte de plantar*. Sem querer nem poder percorrer as transformações pelas quais essa extensa obra veio passando ao longo desses 50 anos, basta, para as intenções deste texto, focarmos num livro bastante contemporâneo (de 2005). Nele vemos quão elaborada é essa poesia aparentemente articulada sem preciosismos formais – o que, suposta e equivocadamente, revestiria o artifício simbólico (fazer poesia) de uma certa naturalidade.

Tratando-se de um grande escritor, não podemos esperar que a relação entre natureza e poesia seja tão obviamente construída. Mostraremos, então, procedimentos de composição poéticos presentes em *Chinês com sono* não

¹ O livro, organizado por Victor da Rosa, reúne crônicas em que Fróes aborda, ora de maneira técnica, ora de maneira subjetiva, formas de lidar e conviver com plantas.

apenas para apontar a relação artificializada entre poesia e natureza, mas também para refletir acerca de um efeito causado por essa relação, a saber, o efeito de nos fazer permanecer no tempo, ou, em outro tempo.

Tomemos o poema homônimo da obra aqui escolhida, “Chinês com sono”.

Enquanto os bois e os pássaros retardatários
procuram seu lugar de dormir
e um lavrador quase omissos na paisagem
procura a rês desgarrada,

nessa hora crepuscular avançada
que injeta um misto
de langor sensual e misticismo e cansaço,
captados porém por um pintor hipotético, antigo, que,
apertando bem os olhos, como um chinês com sono,

vê que a noite chegando sobre os morros
são apenas rajadas, pinceladas de luz. (Fróes, p. 336)

A estruturação deste poema dialoga com o início do monumental poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo” (1951). No poema de Drummond notamos uma abertura composta por coordenação dos períodos. Os versos de 2 a 9, no texto do poeta mineiro, estão coordenados pelo primeiro verso: “Como eu palmilhasse vagamente”. No décimo verso, quando se encerra a série coordenada, entreabre-se a máquina do mundo. Daí em diante muita coisa já se escreveu acerca dos decassílabos e tercetos do nosso poeta moderno.

O que de relação há entre o início do poema de Drummond e o poema todo de Leonardo Fróes é, para além da coordenação dos nove primeiros versos, aquilo que ocorre no décimo verso.

Diferentemente da máquina moderna que oferece verdades (que o poeta errante não acolhe, é bom dizer), composta em decassílabos, o poeta fluminense investe em metros irregulares. Porém estabelece também uma relação de coordenação a partir do verso de abertura “Enquanto os bois e pássaros retardatários”, vejamos. Os versos de 2 a 9 (como também ocorre em Drummond) estão coordenados pela cena aberta no primeiro verso. E, também conforme o poema de *Claro enigma*, tudo nessa longa sequência remete à ambientação crepuscular que elide a natureza e os seres nela (animais e homens) em uma imagem de cansaço.

Tudo, nesses nove versos, em ambos os poemas, preparam a ação (verbo) do décimo verso. Em “A máquina do mundo” o verbo é “entreabre”, em *Chinês com sono*, “vê”.

Se no poema de Drummond abre-se no décimo verso uma máquina de explicação, no poema de Fróes o que acontece é uma visão. Não no sentido epifânico, ou coisa do gênero, mas num sentido que nos coloca no regime da arte. Quem vê na cena é um chinês com sono. Essa imagem no poema opera um sentido muito particular. Não se trata de um chinês. Trata-se de um “pintor hipotético”. O chinês na verdade é um símile. Remete a um artista hipotético que espreme os olhos para ver, exatamente como fazem os pintores para calcular enquadramentos, perspectivas etc. O adjetivo “hipotético” não depõe contra a realização (o realismo poético) da cena, como se fosse falso, mas sim reforça a ideia de algo que vem antes (hipo = antes), destacando o cálculo, gesto comum ao artista que trabalha consciente de sua artificialização.

Esse artista do poema não é um chinês, apenas se parece com um. Ele está com os olhos espremidos, como quem vê o que está prestes a pintar. É o que ele pinta é “a noite chegando sobre os morros” (mesma imagem do poema de Drummond). No entanto, o verso final do poema lança uma ambiguidade ao propor que “são apenas rajadas, pinceladas de luz”. Esse verso torna tudo ambíguo porque a partir dele não podemos afirmar com precisão se a noite chegando é obra do pintor, ou se a cena toda compõe o quadro, incluindo a imagem do pintor. Se pensarmos na primeira opção de leitura, ficamos com a sugestão de que o crepúsculo é obra do artista em cena; se ficarmos com a segunda leitura, a que incorpora o próprio artista, podemos concluir que poema e quadro coincidem e que toda a cena é um quadro que o poema pinta. E que, portanto, o poeta é o artificializador de tudo.

O que podemos ler nesse desfecho proposto por Leonardo Fróes é a provocação de que tudo, em verdade, não passa de artifício na tela de um artista. No lugar da máquina de explicações (rechaçada também por Drummond), o que se coloca é uma obra de arte, “pinceladas”. Com isso, Fróes não apenas diz o que arquiteta para seu próprio poema (cena), ele também recoloca o poema de Drummond (e com isso a lírica objetiva consagrada do modernismo) no único lugar possível depois de passado meio século. A saber, o lugar a que o homem moderno está condenado: seguir palmilhando.

A “estrada pedregosa” pela qual o poeta escolhe seguir errando em *Claro enigma* não era uma questão de escolha. O poeta não renuncia ao saber oferecido pela máquina, ele apenas reconhece que a verdade não

poderia ser acessada se não pelo palmilhar dos sapatos na estrada. Ou seja, tudo está por ser feito, tal qual uma pintura prestes a ganhar suas primeiras pinceladas calculadas por um hipotético “chinês com sono”.

Composições como essa nos mostram que a poesia desse escritor que se afasta da cidade para misturar suas epifanias aos macacos, marimbondos e plantas, não é articulada sem esmero de composição. Há toda uma conversa com outros lirismos modernos que transbordam em nossa poesia ainda hoje.

A sofisticação dessa composição complexifica a obra ainda mais se pensarmos que essa imagem do “chinês com sono” está no título do livro. Lembro isso porque o título do livro pode nos remeter a uma tradição de poesia oriental, o que, de fato, ocorre na obra: há poemas em deriva com poetas orientais (“Derivação de Wang-Wei”, “Derivação de Li P’o”) e um poema que tematiza o andarilho (“Confissões a um andarilho”). Sabemos que a tradição poética oriental que mais interessou a nossa poesia moderna foi a dos haicais; poemas que nos instalam em gestos de maior contemplação e feitos, numa certa tradição japonesa (*Bashô*), por andarilhos. Ou seja, o livro tensiona tradição moderna da lírica brasileira com tradição oriental que chama para um estado mais contemplativo. Este é um ponto que muito nos interessa em *Chinês com sono*, uma vez que temos estudado com alguma dedicação a questão da desaceleração do tempo por meio da arte.

Esse ponto de toque da lírica drummondiana – que já acusava o desencontro da máquina de explicação (metafísica) com o mundo moderno (“estrada pedregosa”) – e da poesia errante e contemplativa, comumente atrelada à tradição oriental, nos permite sondar com a poesia de Leonardo Fróes uma temporalidade que fissa o imperativo moderno e contemporâneo de que o tempo tem de ser vivido aceleradamente.

Há toda uma bibliografia desde a passagem do século XX para o XXI que discute precariedades nos modos de vida moderna decorrentes da sedimentação do capitalismo e reforçadas com a hegemonia do neoliberalismo, dado que este deificou a dinâmica do produtivismo. E todos livros e ensaios trazem em comum a acusação da superaceleração a que as vidas humanas estão submetidas.

Jonathan Crary (2016) mostra como até mesmo as horas de sono nos vem sendo confiscadas. Ele escreve sobre pesquisas militares feitas nos Estados Unidos que sondam a possibilidade de uma sentinela dormir menos para ficar mais vigilante.

Devem-se entender os estudos sobre privação do sono no contexto de uma busca por soldados cujas capacidades físicas se aproximam cada vez mais da eficácia de aparatos e redes não humanos. O complexo científico-militar vem se dedicando à pesquisa de formas de “cognição ampliada” que prometem aprimorar a aproximação entre homem e máquina. (Crary, p. 12)

O salto disso para o mundo civil, não é difícil perceber, consistiria em pessoas acordadas para produzir por mais tempo.

Mercados atuando em regime de 24/7 – 24 horas por sete dias por semana – e infraestrutura global para o trabalho e o consumo contínuos existem há algum tempo, mas agora é o homem que está sendo usado como cobaia para o perfeito funcionamento da engrenagem. (Crary, p. 13)

Em um contexto próximo de crítica cultural norte-americana, mas com procedimentos de análises diferentes, Rebecca Solnit² (2002) escreve sobre como o ato de caminhar se tornou gesto político em tempos em que o deslocamento de um lugar a outro também se tornou assunto financeiro. A pensadora norte-americana parte do século XVII, época em que intelectuais caminhavam para arejar suas intuições, passa pelos períodos revolucionários políticos e bélicos – mostrando o quanto isso modifica a história do caminhar – e chega no auge do capitalismo sedimentado do século XX. Neste que é o século que colhe os frutos da modernização não apenas industrial, mas também cultural e capitalista, o simples gesto de se deslocar a pé de um ponto a outro revela atitude política e poética. Política à medida que resiste ao deslocamento maquínico moderno para se demorar com o corpo na rua; e poética justamente por lançar o corpo na rua.

Já no fim do século XVIII, início da vida moderna pós-revoluções “Ela [a caminhada] ocasionou a aparição de contra-culturas e de formas culturais minoritárias que resistiam à desintegração pós-industrial e pós-moderna do espaço, do tempo e do corpo” (Solnit, p. 342, tradução minha)³.

² SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Arles: Babel, 2002.

³ “Elle [la marche] a généré l'apparition de contre-cultures et de formes culturelles minoritaires qui entendent résister à la désintégration postindustrielle et postmoderne de l'espace, du temps, du corps.”

Avançando para o século XX, em que os sedimentos do capitalismo já gerenciavam a vida em sociedade, a ensaísta rememora obras de artistas que enfrentaram o problema do tempo, do espaço e do corpo cooptados pelo capital. Recorrendo à famosa performance de Marina Abramović na monumental muralha da China, Solnit nos mostra o quanto a caminhada, levada a um extremo, por meio de uma performance artística, pode restituir o corpo às coisas ordinárias “A caminhada transformada em arte chama a atenção para atos em seus aspectos mais simples: em plena natureza, ela coloca em relação o corpo e a terra, na cidade, ela provoca encontros imprevistos” (Solnit, p. 355, tradução minha)⁴.

O corpo que caminha em consonância com a terra, com a natureza, se torna, na percepção da crítica norte-americana, que também era adepta de longas caminhadas, uma sorte de escultura efêmera na cidade. O corpo que testemunhou o que testemunhou na longa caminhada, ao habitar as cidades passa a promover fissuras, encontros imprevistos. Do imprevisto do encontro podemos pensar no imprevisto dos corpos, que, se deslocando a pé pelas cidades excessivamente tecnicizadas, revelam-se corpos éticos, políticos. Não por coincidência no derradeiro capítulo de *L’art demacher* (2002), Solnit elenca uma série de marchas políticas contemporâneas.

Em tempos de formatação dos corpos como engrenagens produtivas, o simples fato de se deslocar pelas cidades a pé, ou, mais radicalmente e simples ainda, o simples fato de ficarmos parados em espaços públicos da cidade, consiste em ação política.

Nesse mesmo contexto de resistir à dinâmica capitalista, Franco Berardi (2020) chama a atenção para a insurgência da linguagem. Para o filósofo italiano, mediante a asfixia provocada pelo dinheiro que gerencia a vida, uma resistência possível no que toca a aceitação do tempo acelerado pode vir da poesia, lugar de insurgência da linguagem.

Depois de escancarar a máquina mortal do capitalismo, com foco nas reformas neoliberais das últimas quatro décadas, que aniquilou a empatia e o espírito ético nas sociedades, Berardi nos chama para o campo da significação.

⁴ “La marche transformée en art attire l’attention sur l’acte dans ces aspects les plus simples: en pleine nature, elle mesure l’un par rapport à l’autre le corps et la terre, en ville elle provoque des rencontres imprévues.”

A sociedade é uma esfera imaginária em que diferentes processos de significação se entrelaçam e interferem uns nos outros. A organização simbólica dessa esfera imaginária é um efeito de significação. Defino “significação” como a construção de uma ponta de ilusões compartilhadas por sobre o abismo da ausência de sentido. (Berardi, p. 242)

Os movimentos urbanos de insurgência proporcionam, segundo o filósofo, breves migalhas catárticas de prazer, a filosofia refina a mente para um certo niilismo e à poesia caberia “preparar nossos pulmões para que respirem no ritmo da morte” (Berardi, p. 238).

Notemos que não se trata de escapar à morte – tônica potente do engodo capitalista –, antes, trata-se de entrar em harmonia com ela. Trata-se de não morrer asfixiado. A poesia seria então uma espécie de retomada no campo do simbólico que nos devolveria a capacidade de imaginar a vida em seu extremo, que sabemos ser a morte.

Tanto Rebecca Solnit quanto Franco Berardi parecem falar sobre formas de não morrermos feito corpos aniquilados. No caso dela, que nosso corpo seja restituído à condição orgânica por meio da presença e do deslocamento errante, no caso dele, que os corpos se projetem no campo do simbólico, lugar de operação e ressignificação dos sentidos.

Rodrigo Turin (2019), historiador e professor na UNIRIO, por seu turno, estuda como o imperativo de aceleração capitalista do tempo se capilariza em nossas vidas por meio de uma rede semântica neoliberal. Uma breve sondagem em nosso vocabulário recente revelaria, talvez para nosso espanto, uma sorte de onipresença da semântica capitalista que aniquila a empatia em prol de uma competição permanente: eficiência, desempenho, ganho, desenvolvimento, pontuação, produtividade - para ficarmos nos menos agressivos e mais internalizados em qualquer instituição de gerenciamento do trabalho, incluindo as instituições públicas.

Têm também aqueles termos que, embora não tenham sido popularizados pela rede semântica neoliberal, foram ressignificados por ela, é o caso da palavra *performance*, que no mundo moderno e contemporâneo pode designar tanto uma intervenção artística quanto o desempenho de um automóvel, ou a eficiência de um profissional exemplar.

A pesquisa de Turin, se aproximada à de Berardi, mostra que nossas práticas sociais e profissionais (que estão sempre intermediadas pela linguagem que articulamos), quando cooptadas pela rede semântica

neoliberal, atendem a um ritmo que não intervimos, apenas reproduzimos, que é o do dinheiro. E isso leva à asfixia.

Enfim, todos os estudos mencionados acima apontam para o embuste da aceleração e deixam sugerido que se convencionou um modo de viver o tempo que ignora diferentes formas de existência (estas, evidentemente, menos geradoras de lucros).

Perguntas simples poderiam desconcertar essa dinâmica, por exemplo: o tempo de um camponês é o mesmo de um operador da bolsa de valores? O tempo de um indígena é o mesmo do bancário? O tempo de uma planta é o mesmo do executivo de uma multinacional? Mas não, essas perguntas sequer constroem a assertiva de que o tempo é acelerado. Perante o dinheiro, não há por que levar em conta temporalidades (que, para o antropólogo Néstor Canclini (2019), equivalem a formas de existência) que não gerem grandes cifras (um interiorano de vida simples, um indígena, um ecossistema etc.).

Esse repertório crítico nos tem ajudado a buscar outras formas de compreender a vivência do tempo na contemporaneidade. A busca a que nos aplicamos hoje é no terreno da arte, ou seja, buscamos compreender como a arte propõe outras formas de vivências temporais.

Nessa esteira, a poesia de Leonardo Fróes é devir-tempo.

Vejamos um poema.

Ao ler no mundo Flutuante

Uma inscrição na pedra à beira-rio,
tanto a água a lavou que se corroem os signos
já em si tão cifrados. Mal se consegue ler,
nesse meio flutuante, o que o escriba queria
dizer, quando a lavrou. E seria impossível
entender o sentido, porque a água adultera
todas as formas, dilui contornos, ondula
sobre a inscrição e a faz imersa e móvel.

Nunca a reflete integralmente,
nem sequer amplia algum detalhe.

Só uma coisa se evidencia: a decisão
do artesão de entalhar esta mensagem
logo ali, no terreno da ambiguidade
entre estados tão díspares, onde ninguém
jamais a conseguiria reter ou congelar.

Percebe-se o mutismo do gesto,
o silêncio que fazia em torno na hora,
as dificuldades contornadas
para escrever dentro da água, ou quase. (Fróes, p. 357)

Este que é um dos mais belos poemas do livro propõe uma outra maneira de permanecer no tempo. Não se trata de suspender o movimento, de paralisar. Trata-se, antes, de ficar, porém, de ficar em fluxo. Os “estados tão díspares”, o parado e o movimento, a “pedra” e o “rio” são evocados para mais uma vez nos mostrar o trabalho do “artesão”, do “escriva”. O signo cravado justo nesse ponto, na superfície em que a água corre e se toca com a margem fixa, é um signo enigmático. Não por uma possível mensagem hermética, mas pela dificuldade inerente ao lugar onde ele, signo, é entalhado: um lugar em que a água impede a leitura completa da matéria significativa. Um lugar que não cessa de se mover, embora parado (água batendo na pedra), um lugar onde não se domina o significado, onde se fica quieto e compreende que no ilegível do encontro pode estar o devir poético do tempo.

A inscrição ora submersa, ora visível estabelece, na explosão contraditória do ficar e do se mover, um limiar poético que nos coloca noutra espessura temporal: a espessura da permanência. Esta, aqui neste ensaio, não tem a ver com o estado contemplativo apenas (haicai), tem a ver também com a percepção de que permanecer consiste em ficar em movimento. Não é uma aporia, é um limiar onde o tempo não obedece mais a hegemonia do espaço (não é mais um deslocamento que tem ponto de partida e de chegada).

Queremos entender esse limiar em consonância com o que Susan Sontag (2020) chamou de erótica da literatura.

No ensaio intitulado *Contra a interpretação*, a escritora norte-americana não detalha o que viria a ser essa erótica em contraponto à interpretação, ou à hermenêutica, mas deixa pistas interessantes numa nota de rodapé. Ao dizer que a crítica se esmera na interpretação das formas fiando-se, sobretudo, na descrição espacial das artes, Sontag (2020) abre uma nota: “[...] É por isso que temos um vocabulário de formas mais preparado para as artes espaciais do que para as artes temporais” (p. 27). A sugestão da autora é a de que, na tentativa de descrições críticas que busquem compreender mais as formas poéticas em seu acontecimento temporal (e não apenas espacial), podemos, quem sabe, estabelecer relações mais eróticas de leitura, logo, menos explicativas.

Sabemos que a discussão encampada pela norte-americana está datada. Muito se avançou depois do pós-estruturalismo francês no que diz respeito a outros procedimentos de leitura e de interpretação (abertura do signo, estética da recepção etc.), mas o que não parece superado na provocação do ensaio, escrito em 1964, é a investida numa descrição crítica que se fie na temporalidade mais do que nos espaços. A erótica tem a ver com a espessura do tempo na leitura poética e isso não parece ter sido enfrentado depois que se renovou a interpretação (depois do pós-estruturalismo francês).

Corramos então o risco.

Se a única evidência fixada no poema acima é “a decisão / do artesão de entalhar esta mensagem / logo ali, no terreno da ambiguidade”, vemos que a primazia do espaço não se confirma. A pedra, a margem, a inscrição entalhada só explodem em devir poesia se observada no encontro com as águas que tornam o signo opaco, espesso, amorfo, embora fixo. O amorfo do tempo, articulado como água (no poema o que passa é a água), instala-nos numa espessura em que não haveria poesia na solidão hegemônica do espaço. O tempo (água) quando encarna (fricciona, esfrega, apalpa, envolve) sua não-forma no espaço (signo fixado), permite vermos a ambiguidade (zona erógena) da cena poética inventada por Fróes. E essa espessura, por sua vez, permite vivenciarmos outro estado de permanência. Uma permanência que é também ficar, encarnar, tornar-se carne no corpo de um fluxo.

O que promove essa percepção junto ao poema passa ao longe de qualquer hermenêutica. Tem muito mais que ver com a leitura erótica das formas temporais encarnadas nos espaços do texto (ainda mais se o tomarmos no sentido barthesiano de pele). Nessa erótica, “os signos / já em si tão cifrados” não reatam a relação significado/significante, antes, inscrevem suas significações na elisão da margem fixa (espaço) com a superfície líquida (tempo). No entanto, da mesma maneira que vimos no poema “Chinês com sono”, essa operação é feita por meio de uma solução de artifício. Um artesão entalha a pedra.

Essa inscrição, assim se fecha o poema, é feita em silêncio, “mutismo do gesto”, e leva o poeta a refletir nas “dificuldades contornadas / para escrever dentro da água, ou quase”.

Esse instante de metapoesia, em que o escriba faz o poeta pensar nas dificuldades da escrita, em verdade, mostra, com o sintagma “ou quase”, que o artista pode até ter controle sobre o que é da ordem da fixação do

signo, mas este só existe como experiência na passagem do tempo. O que torna a escrita espessa, e nos coloca no nível da leitura erótica, é o “quase” da água que não se deixa fixar. O que o artesão consegue fixar na pedra não determina o dentro ou o fora da água. Esta, que no poema está figurando o tempo, parece impor ao espaço uma ambiguidade, ou melhor, um “quase”, uma indeterminação evocada pelo erotismo que é justamente o que nos faz permanecer no texto – encontro da margem com a água que passa.

Se pensarmos novamente n’A máquina do mundo de Drummond, vemos que as pedras que compõem a estrada de Minas pela qual segue o poeta depois de não acolher a verdade, fixadas que estão, fazem, na leitura erótica que estamos aprendendo com Fróes, do homem caminhante o próprio tempo. Nos toques, tropeços, rasgos dos pés do homem nas pedras do caminho roto do mundo moderno é que surge a textura mundana da vida. O tempo é o rio, o homem. Enfim, é o que passa e encarna com sua não-forma as formas fixadas no espaço.

Entretanto, o poema parece reservar mais complicações, ou implicações, nas formas de pensar o tempo e, conseqüentemente, pensar também os espaços. O artesão, poeta, escriba pode muito bem ser lido como um indígena que talha a pedra na beira do rio numa inscrição rupestre. E se assim admitirmos, o que está posto em questão é a própria tentativa de teorização acerca do tempo em chave pretensamente moderna.

Falamos acima que, no engodo que é o imperativo do tempo moderno (e de todo o processo de modernização, mesmo cultural, que se quer totalizante, unitário, identitário ou nacional), a temporalidade de outros modos de existir são absolutamente ignoradas na equação triunfante do mundo capitalista; entre esses outros modos de existir estão, sem dúvida, as cosmovisões dos povos originários e mesmo os rastros de memória dos que viveram aqui a milhares de anos.

Logo, se entendermos que o poema de Fróes acima coloca no lugar do poeta não apenas um artesão – o que já fissuraria a separação imposta no processo de modernização cultural do século XIX, que separou arte e artesanaria –, mas também um indígena com suas marcações rupestres, o que acaba sendo colocado em xeque é a própria arte, se pensada nos moldes modernos.

Sabemos que toda a crítica literária pós Saussure acaba, seja para se valer ou para desconstruir, se apoiando no mesmo pano de fundo teórico no que diz respeito ao signo linguístico (e disso também não escaparam a

filosofia de viés fenomenológico e o pós-estruturalismo francês). No entanto, a cosmovisão evocada por uma inscrição rupestre passa muito longe de qualquer teorização que se fie em significante, significado ou significação.

Sendo assim, ao voltarmos ao poema e vermos no signo talhado na pedra a sugestão de opacidade, inacabamento, impossibilidade de leitura etc., podemos então entender que esse “quase” que encerra o texto não teria a ver apenas com a região limítrofe em que foi gravado (margem do rio), mas também com nossa própria ignorância frente a uma marca deixada por formas de existir que tinham outra compreensão, ou melhor, outra vivência do tempo.

Sem nos lançarmos à impossível missão de tentar descrever as múltiplas e ignoradas formas de atribuição de sentido ao tempo nas muitas etnias que habitaram e habitam nossas beiras de rios, podemos ao menos afirmar que suas formas de mensurar, ou melhor, viver o tempo não passam pela monetização que domina nossos modos de ser no tempo do mundo moderno.

Na abertura do livro *Futuro ancestral*, Ailton Krenak (2022) nos apresenta uma invocação da ancestralidade por meio de uma imagem que fissiona nossa compreensão temporal:

Nesta invocação do tempo ancestral, vejo um grupo de sete ou oito meninos remando numa canoa:

Os meninos remavam de maneira compassada, todos tocavam o remo na superfície da água com muita calma e harmonia: estavam exercitando a infância deles no sentido que o seu povo, os Yudjá, chamam de se aproximar da antiguidade.

[...]

Esses meninos que vejo na minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é seu território, dentro dos rios. (Krenak, 2022, n.p.)

Diferente da imagem imortalizada por Heráclito, a de que nunca se banha num mesmo rio, que conotava o correr das águas para outro lugar, moeda corrente na cultura ocidental, o rio, aqui, nos dizeres de Krenak, é a carne onde se viver, desde o exercício da infância até o aprimoramento nas tradições. Este é um outro ponto de problematização em nossa concepção de tempo que passa. Os meninos parecem mover suas infâncias, suas vivências não em direção ao que convencionalmente chamamos de futuro, mas antes para o próprio tempo-espço a que chamamos presente; eles direcionam seus exercícios para o “aqui”.

A terra ancestral para Krenak é esse lugar de estar. E de estar com todos os outros tempos vividos (“passado”) juntos. O tempo, se quisermos compreendê-lo também nesse outro modo de atribuir sentido ao mundo, mais entrelaçado à natureza, seria ao mesmo tempo nossa encarnação no espaço (lugar em que vivemos) e paisagem onde nos inscrevemos.

Essa maneira de compreender o tempo que fermenta aqui, e não corre daqui para outro lugar, quebra a hegemonia espacial a que se referia Susan Sontag. A fricção com o mundo, tantas vezes sugerida por Krenak no livro, pode ser entendida como a dimensão erótica de atribuição de sentido para as experiências vividas, que no caso de uma cosmovisão indígena nunca está apartada da experiência também artística, uma vez que arte no caso dos ameríndios participa rotineiramente dos ritos, seja nos cantos, seja nos corpos pintados, seja nas rezas.

Em suma, a contemporaneidade da poesia de Leonardo Fróes está também em nos fazer vivenciar outro modo de ser no tempo da vida e no tempo da poesia, sem, com isso, pôr a perder a irredutibilidade da literatura. E a artesanaria-artifício para evocar essa outra vivência está em não apartar do signo talhado na beira do rio (campo do simbólico) o que esteja na alçada do poeta, do artesão, do escriba e, como afirmamos acima, do homem ancestral da floresta.

Para enfim compreendermos a poética da permanência articulada por Leonardo Fróes, tomemos mais um poema de *Chinês com sono*.

Para o muro de um solar

Daqui o ferro de um portão carcomido
e retorcido como galhos velhos se mostra
tão enlaçado pelas plantas que nem
se sabe mais se é de madeira ou ferrugem
o que sobe viçoso desenhando arabescos
nessa entrada de casa abandonada.

Uma inovadora matéria híbrida,
um outro alento, um novo entusiasmo
brotam da combustão dos tempos.

Sobrepoem-se ao conjunto uma textura uniforme
que acentua a falta de separação entre as partes.

Férrea é a beleza vegetal encontrada,
com uma capa de musgo e um muro ao lado.

(os movimentos dessa transformação ao sol,
a obra infinda da luz nesse portão-simbiose
onde o ferro se adoça em ramas largas
e as ramas curvas se mineralizam). (Fróes, p. 359)

Se no poema anterior a permanência se manifestava no signo enigmático, limiar do que passa com o que fica (água/pedra), aqui vemos o erotismo da forma poética ser articulado de maneira ainda mais complexa. Tudo parece indicar que a encarnação do tempo no espaço se dá no ferro “carcomido”, na “capa de musgo”, enfim, nos rastros do que já não está, como uma pegada, uma evidência do tempo passado naquela matéria. Mas a espessura desse “portão-simbiose”, em verdade, revela outro modo de ser do tempo, conseqüentemente, outro modo de estarmos com o tempo no poema.

A “textura uniforme / que acentua a falta de separação” não elide algo que seria da ordem do espaço (o portão) com algo que corresponderia à ordem da passagem do tempo (ferro “carcomido” ou “musgo”). O tempo neste poema é a espessura (carne) que promove a simbiose, a saber, o sol. Neste poema, o tempo não passa, feito o rio, dado que é na sua carne (calor) que ocorre a simbiose. Dito de outra maneira, em vez de aceitarmos que as marcas na superfície do ferro sejam as evidências do tempo que passou, percebemos que o tempo ainda está, é o sol. E que as marcas (“carcomido”) não são marcas do que passou, mas sim de uma depuração, uma cura (se pensarmos em processos de cura de queijos, por exemplo). O que depura, cura e deixa essa outra qualidade é a temperatura, o sol, o tempo. Dito de forma ainda mais definitiva, o tempo é a carne da permanência onde passagem e coisa fixa se encarnam em “Uma inovadora matéria híbrida”. A “ferrugem” e o “musgo” são, então, rastros da elisão, e não do tempo passado, pois este, o tempo, não passa. Ele é a poesia por meio da qual vemos o que fica e o que se move nesse outro estado que é a permanência entendida como erótica, não como explicação.

Notemos que, em diferentes poemas, Fróes oferece diferentes vivências com o tempo. Se se tratasse de explicação, nossas vivências junto aos poemas se repetiriam. Sabemos que não há essa repetição. A carne, ou encarnação do tempo, funda diferentes experiências estéticas. No poema “Ao ler no mundo flutuante” estamos sobretudo diante de uma encarnação

do tempo no espaço, já em “Para o muro de um solar” percebemos que o tempo é onde as coisas se encarnam. Repetindo ainda uma vez, o tempo é a própria contradição que nos permite perceber diferentes formas de ficar e de se mover, diferentes formas de permanecer.

Nesse terceiro poema, vemos que a imagem do artesão se dilui. Não vemos mais quem entalha, quem pinta. Não vemos mais a figuração do artifício. E isso em hipótese alguma quer dizer que o artifício não esteja presente. Ocorre que o poema não apenas fala da simbiose do ferro e do vegetal. Ele opera a simbiose ao elidir o artesão e a coisa artificializada. E isso não está evidente apenas no desaparecimento do artesão-escriva, está também sugerido na sofisticada composição dos sons na espessura poética.

Dois exemplos: “o que sobe viçoso desenhando arabescos” revela o predomínio fonético dos S’s que não somente sibilam, mas também variam entre o sonoro e o surdo: “sobe” e “arabescos” nos causam o efeito de um sibilo surdo, ao passo que “desenhando” impõe um sibilo sonoro (som de “z”). A ocorrência de “viçoso” estabelece a simbiose desses surdos e sonoros sibilos que conotam o estado de abandono da cena, como se a passagem do ar fosse a espessura principal da imagem. Ou seja, a palavra “viçoso” traz o surdo e o sonoro e mostra que no parado da cena o vento impõe e varia seu modo de passar entre as coisas – ora passa mais ar, ora menos ar – similar à articulação fonética que regula a passagem do ar em nossas bocas.

O mesmo cuidado de composição se pode notar no trato com as vogais no verso “Uma inovadora matéria híbrida”. Se o que se quer fazer aparecer como imagem plástica é algo híbrido, podemos também perceber que na imagem acústica, por meio do trabalho com as vogais, o poeta hibridiza a cena em uma espessura mais densa. O verso começa em vogal tônica fechada, “u”, o que pode escurecer a cena, depois equilibra um pouco a luminosidade com a palavra “inovadora”, que transita entre o aberto e o fechado (“o”, “a”, “o”, “a”), e, por fim, não sugere predomínio nem do aberto nem do fechado, com tônicas em “é” e “i”: “matéria híbrida”. Isso parece apontar para o entrelaçamento, “arabesco”, dos materiais: madeira/ferro, surdo/sonoro, sombra/luz. Os sibilos surdos e sonoros remetem à passagem de ar (vento), que estabelece o abandono; as vogais criam a variação da luz e da sombra, o que faz aparecer a imagem de plantas balançadas ao vento.

Esse erotismo do texto de Leonardo Fróes, que se revela no nível dos materiais, ou seja, do espaço, está sendo curado, depurado pela temperatura, pelo sol, pelo tempo que, em verdade, parece remeter ao estado contemplativo

de um observador. É como se não víssemos mais o artesão, o escriba, o pintor hipotético porque todos esses compositores de artificios estão agora juntos de nós observando uma simbiose da natureza (plantas) com o artifício (minério transformado em portão). A mão do artesão pintou, entalhou, escreveu a cena, mas ela, a mão, não precisa mais aparecer, uma vez que já compreendemos que essa poética é articulada para nos fazer permanecer não apenas no tempo, mas a tempo. A tempo de percebermos o erótico da vida em volta.

A errância promovida na poesia de *Chinês com sono* não nos remete a um deslocamento no espaço apenas. A caminhada pode se dar no olho espremido que observa, pode ser dar em repouso numa margem de rio, ou ainda, por meio da encarnação do tempo nas coisas e seu reverso.

Se, segundo Rebecca Solnit (2002), colocar o corpo na rua como meio de se transportar no século XX consistiu em gesto poético e político, dado que o entendemos como gesto de resistência à hiperaceleração, o que o nosso tempo, o século XXI, parece demandar dos corpos é que eles sejam, para além de espaço, tempo. Parar (ficar parado) para fazer de suas próprias carnes o fluxo, o movimento. Corpos que sejam rios e pedras, ferro e planta, gente e sol.

O artesão da palavra Leonardo Fróes ajuda a romper a rede semântica neoliberal, que coopta os corpos em modos uniformes de ser no tempo, não porque promove desvios no modo comum de utilização da linguagem (como quiseram formalistas de outros tempos), mas porque fissura a linguagem dentro do próprio etos poético moderno.

Essa aparente não distinção do artifício das palavras com a tentativa de disciplinar a natureza (conforme mote inicial deste texto) faz crer que estamos diante de um poeta sem preciosismo formal, mas, em verdade, estamos vendo-o derramar o campo do simbólico sobre outras soluções de artifício. A insurreição da linguagem, conforme sugere Franco Berardi, e conforme demonstramos acima, voltando-se ao próprio etos da poesia moderna, e não contra o uso comum da linguagem, faz lembrar emblemática conferência proferida por João Cabral de Melo Neto em 1954 a escritores, por que não dizer?, modernos.

Na referida palestra, Cabral (1999) reivindica como “Função moderna da poesia” (referência) o reestabelecimento ético da comunicação. Disse o poeta pernambucano que a poesia de seu tempo estava repleta de bons compositores de versos, porém erma de bons autores de livros que

comunicassem com os leitores. Importante esclarecer: comunicar, para o poeta de *Cão sem plumas*, não tem nada a ver com facilitar a mensagem, antes, tem mais a ver com a ampliação do que chamamos de comunicação.

Vejamos que o próprio título da conferência “A função moderna da poesia” desloca o qualificador da poesia para o seu efeito (função). Esse deslocamento revela a provocação: em vez de ensimesmar-se na poesia dita moderna, mais interessante seria recolocá-la num lugar de acontecimento social de fato, a saber, o da comunicação sacrificada no hermetismo dos versos modernos. Isso, claro, não para pôr a perder a irredutibilidade da literatura, mas para articulá-la onde algo efetivamente possa se mover, comover.

Pode acontecer de, ao lermos poemas de Leonardo Fróes, equivocadamente acharmos que a falta de preciosismo formal nos remete a um transbordamento da vida (natureza) sobre a poesia (simbólico), mas é preciso dar um passo atrás e nos perguntarmos se não é ao mesmo tempo o contrário disso, ou seja, um transbordamento da poesia na vida.

A ambiguidade poética trabalhada na chave da permanência (que faz ficar parado e em movimento no mesmo gesto, corte), também fissura a dinâmica moderna que confiscou a poesia num campo simbólico fechado cheio de gênios e escritores iniciados.

A lição de Cabral ecoa em Fróes porque ao propor novos modos de ampliar a comunicação por meio da poesia, o poeta fluminense promove insurreição da linguagem em todos os etos. Se tanto na poesia quanto no cultivo de plantas estaremos sempre lidando com “soluções de artificios”, que a relação entre ambos os ofícios seja ampliada pela diferente percepção da espessura do tempo.

O tempo de escrita de um poema é diferente do tempo de florada de uma árvore e colocar-se em estado de poesia, característica evidente em Leonardo Fróes, talvez seja fazer-se carne dessa diferença. Entre o poema e a planta há um poeta fazedor de devires. Nesses devires estão as múltiplas possibilidades de vivência do tempo.

O passo adiante que Fróes parece dar até mesmo em relação a João Cabral teria a ver com o reverso do que o poeta pernambucano e amigo chamou de “função” da poesia. Para um poeta tão multiplicador de tempos como o autor de *Chinês com sono*, a poesia tem mais a ver com desfuncionalização do que com um fenômeno sobre o qual recai uma função. E nisso vemos uma efetiva insurreição da linguagem.

Os críticos mencionados acima, que se debruçam sobre o problema da aceleração e da monetização dos modos de vida, acusam o golpe, caso de Rodrigo Turin e Jonathan Crary, como quem diagnostica a doença, e insinuam possíveis linhas de fuga para não sucumbirmos inteiramente à reificação do tempo, caso mais específico de Franco Berardi e Rebecca Solnit. Aqueles mostram como fomos fígados pela teia da linguagem (que pulverizamos de modo acrítico) e pela necessidade de produzir incessantemente num mundo capitalista. Estes últimos apontam para coisas orgânicas que poderiam fissurar a dinâmica capital. No caso da crítica norte-americana, caminhar, no caso do filósofo italiano, usar a língua de modo insurgente (poesia). Para o problema captado por Turin, a sugestão de Berardi. Para o de Crary, talvez a recolocada do corpo em modo “improdutivo”, sugerido por Solnit.

A poesia de Fróes, quando lida na chave da errância, que é, a rigor, permanência, parece insurgir-se pela linguagem para estender em mão-dupla o potencial do campo simbólico a outras formas de construir sentidos mais em consonância com a natureza. O hiato da poesia, com esse poeta agricultor, não está mais confiscado apenas no simbólico, ele, o hiato, se faz limiar da linguagem com a natureza. Limiar, lembremos, não é fronteira, tem mais a ver com ponto de toque, encontro. Porém o encontro, sabemos, não deixa de apontar para a especificidade de cada campo que se toca; ou seja, essa poesia limiar feita por Fróes não rompe a irreduzibilidade da literatura, apenas entrelaça o que sabemos da natureza do poema com o que acreditamos saber da ordem dos ecossistemas. Uma poesia paisagem. Um lugar de estar. Um território ancestral, na concepção de Ailton Krenak mencionada acima.

Este lugar ancestral, que é também lugar de constituição de memória, segundo o indígena, não está confiscado como se dentro de um campo epistemológico, conforme geralmente ocorre na produção universitária ou das críticas instituídas por esta. Antes, o que Krenak parece propor em um dos ensaios de *Futuro ancestral*, de título “Cartografias para depois do fim”, é que os mapas, paisagens, memórias, territórios, coletivos, enfim, devires vida sejam traçados na convivência das diferentes formas de existir.

Não por coincidência, esta também tem sido uma proposta de observação e reescrita da nossa história cultural quando lemos um intelectual da envergadura de Edimilson de Almeida Pereira tecendo a crítica à afrodiáspora do Brasil. Ao evocarem a cartografia, ambos os intelectuais admitem que os campos de produção de sentido devem ser concebidos

como campos abertos, onde não apenas diferentes visões e instrumentos conceituais participem na construção dos sentidos, mas sobretudo um tempo-espaço em que os múltiplos ritmos de vida sejam entretecidos na incessante reescrita da memória do único tempo que existe, o presente. Não obstante, sabemos que diferentes ritmos, na cosmovisão Krenak (bem como na de muitas outras etnias brasileiras), implicam os modos de existir dos bichos, das plantas e, sobretudo, dos rios.

Tudo isso parece compor o chamado território ancestral que, numa leitura condicionada pelo predomínio dialético ocidental, nos remeteria a um passado como se tradições pudessem estar acumuladas para serem passadas adiante, quando, em verdade, esse território vai se constituindo como carne de nosso próprio exercício no presente, no aqui e no agora.

Os raios de sol que dançam entre as plantas enroscadas no portão enferrujado no poema de Leonardo Fróes, carregados pelo vento que ora sopra mais seco, ora mais sonoro, vão revelando que a poesia também pode ser esse território temporal em que os limites das existências humana, animal, vegetal, mineral, líquida estão antes transbordados uns nos outros do que confiscados num campo de conhecimento dialético moderno.

O que o chinês com sono, pintor hipotético, artesão, escriba, indígena quer nos mostrar é que a poesia pode ser esse lugar não apenas de falas múltiplas, mas também um tempo-espaço de escuta erótica atenta à fricção das gentes com o mundo. Uma escuta dos ritmos dos rios, dos cantos das aves, das folhas das matas. Uma escuta das palavras artificializadas para serem também tempo. Palavras para se estar, habitar, morar. Permanecer.

Essa constatação parecia já estar latente na crônica de onde tiramos o mote para este ensaio. Ao escrever sobre soluções de artifício para estabelecer ponto de toque entre poesia e cultivo de plantas, Fróes está também admitindo que a fricção com o mundo, proposta por Krenak, é um modo de estar em poesia. Os meninos que remam harmoniosamente exercitando suas infâncias para a ancestralidade que é o próprio presente estão também operando soluções de artifício, numa perspectiva estética que podemos aprender com este poeta errante que se afastou da cidade dita moderna.

Não vivemos um mundo em que ou se está no nível da arte, do signo, ou no nível da experiência vivida. Fissurar o que resta dessa segregação desgastada, mas ainda operante no mundo capitalista, é uma forma de não deixar monetizar as experiências em fricção com a vida, dentro destas... escrever um poema, plantar uma árvore.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 8 ed. São Paulo: Edusp, 2019.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

FRÓES, Leonardo. *Chinês com sono*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FRÓES, Leonardo. *Natureza: a arte de plantar*. Organização Victor da Rosa. Recife: CEPE, 2021a.

FRÓES, Leonardo. *Poesia reunida (1968-2021)*. São Paulo: Editora 34, 2021b.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. *Ebook*

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre orfe(x)u e exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Arles: Babel, 2002.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Rio de Janeiro e Copenhague: Zazie Edições, 2019. E-book: Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/TURIN2.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2022.



Thiago de Mello, às margens do Rio do Exílio

Thiago de Mello, on the Banks of the River of Exile

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais/Brasil

elzimar.fernanda@ufu.br

<https://orcid.org/0000-0002-7973-2292>

Resumo: Vivendo em exílio na Alemanha, por conta da oposição à Ditadura Militar, Thiago de Mello escreveu o livro *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, vincado pela saudade da pátria, pela perambulação e pela indefinição do desterro. Este trabalho propõe-se a investigar, segundo a hermenêutica das imagens proposta por Bachelard e Durand, como a imaginação do movimento e as distintas facetas do exílio se articulam ao longo do livro, resultando na renovação da visão artística de Mello. Para tanto, faz-se uma recapitulação da imaginação sobre o exílio no Ocidente, também se recorre a teóricos que se dedicaram ao exílio na contemporaneidade, tais como Blanchot, Said, Nancy e Agamben.

Palavras-chave: Poesia; exílio; existência; imaginação do movimento; estrangeiro.

Abstract: Living in the exile in Germany, due to opposition to the Military Dictatorship, Thiago de Mello wrote the book *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. It was marked by the longing for the homeland, the wandering and the outcast's undefinition. This work intends to investigate, according to the hermeneutics of images proposed by Bachelard and Durand, how the imagination of the movement and the different facets of exile are articulated throughout the book, in a way that has resulted in renovation of Mello's artistic vision. For this reason, it's made a summary of the imagination about exile in the West, also it's discussed theorists of the exile in contemporary time, such as Blanchot, Said, Nancy and Agamben.

Keywords: Poetry; Exile; Existence; Imagination of Movement; Stranger.

“...o pensamento não tem lugar sem o impulso violento de um abandono, de um desenraizamento, de um exílio, de um desterro ou de uma expropriação.”

Cristina Marciel

Thiago de Mello foi um peregrino desde cedo, tendo deixado sua cidade natal – Barreirinha, às margens do rio Andirá, na bacia amazônica ainda menino, para estudar em Manaus; e não tinha 18 anos, quando foi para o Rio de Janeiro estudar Medicina. Contudo preferiu se fazer poeta e, depois de algum tempo, tornou-se adido cultural, percorrendo intensamente a América do Sul. Em 1965, ele perdeu a posição diplomática por causa de suas críticas à Ditadura Militar, tendo de voltar ao país.

Contudo, já tinha sua resposta no livro *Faz escuro mas eu canto*, publicado no mesmo ano. A obra teve boa repercussão à época, em função da coragem de trazer, naquelas circunstâncias, poemas de inspiração socialista e de críticas à Ditadura. Pouco tempo depois, ele se juntou a um protesto com outros intelectuais e artistas, diante do Hotel Glória, no Rio de Janeiro. O episódio ficou conhecido como “Os oito do Glória”¹ e resultou na prisão dos manifestantes, porém houve tal alvoroço internacional que eles foram soltos, meses depois. O escritor colocou-se, portanto, na linha de frente da resistência artística e teve motivos para temer quando o AI-5 foi decretado em 1968, intensificando a perseguição aos opositores do regime.

Deu-se, a partir daí, a era do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, quando ocorreu a maior onda de exílio político da história brasileira – e Thiago de Mello fez parte dela. Novamente, ele passaria longos anos fora do Brasil, mas agora na condição de desterrado, sem poder retornar em segurança por quase uma década. A princípio, ele buscou proteção num Chile prestes a eleger o socialista Salvador Allende como presidente, onde encontrou acolhimento junto a Neruda e seu círculo de amigos. Contudo, Allende não conseguiu estabilizar seu governo; em 1973, veio o golpe que levou o general Augusto Pinochet à presidência do país andino, com um regime totalitário de ultradireita.

¹ Entre os participantes estavam Antonio Callado, Glauber Rocha e Carlos Heitor Cony. Maiores informações estão disponíveis no site *Rio Memórias*, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, no link <<https://riomemorias.com.br/memoria/protesto-dos-oito-do-gloria/>>.

A ligação de Mello com a causa de Allende gerou sua prisão imediata e, quando pôde evadir, ele fugiu para a Argentina, a fim de não ser deportado para o Brasil, que vivia a fase mais violenta da repressão sob a ditadura. Em Buenos Aires, ele solicitou asilo político à ONU, no que obteve sucesso. Depois de um tempo, ele se estabeleceu na cidade alemã de Mainz, em 1974 – desta vez em extremada solidão, amargando a derrota dos ideais pelos quais lutara. As cicatrizes deste atribulado périplo geográfico, político e mental ficaram registradas no livro *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, de 1977.

Dividido em cinco partes (“Ainda é tempo”, “Lição de cordilheira”, “Fundo azul do peito”, “Trisabellário” e “Despedida de caboclo”), o livro tem forma mais circular do que linear (o que é próprio do imaginário do exílio, como se verá). Os primeiros poemas situam-nos em Mainz e, desde aí, somos apresentados a uma jornada que se desdobra progressivamente, revelando-se moldada pelo desterro – às vezes, representando o que foi vivido, mas quase sempre pautada pela tentativa de recompor as perdas ao longo do caminho. O período no Chile aparece posteriormente no livro, em “Lição de cordilheira” que, por sua vez, é sucedido pela série de poemas de “Fundo azul do peito”, em que o sujeito poético se mostra em deslocamento incessante, porém mais aberto ao que foi vivenciado (amores, alfabetização de adultos, luto por amigos, memórias do Brasil, a própria poesia). Na sequência, em nota mais íntima, estão três poemas em homenagem ao nascimento da filha, Isabella. Entre danos e conquistas, chega-se ao final em “Despedida de caboclo”, conjunto de poemas estruturado em função da saudade e da esperança de regresso ao lar.

Como se observa, a organização do livro toma o exílio em Mainz como uma moldura, que comunica seu sentido dolorido a todas as partes e poemas. Cremos haver uma razão importante para tal; foi ali que a angústia do exílio se fez mais pungente, ao ponto de provocar transformações indeléveis na vida do poeta. Afinal, o exílio, que lhe adveio a partir do AI-5, foi inicialmente amenizado pelas amizades e pelo sucesso político no Chile. Mas o golpe de estado chileno desencadeou um período de desamparo, que o pôs em situação de foragido, até à obtenção do asilo. Foi na qualidade de refugiado político que Mello chegou à Alemanha, por isso a incerteza do exílio ser amplificada neste momento.

Não que ele tenha sido mal-recebido em Mainz, inclusive obteve colocação como professor da Universidade Johannes Gutenberg. Aliás, em várias ocasiões ele atribuiu ao seu período ali, a decisão de se estabelecer

na sua região natal, quando conseguisse voltar ao Brasil, com a intenção de fazer da defesa da Amazônia e de suas populações tradicionais, seu grande projeto de vida. Ou seja, a poesia ambiental, no sentido definido por Lawrence Buell (1996) e o ativismo ecológico, que marcariam a poesia de Mello desde os anos 1980, são frutos da sua vivência como exilado.

Mesmo assim, quando produziu *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, a soma das perdas que o poeta viveu era pesada, a ponto de ele evocar o mais arquetípico dos exílios – o exílio do povo judeu – para representar seu próprio desterro, no preâmbulo da obra, onde o autor sintetiza o percurso de exilado, que moldou a escrita da obra:

Thiago de Mello,
caboclo amazonense de Barreirinha,
poeta e cantador, e companheiro da manhã,
sentado na margem esquerda do Reno,
o rio poluído onde os peixes se afogam,
no inverno da cidade de Mogúncia²,
aonde teve de chegar,
tangido pelo incêndio monstruoso
que lavou a cordilheira dos Andes,
em setembro de 1973. (Mello, s/p)

Ao se colocar: “sentado na margem esquerda do Reno, / o rio poluído onde os peixes se afogam, / no inverno da cidade de Mogúncia.” (Mello, s/p), ele ecoa o primeiro versículo do Salmo 136, “Às margens dos rios de Babilônia, nos assentávamos chorando, lembrando-nos de Sião” (Bíblia, Sl 136, 1), que exprime a saudade que os judeus deportados para Babilônias sentiam de sua pátria. Texto seminal sobre o exílio para a cultura ocidental, o salmo 136 foi essencial para a composição do imaginário do exílio judaico, que foi adquirindo sentido metafísico com o passar do tempo.

Depois do Cativo Babilônico, no século VI a.C., os judeus sofreram a expulsão definitiva de suas terras imposta pelos romanos no ano 70 da era

² Em português, Mainz pode ser chamada também de Mogúncia, porque os romanos, que fundaram a cidade, batizaram-na de “Mogontiacum”, que em celta significa “lugar de Mogon”. Mogon (ou Mogun) era um deus celta, símbolo de poder senhorial/patriarcal, venerado pelos soldados romanos (Cf. Livius.org).

cristã³. Este formato de degredo coletivo não era incomum na Antiguidade, sendo empregado quando poderes imperiais queriam desarticular uma coletividade que não cedia facilmente ao seu domínio. Porém, os judeus se aferraram ainda mais à sua identidade, não se deixando assimilar mesmo após séculos de desterro – o que os fez o povo da diáspora, por excelência. A resistência judaica alimentou um imaginário religioso, que via o exílio como castigo e redenção divinos, vivenciado num percurso circular: após a queda da graça, o exílio fora divinamente determinado como penitência, ao final da qual a reparação seria obtida e o estado de graça, recobrado. A redenção viria por meio da chegada do Messias, que restauraria Israel à sua antiga glória, compondo um mito escatológico, movido pela esperança de um regresso definitivo, em algum ponto ideal das eras (Topel, 2015).

O conceito cristão de exílio deve muito ao judaico, se bem que a ele tenham sido agregados elementos platônicos, especialmente por meio da teologia de Santo Agostinho. O patriarca cristão elaborou uma difundida interpretação alegórica do Salmo 136, em que a pátria deixa de ser um local terreno para se fazer espiritualizada como pátria celestial, atingível unicamente após a morte, contanto que a alma estivesse redimida (Agostinho, 1998, p. 373-382). Portanto, o exílio da humanidade decaída estaria se dando aqui no mundo material, num corpo perecível – visto, neste íterim, como prisão da alma. O imaginário do exílio orientou, desde a Idade Média, uma cultura de peregrinação e errância religiosa no Cristianismo, cujo valor como purificação e elevação moral tinha como premissa o reconhecimento, por parte do peregrino, de que a existência na terra é provisória. O ponto de chegada decisivo seria a vida pós-morte, quando se atingiria o repouso ou a danação, pela eternidade.

O Renascimento não enfraqueceu a noção do exílio metafísico, pelo contrário, intensificou sua presença como tema recorrente, numa época em que os europeus se acostumavam a deslocamentos oceânicos e o mundo medieval ia desaparecendo (Giamatti, 1984). Em Portugal, o Salmo 136 inspirou um poeta no desterro além-mar, Luís de Camões, a escrever uma de suas obras-primas, “Sôbolos rios que vão”, ou “Babel e Sião”. Seguindo de perto a leitura agostiniana, Camões concebeu Sião e Babel como símbolos

³ Em 1948, a ONU delimitou um espaço para os judeus fundarem o Estado de Israel nos territórios de seus ancestrais, o que gerou outro desterro coletivo, ao deslocar os palestinos que residiam na região há séculos (Sahd, 2012).

de uma dialética platônico-cristã, em que a dimensão espiritual e a dimensão material conflitam, enquanto o eu lírico expressa o anseio por se libertar do mundo da matéria transitória. Entende-se, pelo poema camoniano, que o próprio da vida do homem na dimensão terrena, a que experimentamos de fato, é o exílio. Se do ponto de vista metafísico, o exílio camoniano é constituído como circularidade; do ponto de vista humanista, estar exilado passa a ser condição definidora e definitiva do humano.

No século VII, Santo Isidoro divulgou uma etimologia de exílio, segundo a qual a palavra, advinda do latim, seria formada pelo prefixo *ex* (que indica um movimento para fora) e o radical *solum* (solo); assim exílio teria o sentido de estar “fora do solo”, remetendo à ação de deixar um território, notadamente a terra natal (Ceserani *et al*, 2007, p. 697). Mais recentemente, outras origens etimológicas foram propostas; para alguns, a palavra teria vindo do verbo *exsilire*, junção do prefixo *ex* com o radical *salire*, que significa saltar, ou seja, teria o sentido de “saltar para fora” (Queiroz, 1998, p. 21). Para outros, é derivada de *exul*, antigo verbo latino que indicava uma movimentação continuada, uma deambulação, semelhantes ao dos verbos andar ou vagar em língua portuguesa (Nancy, 2001, p. 116; Marciel, 2014, p. 47).

Nas primeiras explicações, o exílio se dá relativamente a uma disposição anterior, da qual se é arrancado, expelido. Há uma estabilização possível e desejável no horizonte, e o exilado anseia pela reinserção. Na versão de Santo Isidoro, a pátria tem valor central para compreender o exílio, o qual seria vivido como afastamento de um território, com o qual o exilado tem um vínculo afetivo-identitário – ou seja, é a ruptura de um pertencimento que está em causa. Estamos no domínio do movimento circular do exílio judaico-cristão, em que o ansiado retorno culmina na estabilização da volta ao lar. A derradeira etimologia, contudo, reduz a importância do ponto de referência, já que *exul* não traz o radical “solo”⁴, não se colocando relativo a um lugar, de modo que não pressupõe uma perspectiva de regresso. Visto que *exul* traz a noção de sair em sentido absoluto, o exilado seria, sobretudo, um vagante; sem volta para casa, no final.

⁴ Cristina Marciel (2014) afirma que os vocábulos *exul* e *exilium* só passaram a trazer um “s” na grafia (*exsul* e *exsilium*), no latim tardio, sugerindo que os gramáticos “corrigiram” a palavra por acreditarem que ela deveria conter o radical *solum*.

Damos atenção a este debate porque, para além de uma questão etimológica, o que se manifesta nesta elucubração sobre a origem da palavra é uma ambivalência inerente à imaginação do exílio: ora ele é compreendido em função de um ponto de partida (caracterizando uma cisão entre o presente e o passado do desterrado), ora assume sentido de uma condição existencial de desprendimento e dinamismo irreversíveis, que caracterizam um modo de o homem estar no mundo. Pensadores contemporâneos, que se dedicaram a refletir sobre o exílio, oscilam entre os dois lados da moeda, apesar de podermos detectar certa predileção por esta ou aquela perspectiva.

Maria José de Queiroz (1998), Massimo Cacciari (2001) e Edward Said (2003, 2005) enfatizam a dimensão do desterro, da ausência da casa natal. Em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio”, Said inclusive define o exílio como oposto complementar do nacionalismo e questiona a idealização da condição exilada. De fato, os estudiosos do exílio sempre louvam as contribuições civilizacionais que os expatriados legaram à humanidade, mas Said alerta que é preciso ter cuidado para que isso não leve a uma eufemização do exílio como sacrifício aceitável ou até necessário, obliterando sua violência (Said, 2003).

Por sua vez, Maurice Blanchot (1969, 1993), Julia Kristeva (1994) e Betty Fuks (2000) destacam os aspectos dinâmicos e transformadores latentes no exílio, vendo-os favoravelmente. Por fim, Jean-Luc Nancy (2001), Giorgio Agamben (2013) e Cristina Marciel (2014) pensaram o exílio em seu caráter de ambivalência, conforme veremos adiante. Cabe, neste ponto, um destaque a Blanchot, que sendo de origem judaica, procede a uma leitura renovadora desta tradição, argumentando a favor do movimento inerente à vida exilada:

As palavras êxodo, exílio, assim como as palavras ouvidas por Abraão: “Deixa tua terra natal, tua parentela, a casa de teu pai” – têm um significado que não é negativo. Se temos que partir e vagar, é porque, excluídos da verdade, estamos condenados à exclusão que proíbe toda morada? Antes, porém, não é que esta errância significa uma nova relação com a “verdade”? Não é também que este movimento nômade (no qual se inscreve a ideia de partilha e separação) afirma-se não como a privação eterna de uma estadia, mas sim como uma forma autêntica de residir, de uma residência que não nos liga à determinação de um lugar, nem à fixação numa realidade fundada desde sempre, certa e permanente? Como se o estado

sedentário fosse necessariamente o objetivo de cada ação! Como se a verdade em si fosse necessariamente sedentária! (Blanchot, 1969, p. 166-165, tradução nossa)⁵

Em consonância com tal percepção, Blanchot aproxima a poesia do exílio, visto que ela está fora da ordem constituída da vida cotidiana e política, posta à parte das verdades definitivas, cujo estabelecimento motiva os demais discursos. A poesia seria lugar para errantes, que se aventuram rumo ao incerto, qual Abraão. O poeta, então, é um exilado que habita a poesia como um nômade, um ser em constante trânsito: “O poema é exílio, e o poeta, lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite [...]” (Blanchot, 1987, p. 238). Nesta perspectiva, o exílio não é uma imposição, é uma vocação, pela qual se renuncia às certezas do sedentarismo.

Vimos que Mello lidou com ambas as faces do desterro. Lançou-se muito jovem ao mundo, buscando formação; a certo ponto, abandonou o caminho seguro da Medicina para se fazer poeta. Depois, entrou na diplomacia, tornando-se um viajante profissional, buscando novos horizontes como intelectual e artista. Mas ele experimentou, igualmente, a ausência forçada, o expatriamento. Como obra publicada no asilo na Alemanha, não admira que, em *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, haja destaque para a saudade da pátria, que, no livro, é principalmente a região natal do poeta. Em “A gente vai se encontrar”, a Amazônia se presentifica ao modo de uma terra dadivosa, à qual se almeja voltar:

Vai demorar. Mas aprendo
devagarinho a chegar.

⁵ “Les mots exode, exil, aussi bien que les paroles entendues par Abraham: ‘Va-t’en de ton lieu natal, de ta parenté, de ta maison’, portent un sens qui n’est pas négatif. S’il faut se mettre en route et errer, est-ce parce qu’exclus de la vérité, nous sommes condamnés à l’exclusion qui interdit toute demeure ? N’est-ce pas plutôt que cette errance signifie un rapport nouveau avec le ‘vrai’ ? N’est-ce pas aussi que ce mouvement nomade (où s’inscrit l’idée de partage et de séparation) s’affirme non pas comme l’éternelle privation d’un séjour, mais comme une manière authentique de résider, d’une résidence qui ne nous lie pas à la détermination d’un lieu, ni à la fixation auprès’une réalité d’ores et déjà fondée, sûre, permanente ? Comme si l’état sédentaire était nécessairement la visée de toute conduite ! Comme si la vérité elle-même était nécessairement sédentaire !”

Como dói saber amar.
Canoa no rio escuro,
dança em meu peito a encardida
lâmparina da esperança.
De repente abro as narinas
no vento, querendo achar
o cheiro da marinara,
cupuassu rescendendo
o tambaqui no alguidar.
Água de tempo correndo,
na madrugada de estrelas
a gente vai se encontrar. (Mello, p. 79, *sic.*)

O poema exprime a dor desta separação na forma de um sonho de regresso, num tempo incerto, presidido pela lógica da esperança (“dança em meu peito a encardida / lâmparina da esperança”). O almejado movimento de retorno ao lar natal é imaginado como uma navegação fluvial, presentificando no poema as águas turvas do Andirá. Esta imagem da água escura em Mello é um símbolo da mãe-pátria. De fato, Durand, citando Lamartine, considera que a água é um símbolo materno, de um tempo de retorno – tempo circular, que redime a fugacidade do rio de Heráclito:

“A água transporta-nos, a água embala-nos, a água adormece-nos, a água devolve-nos a uma mãe...” De tal modo é verdade que a imaginação aquática consegue sempre exorcizar os seus terrores e transformar toda amargura era heraclitiana e embaladora e em repouso. (Durand, 2002, p. 234)

O aspecto materno das águas é reforçado pela refeição amazônica, que espera à mesa imaginada pelo eu lírico; peixe, frutas e temperos agregam sabor ao sonho de volta ao lar. A tênue, mas persistente luz da lâmparina é duplicada no céu estrelado, mesmo em meio à madrugada, numa imagem de positividade, que move a expectativa de um andamento temporal favorável ao anseio do exilado: “Água de tempo correndo, / na madrugada de estrelas / a gente vai se encontrar”.

Said aponta que o exílio, como afastamento do berço de origem, “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (2003,

p. 46). Mas há um detalhe curioso, ao final deste canto de saudade, tem-se uma nota informativa sobre o momento de escrita: “O Reno escorrendo, sujo. 1975” (Mello, p. 79).

Dado que muitas notas como essa se fazem presentes ao longo da obra, registrando outros locais e momentos de escrita, o livro ganha feição de um diário de viagem – ou de um diário de errância. Mais que informar, a nota estabelece uma comparação entre o rio da infância e o rio do exílio. Quando Mello esteve em Mainz, o rio Reno, que banha a cidade, era apelidado de “cloaca a Europa”, devido à espantosa poluição de suas águas.

Alguns anos antes de o poeta chegar à cidade, em 1969, a região passara por um impactante desastre ambiental: milhões de peixes começaram a boiar no rio, desde Bingen (cidade a de 30 km de Mainz) até Amsterdã, na Holanda. Altas quantidades do pesticida Thiodan haviam contaminado a bacia do Reno, matando toneladas de peixes e tornando a água imprópria para consumo de pessoas e animais (EUA, 1969, p. 256). Segundo reportagem publicada no jornal *Correio da Manhã*, mesmo alguns dias depois do vazamento, peixes vivos colocados nas águas do rio morriam em cerca de sete minutos (Rio Reno [...], 1969, p. 1 e 3). Esta deve ter sido a calamidade que motivou Thiago de Mello a qualificar o Reno como “o rio poluído onde os peixes se afogam” (Mello, s/p), na supracitada apresentação do livro.

A visão da natureza degradada do Reno, por contraste, suscita no eu lírico a lembrança das águas do Andirá, tão plenas de vida. Em Mello, escuridade não é equivalente a sujidade ou degradação. Said elucida essa conexão como sendo uma visão característica do expatriado: “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto.” (Said, 2003, p. 59). A defasagem entre passado e presente atíça a saudade, de modo que o passado alimenta a fantasia de futuro com tal intensidade que o presente é obliterado – diante do devaneio de retorno, a paisagem do exílio torna-se pé de página. Contudo, devaneia-se um futuro impreciso, de modo que a existência exilada se faz uma suspensão aflitiva sobre o vazio:

Para a maioria dos exilados, a dificuldade não consiste só em ser forçado a viver longe de casa, mas sobretudo, e levando em conta o mundo de hoje, em ter de conviver o tempo todo com a lembrança de

que ele realmente se encontra no exílio, de que sua casa não está de fato tão distante assim, e de que a circulação habitual do cotidiano da vida contemporânea o mantém num contato permanente, embora torturante e vazio, com o lugar de origem. (Said, 2005, p. 56-57)

Ainda assim, em vários momentos do livro, surpreendemos imagens positivas do exílio. Tome-se o poema “Soma de malogros nove fora tudo”, o qual aborda a ruptura amorosa, segundo uma contabilidade existencial – o que se perdeu? o que se ganhou? – que, aliás, aparece em outros poemas.

Com desperdício de cores,
Selo o fim dos meus amores.
Amor pode ser o começo
de si mesmo a cada instante.
Fico no fim que mereço.

Sei que perdi: me apostei
inteiro. Mas aprendi
que não dependo (e ninguém)
só de mim para me dar.
É repartido que posso
vir um dia a merecer
a flama ardendo serena,
que resolve a diferença
entre viver e morrer.

Sei que perdi, mas ganhei. (Mello, p. 56)

Os primeiros versos articulam começo e fim de forma entrelaçada: “Com desperdício de cores, / selo o fim dos meus amores. / Amor pode ser começo / de si mesmo a cada instante. / Fico no fim que mereço.”. É uma noção intrigante, pois é comum considerarmos a perda de um amor como um dano existencial, já que põe em risco o que foi investido e o que é desejado, podendo arruinar irreparavelmente o significado de uma vida. Daí a ruptura amorosa assumir caráter de luto, de perda absoluta, podendo ser equiparada a um exílio, onde o amante é afastado não apenas do que ama, mas também de um projeto para si mesmo. Na segunda estrofe, esta noção vem à tona, quando o eu lírico declara: “Sei que perdi: me apostei / inteiro”.

Uma relação primordial entre o degredo e a separação amorosa é que ele é gerador de inúmeras delas. O desterrado é apartado do que mais ama; dos lugares que lhe falam à memória, dos amigos do peito, da família, da profissão, da cultura que lhe confere pertencimento, do ideal de uma pátria. Não à toa, em “A gente vai se encontrar” o eu lírico desabafava: “Como dói saber amar” (Mello, p. 79). O exílio é um conjunto de perdas afetivas, uma soma indiscutível de males, como o poema anuncia desde o título “Soma de malogros nove fora tudo”. Percepção que se assemelha à de Theodor Adorno (2008), que subintituiu seus ensaios autobiográficos sobre o exílio como *Reflexões a partir da vida lesada*⁶.

Entretanto, a sentença expressa nos versos finais do poema – “Sei que perdi. Mas ganhei” (Mello, p. 56) – retoma o paradoxo dos versos iniciais (“Amor pode ser começo / de si mesmo a cada instante. / Fico no fim que mereço.”), nos quais o amor está representado como contínua potência de chegada e de partida, num movimento de retorno, cuja parada é indefinida, já que o “fim que mereço” poderia implicar o começo de um novo amor. Pode-se pensar que temos novamente um futuro vago, mas nem tanto assim. A imagem evoca o *ouroboros*, a cobra que engole a si mesma, ligando início e término: “A serpente que morde a cauda indica que o fim da Obra presta testemunho ao começo”⁷, ensina a antiga sabedoria alquímica, citada por Michel Caron e Serge Hutin (1959, p. 182, tradução nossa). Às vezes, por sua forma circular, a figura é tomada como símbolo de uma eternidade quase inerte, mas Gaston Bachelard diverge desta tradição, vendo no *ouroboros* um ciclo dialético e dramático:

Tudo irá adquirir vida se buscarmos na imagem da serpente que morde a cauda o símbolo da *eternidade viva*, de uma eternidade que é causa de si, causa material de si. [...] Ora, o veneno é a própria morte, a morte materializada. A mordida mecânica não é nada, é essa *gota de morte* que é tudo. Gota de morte, fonte de vida! Empregado em horas apropriadas, na conjunção astrológica certa, o veneno proporciona cura e juventude. A serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a *dialética material* da vida e da morte, a

⁶ Ou “Reflexões a partir da vida danificada”, segundo tradução mais antiga, publicada pela Ática em 1992.

⁷ “Le serpent que si morde la queue indique que ‘la fin de l’oeuvre rend temòignage au commencement.”

morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como inversão infundável da matéria de morte e da matéria de vida. (Bachelard, 2019, p. 214-215)

Ou seja, não se trata de opor o veneno ao remédio, mas de entender que o mesmo elemento que cura, também pode fazer adoecer – vida e morte advêm da mesma fonte; abrir-se à experiência amorosa é assumir o risco de perda: “Sei que perdi: me apostei / inteiro”, diz o eu lírico. Tem-se uma *coincidentia oppositorum*: “O *ouroboros* ofídico aparece assim como o grande símbolo da totalização dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico” (Durand, 2002, p. 318). Em “Soma de malogros nove fora tudo”, as imagens do *ouroboros* que atravessam o poema situam o amor numa rede imagética regida por esta conjugação de opostos: “É repartido que posso / vir um dia a merecer / a flama serena, / que resolve a diferença / entre viver e morrer”. Abrir-se ao moto contínuo da existência, sem ancoragem num ponto certo, significa estar disponível ao negativo e ao positivo da vida. Por isso, a relação amorosa não é tomada como lugar de repouso, mas um constante devir, uma abertura ao novo e incerto – uma errância medida não pelo que foi perdido, mas pelo que se pode achar. Este aprendizado sobre aceitar o risco de estar vivo pode ser valioso em si mesmo, daí o eu lírico considerar o saldo do amor favorável, independentemente do término, porque convida a uma existência desprendida de um desejo egótico de controle – remetendo à noção de exílio em Blanchot:

Êxodo, exílio indicam uma relação positiva com a exterioridade, cuja exigência nos convida a não nos contentarmos com o que nos é próprio (ou seja, nosso poder de assimilar tudo, identificar tudo, de relacionar tudo ao nosso Eu). O êxodo e o exílio apenas expressam a mesma referência ao Exterior que a palavra existência carrega. (Blanchot, 1969, p. 165, tradução nossa)⁸

A nota informativa que acompanha o poema outra vez indica a paisagem que o inspirou: “Na beira do Spree, um igarapé, que une as

⁸ “L’exode, l’exil indiquent un rapport positif avec l’extériorité dont l’exigence nous invite à ne pas nous contenter de ce qui nous est propre (c’est-à-dire de notre pouvoir de tout assimiler, de tout identifier, de tout rapporter à notre Je). L’exode et l’exil ne font qu’exprimer la même référence au Dehors que porte le mot existence.”

duas Alemanhas” (Mello, p. 56). Sabemos assim, que Mello não estava em Mainz nesta ocasião, já que o Spree é um rio canalizado, que atravessa a cidade de Berlim, que na década de 1970 era cortada por um muro que assinalava, de forma palpável, o mundo cindido da Guerra Fria. Assim, um poema aparentemente íntimo e pessoal numa primeira leitura adquire aspecto mais coletivo, compondo um questionamento a um sistema político mundial, que exilou toda uma cidade de si mesma, rompendo laços afetivos e identitários de uma multidão.

Erguido para cortar o elo entre Berlim Oriental e Berlim Ocidental, o muro tomava o sentido norte-sul; o Spree, no entanto, corre de leste a oeste, de forma que ele logra fazer a travessia entre os dois lados da cidade, o que era vedado aos seus habitantes. Por isso, Mello afirma que o rio “une as duas Alemanhas”, compondo uma antítese ao muro divisor – presentificado em sua ausência contrastiva. O simbolismo da água presente na nota de viagem funciona como contraluz ao texto poético, o que nos leva a pensar que o elemento aquático deve ser entendido como integrante da imagética de mobilidade existencial, que rege a obra como um todo. O muro está no âmbito da rigidez, é barreira ao movimento, ao passo em que o rio é dinâmico e, por isso, alimenta o sonho da travessia e da retomada das trocas entre os homens.

No percurso dessa invenção de uma realidade alternativa, a memória da terra amazônica novamente se contrapõe ao cenário do exílio, gerando uma inusitada equiparação do Spree a um igarapé. Os igarapés são cursos de água definidores da Amazônia, quanto ao ecossistema e quanto à organização social da região:

Além do próprio rio Amazonas e de seus principais tributários, a bacia compreende uma intrincada rede de riachos de pequeno porte conhecidos localmente como igarapés – em tupi, significa “caminho de canoa”, indicando a importância histórica desses sistemas para a conectividade das populações humanas ao longo da paisagem. (RAS, 2020, p. 2)

No imaginário das sociedades tradicionais amazônicas, o igarapé é uma estrada comunitária, um caminho livre para encontros e descobertas. Eles articulam comunidades inteiras e até deram origem à cidade de Manaus⁹,

⁹ “A história de Manaus se confunde com a própria história de ocupação de seus igarapés. Foram estes elementos naturais, o rio e os igarapés, que orientaram a formação e a

onde Thiago de Mello morou do fim da infância até começo da vida adulta. O poeta desterrado, ao contemplar o lugar que lhe deu asilo, enxerga um desterro em curso ali também e, empaticamente, se põe a elaborar, pela recuperação poética da memória, uma esperança compartilhável. Ele devaneia, então, com uma conexão entre os homens que pudesse ultrapassar as fronteiras sociopolíticas (como, em 1989, de fato os berlinenses fizeram, derrubando o muro). Mais uma vez, Said nos vem ao encontro:

O exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora; através dessa dupla perspectiva, ele nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada. Cada cena ou situação no novo país aproxima-se necessariamente de sua contrapartida no país de origem. (Said, 2005, p. 67)

Neste argumento, Said admite uma dimensão positiva do exílio, ele reconhece que o intelectual pode se beneficiar da visão não-integrada, forasteira, que o desterro propicia: “O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventado porque não podemos seguir um caminho prescrito” (Said, 2005, p. 69). Vemos, nesta questão, a convergência das perspectivas distintas de Said e Blanchot, na medida em que ambos afirmam o valor imprescindível do olhar estrangeiro sobre o mundo, no que ele traz de abertura ao desconhecido. E assim, o exílio vai se revelando um fenômeno tão bifronte quanto Jano, o deus romano com dois rostos, cada qual olhando uma direção. Ele mesmo parece ser uma grande coincidência de opostos, mas esta constatação não é suficiente para entendermos como suas díspares facetas se articulam.

Lidando de frente com tal dicotomia, Nancy (2001) e Agamben (2013) buscam elucidar a natureza de tal indefinição na contemporaneidade. Segundo Nancy, à medida em que massas de deserdados dos modernos Estados-nação vão se deslocando pelo mundo – ou vivem assentados em fronteiras, em campos de refugiados e outros albergues indefinidamente provisórios, muitos deles nascidos apátridas – o *topos* do exílio como travessia com retorno assegurado, legado pela tradição judaico-platônico-cristã, vem se enfraquecendo e dando lugar ao perturbador sentimento pós-moderno de uma diáspora sem volta para casa.

Como Blanchot, Nancy vincula exílio e existência a partir do prefixo *ex-*. Inspirado no existencialismo heideggeriano, a *ex-sistence* de Nancy tem pouca ênfase no radical *-sistence* (que indica consistência, estado), fazendo de *ex-* seu eixo central, porque é seu dinamismo que confere potência ao existente. Então, o próprio da existência seria sua saída, sua transitividade, seu *exul*. Não é, pois, que a humanidade esteja padecendo uma existência exilada, conforme o pensamento renascentista consagrou, mas que o próprio do existir humano é o exílio.

Nancy entende ainda que o exílio se dá em duas dimensões: como expropriação (do qual o extermínio é exemplo máximo, por suprimir toda potencialidade da existência) e como asilo – no qual se está protegido contra a expropriação. A noção de asilo foi elaborada primeiramente no campo religioso. Entre vários povos, eram estabelecidos lugares sagrados – um altar, um templo, uma cidade – que funcionavam como refúgio, onde o acusado estava a salvo dos que queriam puni-lo. Posteriormente, o asilo adentrou a legislação civil como um direito de imunidade, uma proteção conferida ao perseguido. Mas não se alcançava o asilo no ponto de origem da viagem, até porque muitas das vezes o asilado era um escravizado e, assim sendo, possivelmente o lugar de partida seria a fonte de onde provinha a ameaça. O asilo se encontra, pois, fora da origem; é preciso deixá-la, até mesmo em fuga, quiçá, arriscada, a fim de alcançar refúgio. De modo que, para Nancy, o asilo não consiste na preservação de uma propriedade (pátria, casa, família, patrimônio), pelo contrário, solicita o seu abandono, a favor do mais próprio da existência humana, que seria sua potência de descoberta e transformação.

Agamben também discute o exílio como asilo, mas diverge de Nancy num ponto central: ele não considera a expropriação como exílio, ele vê *o exílio como alternativa à expropriação*, a partir do Direito Romano – em que o desterro resultava da comutação de penas severas (prisão, morte), preservando a tradição do asilo religioso. Assim, segundo ele, “O exílio é *refugium*, a saber, nem direito nem pena” (Agamben, p. 43). O bifrontismo do exílio se mantém, mas como dupla negação: o exílio não é *ou pena ou direito*, também não é *pena e direito* – ele é *está para além do direito e da pena*: “[...] porque ele se situa numa esfera por assim dizer mais originária, que precede esta divisão e no qual convive com o poder jurídico-político supremo. Esta esfera é, então, aquela da soberania, do poder soberano” (Agamben, p. 43).

Ao instituir a jurisdição que a define, a soberania está, simultaneamente, dentro e fora da ordenança jurídica, podendo suspendê-la, declarando estado de exceção. O exílio se assenta na capacidade de a soberania abrir uma exceção, que não cancela a norma, suspende-a. Forma-se então a área indefinida do exílio, que “[...] constitui um umbral de indiferença entre o externo e o interno, entre exclusão e inclusão.” (Agamben, p. 44). Logo, o exilado seria o mais estranho e, paradoxalmente, o mais íntimo de todos os homens, por se colocar na mesma instância em que a *polis* e a soberania são originadas. Em seu movimento de fuga, ele chega o mais próximo possível da interioridade da existência humana, uma vez que seu escape o conduz para a “condição política mais autêntica” (Agamben, p. 50): ele é o supremo estrangeiro. Assim, o filósofo italiano se junta ao coro dos que compreendem o exílio como posição de lucidez inigualável: se Blanchot advogou que o exílio é o lugar do poeta, se Said reconheceu que a visão do intelectual se favorece do exílio, Agamben recomenda ao filósofo viver sob a “política do exílio”.

A jurisdição demarca ainda o território onde a soberania possui competência, daí a exigência da fuga na instauração do exílio. Se o desterro requer a saída do solo pátrio, o exilado é um ser expatriado, mas não um ser apolítico, como se viu. O exílio de Mello, e de outros intelectuais e artistas que contestaram a Ditadura, foi produzido graças ao que esses brasileiros consideraram ser a devida resposta ao seu ideal de pátria. A atuação deles no exílio, e nos acontecimentos durante e depois da redemocratização do país, mostram que o ato do expatriamento forçado não desmobiliza o exilado político, pelo contrário. Agamben emprega a expressão “superpolítico apátrida”¹⁰ para assinalar o caráter inquietante, de estranhamento familiar, do desterrado em relação à sua pátria.

Retomamos assim o debate sobre a relação entre exílio e terra natal, agora tendo em mente que, se o exílio requer um abandono da origem, ele não tem chegada garantida, visto que sua natureza é a errância. Além disso, vimos que, ao se afastar da pátria, sem romper inteiramente com ela, o exilado se torna um estrangeiro, isto é, um estranho – ambas palavras vêm do latim *extraneus* (aquele cujo lugar é o lado de fora). O pensamento de Agamben completa o quadro, evidenciando que além de se fazer estranho fora da pátria, o exilado se faz estranho para a pátria. Na verdade, como sua estranheza é a

¹⁰ Agamben informa que a expressão foi extraída da peça *Antígona*, de Sófocles.

mais interior possível, pode-se afirmar que ele se faz estrangeiro para si mesmo – parafraseando a expressão de Julia Kristeva (1994) –, ao deixar o ponto de origem que costumava definir sua memória e sua identidade, colocando-se à deriva do modo mais radical, existencial e politicamente, possível.

Em *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, as principais imagens do exílio enquanto estranhamento do mundo (e de si) aparecem nos dois poemas iniciais, a saber, “É preciso fazer alguma coisa” e “É natural, mas fede”. É aqui, sobretudo, que Mello exerce o olhar estrangeiro do refugiado. Ambos apresentam notas de viagem que os situam no ponto mais crítico da jornada do poeta; do primeiro consta: “Alemanha, setembro, 1974” (Mello, p. 5), e do segundo: “Mainz, Alemanha, 1974, se acabando” (Mello, p. 8). Juntos, compõem um díptico vagabundeante, de movimento irrequieto e desorganizado (inclusive ritmicamente), envolto em atmosfera sombria. Embora o Brasil seja identificado como pátria, os dois textos têm intenção cosmopolita, almejando falar ao homem universal. O humanismo de pendor idealista é um traço da poesia de Mello, porém, nestes poemas, ele estabelece uma relação de afeto e frustração para com seu ideal – numa autodefesagem, que é a própria medida da íntima estranheza conferida pelo exílio. Assumido enamorado da utopia, nestas obras o poeta flerta com a distopia: “Sei porque canto: se raspas o fundo / do poço antigo de sua esperança, / acharás restos de água que apodrece” (Mello, p. 5).

Em “É preciso fazer alguma coisa”, uma mobilidade frenética nos conduz do Brasil à Angola, da Alemanha à Bolívia; na mesma estrofe, avistamos o Oriente próximo e o distante, percorremos a “nova madrugada lusitana” e a “avenida mais iluminada de New York” (Mello, 1986, p. 4), visitamos de centrais atômicas a naves espaciais. São tantos locais percorridos, que o lugar da escrita pode passar despercebido; no caso, Berlim, novamente identificada pelo muro e pela inesperada chance de amar: “nos dois lados deste muro / que atravessa a esperança da cidade / onde encontrei o amor” (Mello, p. 4). A fratura imposta aos berlinenses, resultante da lógica geopolítica, é o pano de fundo a partir do qual se apresenta a aflitiva visão do eu lírico sobre a sociedade – angústia que dá coesão à toda errância do poema.

Novamente, o poeta exilado compreende seu tempo sob o signo do exílio coletivo, em versos como: “Cada vez mais sozinho e feroz, / a ternura extraviada de si mesma, / o homem está perdido em seu caminho.” (Mello,

p. 3). Ou: “o homem agora está, o homem autômato, / servo soturno do seu próprio mundo, / como um menino cego, só e ferido, / dentro da multidão.” (Mello, p. 5). Mas estamos longe do desterro redentor platônico-cristão, aqui temos imagens que remetem ao exílio como expropriação, conforme propõe Nancy. Mello figura a humanidade a percorrer um trajeto equivocado, que a afasta de si. Dado que, segundo o poema, o genuinamente humano consiste na abertura ao encontro e ao prazer partilhado, o isolamento “dentro da multidão” – produzido pelo sistema político contemporâneo – é visto como a fonte da desapropriação: “É preciso fazer alguma coisa, / livrá-lo dessa sedução voraz / da engrenagem organizada e fria / que nos devora a todos a ternura, / a alegria de dar e receber, o gosto de ser gente e de viver” (Mello, 1986, p. 8).

Tal desassossego diante do capitalismo avançado toma um rumo inovador em “É natural, mas fede”, o primeiro poema com consciência ambiental de Mello. Nele, os processos de degradação da natureza são incorporados a uma crítica social que descortina a exploração do homem e do ambiente como faces da mesma moeda:

É como aquela mão do índio
que eu vi tremendo na perfurtriz
num socavão da mina boliviana.
É como a história natural das águas
o que fazem dos rebojos o mal fim
dos homens que perseguem seringueiras,
destino duro do meu tio Joaquim. (Mello, p. 6-7)

A vida de andanças do poeta contribuiu para a formatação de sua visão de conjunto sobre as relações entre sociedade e ambiente; o que o levou a romper com os limites das tradições poéticas nacionalistas, que demarcam o espaço natural como propriedade do Estado-nação. Dentre as quais, a brasileira destaca-se por sua ênfase na exaltação de uma natureza sempre pensada como pródiga – o que, pelo viés dos vários projetos políticos desenvolvimentistas que experimentamos ao longo da história, foi reduzido ao potencial de lucro capitalista. Mello recusa, assim, a tradição de nacionalismo ufanista brasileiro, elaborada com apoio de nossa literatura, do qual muito se nutria o discurso da Ditadura Militar. Autoexcluído deste legado pátrio, o poeta refugiado, efetivamente e conceitualmente (ao modo definido por Agamben), se faz estrangeiro também para com o Brasil oficial da época e se põe a inventar outro sonho de pátria.

Preferindo dialogar com a cultura brasileira que vem do morro carioca, Mello se apropria do refrão do samba-enredo “O poeta e a natureza”, de Osório Lima e Mano Décio da Viola para a Império Serrano¹¹: “E você sabe onde termina o mar? / E você sabe onde termina a terra? / E você sabe onde termina o céu? / Canto que não, naturalmente não.” (Mello, p. 7). O eu lírico discerne assim, pela criação poética popular, um possível asilo numa natureza que transborda para além de qualquer fronteira – ela também uma exilada do sistema político moderno, mas ainda capaz de ser um convite à errância de quem, assumindo a condição de estrangeiro íntimo, abandona-se aos desafios de transitar além das bordas.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Artur Mourão. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. Trad. Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. In: DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Org.). *Temas de Filosofia Política Contemporânea*. Porto Alegre: Editora Fi, 2013, p. 33-50.

AGOSTINHO. *Patrística – comentário aos Salmos: Salmos 101-150*. Trad. Monjas beneditinas do mosteiro de Maria mãe de Cristo em Caxambu, São Paulo: Paulus, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BÍBLIA. *Salmos*. Bíblia Ave Maria [versão online]. São Paulo: Editora Ave Maria. Disponível em: <https://www.claret.org.br/biblia>. Acesso em: 16 out. 2022.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e a experiência original. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts; London, England, 1996.

¹¹ A canção foi gravada pela primeira vez em 1973, por Zuzuca do Salgueiro. O LP completo pode ser ouvido no link <https://www.youtube.com/watch?v=9voaBcHaf-Y>.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 8, 2001, p. 113-115. DOI: <https://doi.org/10.7440/res8.2001.11>. Acesso em: 16 out. 2022.

CARON, Michel; HUTIN, Serge. *Les alchimistes*. Paris: Seuil, 1959.

CESERANI, Remo *et al.* *Dizionario dei temi letterari*. v. 1. Turim: UTET, 2007.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EUA. Department of Health, Education and Welfare. *Health aspects of pesticides*: Abstract bulletin, Atlanta, v. 2, n. 8., 1969. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=fFqxLyI0M2gC&pg=GBS.PA36&hl=pt>. Acesso em: 16 out. 2022.

FUKS, Betty. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GIAMATTI, A. Bartlett. *Exile and change in Renaissance literature*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1984.

GROBE, Cristiana Maria Petersen. *Manaus e seus Igarapés: a construção da cidade e suas representações (1880-1915)*. Orientadora: Maria Luiza Ugarte Pinheiro. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4048>. Acesso em: 07 nov. 2022.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARCIEL, Cristina Rodríguez. Ontología del abandono: Jean-Luc Nancy y “la existencia exiliada”. *Aurora*: papeles del “Seminario María Zambrano”, Barcelona, n. 15, p. 46-55, 2014. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/285931>. Acesso em: 07 nov. 2022.

MELLO, Thiago de. *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 8, 2001, p. 116-118. DOI: <https://doi.org/10.7440/res8.2001.12>. Acesso em: 07 nov. 2022.

RAS – Rede Amazônia Sustentável. *Igarapés: Policy Brief*, 2020. Disponível em: <https://www.rasnetwork.org/wp-content/uploads/2020/11/RASIGarapesWEB.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2022.

RIO RENO já está menos envenenado; Inseticida alemão envenenou o Reno diz Holanda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1969. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1969_23371.pdf. Acesso em: 16 out. 2022.

SAHD, Fábio. Repensar a Nakba – Os refugiados palestinos de 1948. *Espaço Acadêmico*, n. 135, p. 88-97, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/15324>. Acesso em: 22 ago. 2023.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TOPEL, Marta F. Terra Prometida, exílio e diáspora: apontamentos e reflexões sobre o caso judeu. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 43, p. 331-352, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/941>. Acesso em: 06 nov. 2022.

Varia





Transformações do campo literário brasileiro

Changes in the Brazilian Literary Field

Regina Dalcastagnè

Universidade de Brasília, Distrito Federal/Brasil

rdalcastagne@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2251-8022>

Resumo: O campo literário brasileiro reflete as mudanças da sociedade brasileira. Seu eixo está nos dois grandes centros urbanos, São Paulo e Rio de Janeiro, que concentram as maiores casas editoriais e os órgãos de imprensa mais influentes. Com uma população pouco escolarizada e pobre, o acesso ao livro (logo, à literatura) é fortemente dependente de políticas governamentais. As novas tecnologias geram circuitos alternativos, que, no entanto, ainda permanecem secundários diante da produção editorial tradicional. A inserção da literatura brasileira no exterior é pequena, espelhando a posição subalterna do país e a falta de políticas governamentais consistentes e duradouras de visibilização da produção cultural brasileira.

Palavras-chave: campo literário; literatura brasileira contemporânea; mercado editorial.

Abstract: The Brazilian literary field reflects the changes in Brazilian society. Its axis is in the two large urban centers, São Paulo, and Rio de Janeiro, which concentrate the largest editorial houses and the most influential press organs. With a poorly educated and poor population, access to books (hence, to literature) is heavily dependent on government policies. New technologies generate alternative circuits, which, however, remain secondary to traditional editorial production. The insertion of Brazilian literature abroad is small, reflecting the country's subordinate position and the lack of consistent and lasting government policies to make Brazilian cultural production visible.

Keywords: literary field; Brazilian contemporary literature; publishing market.

Ao se deslocarem em direção aos principais centros urbanos do país a partir dos anos 1970, acompanhando o fluxo migratório que impulsionaria a vida nas grandes cidades, os escritores – ou futuros escritores – levaram junto suas histórias e seu sonhos. Mas, no mesmo movimento, contribuíram para uma reestruturação profunda do campo literário brasileiro. A urbanização

acelerada levou ao crescimento das camadas médias, entre as quais um nicho de profissionais da palavra, entendidos em sentido amplo – jornalistas, professores de ensino superior, publicitários, roteiristas de cinema e de televisão, tradutores ou mesmo diplomatas. Este nicho fornecerá boa parte dos autores de ficção das últimas décadas. Principais polos recebedores de mão de obra, tanto braçal quanto intelectual, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo serão o destino também de muitos jovens com pretensões literárias, em busca de chances nas maiores redações da imprensa, nas grandes agências de propaganda, nas emissoras de televisão. O movimento de concentração é completado pelo mercado editorial. Com a decadência da Globo, de Porto Alegre, todas as maiores editoras brasileiras passaram a estar sediadas em São Paulo ou no Rio de Janeiro¹.

Uma pesquisa sobre os autores de romances publicados pelas principais editoras brasileiras revela com clareza estas transformações. No período 1965-1979, um pouco mais da metade dos escritores deste grupo residia nos estados do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Já no período 1990-2014, este percentual ultrapassa os 70% – enquanto o total de autores residentes na região Norte inteira não chega a 1%. Havia mais escritores (sempre entre aqueles cujos livros eram lançados pelas editoras mais prestigiosas) vivendo fora do país (7,8%) do que nos estados do Nordeste somados (5,9%). Menos de 10% deles viviam em cidades do interior (Dalcastagnè, 2021, p. 121). Uma caracterização geográfica das posições centrais no campo literário brasileiro, portanto, pode ser assim sintetizada: são editoras cariocas e paulistanas publicando sobretudo moradores do Rio de Janeiro e São Paulo.

Dados relativos à escolaridade e profissão mostram tendência semelhante, de *uniformização* dos espaços sociais e geográficos ocupados pelos escritores do romance brasileiro. A tendência oposta, de *diversificação* quanto a gênero e raça ou cor, ainda se mostra incipiente. Segundo a mesma pesquisa, a proporção de mulheres entre os escritores cresceu, mas pouco,

¹ O auge da Editora Globo ocorreu entre 1940 e 1960, devido sobretudo a seu catálogo de literatura estrangeira. A publicação de literatura brasileira concentrava-se em autores gaúchos, com destaque para Érico Veríssimo (Hallewell, 2006, p. 396-414). Em 1986, a editora foi comprada pela Rede Globo, que transferiu sua sede para São Paulo. Outra editora gaúcha, a L&PM, fundada em 1974, disputou o mercado nacional, embora sem o mesmo sucesso. Uma vez mais, o catálogo de autores nacionais era quase monopolizado por nomes do próprio estado. De fato, o Rio Grande do Sul tem a peculiaridade de manter um campo literário e um mercado editorial locais mais pujantes do que os de qualquer outra unidade da federação.

passando de 17,8% no período 1965-1979 para 28,8% no período 1990-2014, sempre permanecendo longe da paridade (Dalcastagnè, 2021, p. 119). Já os autores identificados como não-brancos passam de zero para meros 2,9% (Dalcastagnè, 2021, p. 120)².

Talvez números mais recentes mostrassem alguma mudança, dado o fortalecimento das demandas do movimento negro por visibilidade e a concomitante expansão do nicho identitário nos diversos ramos da indústria cultural. As editoras brasileiras se mostram sensíveis ao novo cenário; apenas como exemplo, é possível observar que a Companhia das Letras mantinha, em seu *website*, uma aba intitulada “Leia autores negros”³. Mas não é possível estimar a presença apenas pelo destaque concedido a alguns livros e autores, que pode ser enganoso – uma parte da atenção talvez seja creditável exatamente a seu caráter de *avis rara*, tal como aconteceu nos casos, em outros aspectos dessemelhantes, de Carolina Maria de Jesus, nos anos 1960, e de Paulo Lins, nos anos 1990. Seria necessário um novo levantamento, a fim de precisar a situação.

Este artigo discute o campo literário brasileiro atual a partir de diferentes facetas: os editores e livreiros (primeira seção), as políticas de leitura, os leitores e os autores (segunda seção) e a inserção internacional (seção conclusiva).

Editores e livreiros

Quanto às editoras, não se trata apenas de que as sedes estão estabelecidas nas duas maiores cidades do país. A partir do final dos anos 1970, há uma forte tendência de concentração do mercado editorial, inicialmente por meio de compra de editoras pequenas (que em geral se tornam “selos” com menor ou maior independência em suas linhas editoriais), depois com a chegada de empresas transnacionais. Os casos da Record e da Companhia das Letras são ilustrativos. Elas são duas das principais editoras brasileiras no setor de edição geral (isto é, todos os títulos, excluídas as obras didáticas, técnicas e religiosas) e mostram dois caminhos diversos da concentração do mercado no Brasil.

² Em geral, a pesquisa definiu a cor dos autores por hetero-identificação, a partir de fotos disponíveis nos próprios livros ou na internet. Não foi possível determinar raça ou cor de 7% dos autores do período 1965-1979 e de 2% do período 1990-2014.

³ Acesso em: 20 ago. 2021.

Fundada em 1942 como distribuidora de tiras de quadrinhos para jornais, a Record passou a publicar livros nos anos 1960, tornando-se em alguns anos uma das maiores editoras do Brasil. Em 1989, a empresa adquiriu o Sistema Cameron, um equipamento que permite a impressão de 20 mil páginas por minuto e entrega livros já prontos para a venda (isto é, costurados, colados e com a capa), o que lhe levou a ampliar enormemente a quantidade de títulos publicados, a fim de justificar o investimento no maquinário. Foram criados selos e, a partir de meados dos anos 1990, inaugurada uma política agressiva de aquisição de empresas menores. Editoras tradicionais que se encontravam em crise, como a Civilização Brasileira e a José Olympio, ambas fundadas no início dos anos 1930 e por meio século entre as mais importantes do país, passaram a integrar o plantel da Record. Mas, à parte um acordo operacional firmado em 2005 com a canadense Harlequin, especializada em romances açucarados dirigidos ao público feminino, ela permaneceu exclusivamente nacional.

O percurso da Companhia das Letras é outro. Foi fundada em 1986, por Luiz Schwarcz, um executivo vindo da Brasiliense, então em sua fase áurea – lançava cerca de 15 novos títulos e 30 a 40 reedições por mês, vendendo dois milhões de exemplares anuais (Hallewell, 2006, p. 661). A nova editora buscou, de início, um caminho oposto, com catálogo seletivo e muito esmero na produção gráfica. Desde logo obteve grande repercussão na mídia, o que lhe valeu acusações de compadrio lançadas por outros editores⁴, e foi saudada pela qualidade de seu trabalho. Em pouco tempo, tornou-se uma das maiores do mercado. A ficção brasileira ocupa uma parcela reduzida de seu catálogo; um levantamento feito até 2006 apontou que obras de ficção respondiam por cerca de um terço dos lançamentos da Companhia das Letras, mas, entre elas, apenas 17% dos autores eram nacionais (Koracakis, 2006, p. 81).

Em 1989, portanto ainda nos primeiros anos de existência da editora, o Unibanco comprou um terço da empresa. Embora a transação possa ser creditada aos pendores intelectuais da família então controladora do banco (os Moreira Salles), ela marca a passagem de empreendimento pessoal de um *publisher* para negócio capitalista de pleno direito. Em 2011, a editora ganhou

⁴ A amizade de Schwarcz com o responsável pela seção de livros da revista *Veja* é apontada por Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, como uma das razões do sucesso da Companhia das Letras (Silveira, 1992, p. 147-8).

a participação da britânica Penguin (sete anos depois, a Penguin assumiria o controle acionário da Companhia das Letras). Em 2014, após a fusão entre Penguin e Random House, que transferiu o controle do grupo para a alemã Bertelsmann, a nova empresa adquiriu as operações globais de edição geral da espanhola Santillana. Com isso, no Brasil, a Objetiva (casa fundada em 1991, vendida para os espanhóis em 2005) e Alfaguara (selo internacional de literatura do grupo Santillana) se tornaram parte da Companhia das Letras. Em 2019, ela assumiu o controle da Zahar, prestigiosa editora fundada em 1956, com atuação sobretudo na área de ciências humanas⁵. No ano seguinte, foi a vez da Brinque Book, especializada em literatura para crianças.

São, assim, muitos selos, mas sob o guarda-chuva das mesmas empresas. O leitor que vai numa livraria e encontra obras da Companhia das Letras, Penguin, Alfaguara, Objetiva, Zahar, Paralela, Fontanar, Claro Enigma, Seguinte, Soma, Brinque Book, Record, Civilização Brasileira, José Olympio, Paz e Terra, Bertrand-Brasil, Difel, Best Seller e Harlequin, entre outros, talvez não saiba que está defronte a produtos de apenas duas casas editoriais.

Outros grupos estrangeiros entraram no mercado brasileiro, tanto na edição geral quanto em livros didáticos, seja através de aquisições, seja do estabelecimento de novas empresas (como a LeYa, braço brasileiro de um grupo português que objetiva ter operações globais ao estilo das editoras de língua espanhola). Integrar um conglomerado editorial internacional não apenas garante um aporte de capital; também concede vantagens na negociação de direitos de publicação de obras estrangeiras, já que eles são adquiridos “no atacado”, por assim dizer, para múltiplos países e idiomas. Mas a desnacionalização implica perda de autonomia do campo literário brasileiro, transferindo decisões editoriais estratégicas daqui para o exterior. Com isto, agrava as consequências da concentração em grandes corporações, que reduz o peso dos velhos editores imbuídos de um senso de missão, como Francisco Alves, José Olympio, Monteiro Lobato, Caio Prado Junior ou Ênio Silveira, colocando a publicação de livros definitivamente sob o signo do cálculo capitalista.

⁵ Segundo os então controladores da Zahar, a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República, em 2018, pesou na decisão de vender a empresa, pelo clima de perseguição ao pensamento crítico e pela certeza de que o novo governo não se interessaria em socorrer editoras em dificuldades (Gabriel, 2019).

O mercado editorial brasileiro é pequeno, em relação ao tamanho da população. Segundo a pesquisa “Retratos da leitura”, o brasileiro lê, em média, menos de três livros inteiros por ano. Somados aqueles lidos apenas parcialmente, o total chegaria a perto de cinco, pouco mais de um quinto do apontado para a França (Brandão, 2019). Como a fonte é a declaração das pessoas pesquisadas, e uma vez que se sabe que respondentes de *surveys* têm a tendência de satisfazer a expectativa dos entrevistadores, os números talvez estejam superdimensionados.

Além do hábito da leitura, as vendas de livros são sensíveis sobretudo a dois outros fatores, que por sua vez remetem, ambos, às condições gerais da economia: o poder aquisitivo da população e as compras governamentais. A compra de livros tende a cair, portanto, nos momentos de crise, como qualquer outro item de consumo supérfluo, e a subir quando há relativa bonança. Nas últimas décadas, o principal momento de retração corresponde ao governo Collor, em que o confisco da poupança produziu uma queda generalizada nos gastos das famílias (Hallewell, 2006, p. 739). Os dados sobre o mercado muitas vezes são apenas aproximados e, coletados por meio de metodologias diversas, não são estritamente comparáveis⁶. Mas é possível indicar uma tendência geral de crescimento, algo superior ao crescimento populacional, da metade do século XX até hoje, acompanhando a ampliação da escolarização.

Os dados melhor comparáveis são disponíveis a partir da metade da primeira década do século XXI. Em 2006, foi vendido um total de 319 milhões de exemplares de livros no Brasil. A curva é ascendente até 2013, quando foram vendidos 480 milhões de livros, com relativa estabilidade na participação das compras governamentais. A partir daí, acompanhando a piora no desempenho da economia, a tendência é de queda, chegando a apenas 352 milhões em 2018. Para todo o período 2006-2020, as compras governamentais correspondem a cerca de 40% dos exemplares vendidos – sobretudo obras didáticas (que correspondem a quase metade do total de livros comercializados no Brasil e têm no governo seu grande comprador), mas também obras para compor o acervo de bibliotecas escolares. O setor

⁶ Foram consultadas as pesquisas do Sindicato Nacional dos Editores e Livreiros, disponíveis em seu *website* (snel.org.br); as pesquisas *Retrato da leitura no Brasil*, realizados pelo Instituto Pró-Livro e disponíveis em seu *website* (prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2); Earp e Kornis (2005); Padilha (2010); Failla (2016).

de “obras gerais” vendeu, em média, 118 milhões de exemplares anuais; em todos os anos para os quais há dados (2015-2020), o subsetor mais vendido é o de literatura adulta, que supera mesmo a autoajuda, a literatura infantil e a literatura juvenil e alcança uma média de 27 milhões de exemplares vendidos a cada ano. Não há dados que permitam isolar a vendagem da literatura brasileira, muito menos da ficção brasileira contemporânea.

Embora ainda seja pequeno diante das dimensões do país, o mercado editorial brasileiro está longe de ser irrelevante, o que explica o crescente interesse das empresas transnacionais. O mercado livreiro é menor, já que as compras governamentais em geral são feitas diretamente com as editoras, mas nele se verifica um padrão histórico semelhante de concentração e de internacionalização. A partir do final do século XX, houve a formação de grandes redes, capazes de negociar com as editoras em posição de força, caso, entre outras, de Leitura, Nobel, Saraiva e Siciliano, que adotaram a estratégia de instalar postos de venda em *shopping centers* – no caso da Nobel, adotando o sistema de franquia, que lhe permitiu uma expansão ainda mais rápida. Quando a Saraiva comprou a Siciliano, em 2008, formou uma cadeia com 99 lojas, presentes na ampla maioria das unidades da federação, e passou a controlar nada menos do que 20% do mercado livreiro nacional.

O maior exemplo, no entanto, é o da Livraria Cultura, tradicional estabelecimento paulistano que em menos de dez anos se espalhou por todo o país, graças também à participação acionária de um fundo de investimentos. Enquanto a Saraiva contava com uma parcela significativa de pontos de venda de pequeno porte, a Cultura distinguia-se por só operar megalojas. Chegou a contar com 17 delas em 2018, mas em 2021, com a empresa em recuperação judicial, dez já haviam fechado (Mendes, 2021). A Saraiva, aliás, também entrou em recuperação judicial em 2018 e fechou várias de suas unidades. No caso da Cultura, pesaram decisões empresariais equivocadas, bem como a gradativa deterioração da imagem do grupo, atingido por denúncias sobre as condições abusivas de trabalho que impunha sobre seus funcionários⁷. Mas o desafio enfrentado por todas as cadeias de livrarias está ligado, sobretudo, à entrada no Brasil de uma única operação

⁷ Foram diversas denúncias, feitas em redes sociais e blogs independentes; uma das mais importantes foi publicada no site *Passa Palavra* (2019). É razoável supor que tiveram impacto no grupo de consumidores assíduos de produtos culturais, importante para a sobrevivência do negócio e que a própria Cultura definia como alvo privilegiado de seu *marketing*.

multinacional, a Amazon. Ela começou a operar em 2014, com uma política agressiva de descontos que as livrarias físicas não conseguiam igualar⁸. Em 2021, beneficiada também com a expansão do hábito do consumo *online* ocasionado pela pandemia do novo coronavírus, detinha cerca de 40% do comércio de livros no país (Setti, 2021).

A concentração, portanto, ocorre tanto nos circuitos de produção quanto de comercialização de livros. Mas as novas tecnologias prometiam o contrário. Afinal, elas diminuem a necessidade de especialização e reduzem os custos, quer de publicar um livro, quer de comercializá-lo. É possível diagramar num computador pessoal de baixo custo, usando um *software* que não exige qualquer treinamento profissional específico; imprimir sob demanda ou mesmo fazer difundir a obra apenas em formato digital; operar sem estoque; vender sem loja física. De fato, têm surgido inúmeras pequenas editoras – algumas com caráter francamente amador, outras dotadas de maior expertise – e múltiplas formas alternativas de distribuição. Mas elas continuam operando às margens, atingindo públicos restritos. Muitas vezes, dependem da Amazon para chegar ao mercado; a gigante do comércio *online* funciona também como um *hub* para pequenos varejistas. Ela também estimula a autopublicação, na plataforma *Kindle Direct Publishing*, seja em formato *e-book*, seja com impressão sob demanda. Ainda que a autopublicação raras vezes seja algo mais do que um alimento à vaidade dos autores, pois os livros em geral circulam muito pouco e passam despercebidos, a Amazon demonstra disposição de avançar sobre o terreno das editoras.

Mesmo com tudo isto, o impacto das novas tecnologias não é negligenciável. Elas têm proporcionado uma efervescência no mercado editorial, com o surgimento de editoras e livrarias voltados para públicos específicos, como pessoas negras, mulheres ou comunidade LGBT. Também ampliam a presença de autoras e autores estreantes e de fora do eixo Rio-São Paulo – ainda que sejam os grandes centros que concentram a produção literária das periferias, com os saraus e as pequenas casas publicadoras que ganham maior visibilidade exatamente por sua localização geográfica.

⁸ Os descontos no preço de capa também são um diferencial das grandes cadeias de livrarias, capazes de negociar em condição vantajosa com as editoras. Uma das principais reivindicações dos pequenos e médios livreiros é o tabelamento do preço dos livros, tal como adotado em muitos países para prevenir a prática do *dumping* e equalizar a concorrência. Projetos com este objetivo têm sido discutidos há anos no Congresso Nacional (Ciríaco, 2017).

Raras vezes, porém, os livros chegam à mídia ou superam uma pequena vendagem. Também é sentida a ausência da chancela da casa editorial de prestígio, cujo peso na construção da reputação simbólica do “criador” é significativo (Bourdieu, 1977). Em grande parte dos casos, as pequenas editoras apenas oferecem o selo e alguma competência profissional para lançar obras que são integralmente custeadas pelos autores: seu verdadeiro mercado não é o dos leitores, mas o dos escritores⁹.

Muitas vezes, o sucesso da publicação independente é assinalado pela transição do autor para uma editora mais bem estabelecida, um pouco como o futebolista de várzea que espera ser descoberto por um grande clube. Ainda assim, estão sendo gerados novos circuitos de produção e difusão da literatura, que tensionam o campo literário. O interesse de grandes editoras em se credenciar nestes nichos, como a Companhia das Letras em relação à autoria negra, mostra que esta movimentação, embora restrita às margens, não é irrelevante.

O conceito de “bibliodiversidade” apreende a necessidade de pluralidade de canais de produção e distribuição de livros, a fim de que variadas vozes sejam editadas e alcancem os leitores. No caso do Brasil, a alta concentração (grandes editoras, muitas delas estrangeiras, e a presença da Amazon) convive com o florescimento da diversidade nas margens. Fica comprimido o espaço para as empresas médias, seja na edição, seja na comercialização, exatamente aquelas que são cruciais para que autores diferentes tenham a chance de escapar de seus nichos e atingir o público mais amplo.

Leitores e autores

Outro aspecto da questão é a possibilidade de acesso ao livro num país em que parcela tão grande da população não dá conta de suprir suas carências mais básicas. Por causa sobretudo das baixas tiragens, que impedem economias de escala, o livro brasileiro é caro em comparação com

⁹ A ausência do filtro da editora, no caso da autopublicação ou da compra dos serviços editoriais, é uma barreira a menos para a publicação (para quem tem os recursos necessários). Porém, o diálogo com os editores e mesmo a rejeição dos manuscritos cumprem papel na formação do escritor, como lembra, em suas memórias sobre o ofício, o romancista Stephen King (2000).

outros países. Mais caro ainda em relação ao poder aquisitivo médio dos potenciais leitores – mesmo com a isenção de impostos, que vigora desde a Constituição de 1946, por iniciativa do então deputado comunista Jorge Amado, e que foi ameaçada pelo governo Bolsonaro¹⁰.

Ao mesmo tempo, o Brasil se caracteriza pela insuficiência e precariedade de suas bibliotecas públicas. Ausentes de muitas localidades, defasadas quando existem, cronicamente subfinanciadas, elas cumprem mal o papel de dar acesso à leitura. Segundo o *Library Map of the World*, são pouco mais de 6 mil bibliotecas públicas em todo o Brasil – na França, cuja população não chega a um terço da brasileira, são 16,5 mil; na Índia, 146 mil (IFLA, 2021). Além disso, estão concentradas na região Sudeste e nas cidades de maior porte.

A leitura depende assim, da compra privada ou da distribuição de livros nas escolas. O Programa Nacional Biblioteca da Escola, criado em 1997, complementou a aquisição de obras didáticas com obras gerais, incluindo literárias, que se tornaram o principal acervo disponível aos estudantes. São contemplados livros de literatura infantil, juvenil e clássicos, mas também títulos contemporâneos, voltados ao leitor adulto, que se julga que são apropriados ao público escolar. Além dos problemas operacionais (muitas escolas não têm espaço físico e recursos humanos para lidar adequadamente com os livros recebidos), o programa enfrentou, a partir da metade da década de 2010, a redução do financiamento e também o patrulhamento ideológico sobre os títulos a serem distribuídos, com a disseminação de um tipo de censura macarthista, estimulado por iniciativas como o chamado “Escola Sem Partido”, que induziam o pânico quanto a discussões sobre sexualidade, sobre história política e sobre desigualdades sociais (Miguel, 2016). A ascensão de um governo de extrema direita ao poder, após as eleições de 2018, piorou a situação.

Governo, editores e livreiros são os três grandes atores do mercado. Já no campo literário, a posição central é ocupada pelo autor. É ele – ou ela – que detém o “dom” ou “talento” no qual se apoiam as hierarquias valorativas

¹⁰ É possível especular que este dado econômico influencia uma característica da literatura brasileira contemporânea, que é o predomínio de romances curtos, em torno de 200 páginas, que por isso custam menos. No mercado editorial estadunidense, ao contrário, a preferência é pela publicação de obras mais volumosas, que passariam ao público a impressão de fornecer melhor custo/benefício (mais horas de entretenimento pelo dinheiro desembolsado).

da literatura e que põe em marcha a “ideologia carismática” do criador, nas palavras de Bourdieu (1977, p. 5), que isola o escritor, assim como o pintor ou o músico, dos circuitos sociais que permitem que ele ocupe este papel e, sobretudo, que seja aceito como possuidor das qualidades necessárias para ocupá-lo. É claro que, analisada sob este prisma, a centralidade da posição do autor é mais complexa, já que sua legitimidade depende também de várias relações extrínsecas à sua obra, como o selo editorial, a recepção pela crítica especializada, os prêmios recebidos ou o ingresso em clubes restritos (como as academias de letras). Mas todos estes outros agentes tendem a se apresentar como meros repercutidores das qualidades próprias do escritor e de sua obra, reforçando assim a percepção de que é em torno deles que todo o campo literário gira.

Ao contrário do que ocorre em países com uma indústria editorial mais forte, no Brasil são poucos aqueles que podem viver somente da literatura. Nos anos 1970, era comum dizer que este era um privilégio de que apenas Jorge Amado desfrutava. Na verdade, é possível descrever um *continuum*, que tem numa ponta os poucos que ganham a vida exclusivamente com os direitos autorais de obras de ficção (como Paulo Coelho), passa por aqueles que combinam a literatura com atividades derivadas dela (escrever prefácios ou resenhas, oferecer oficinas de criação de texto, participar de eventos) e chega, na outra ponta, aos que escrevem literatura nas horas vagas de outras atividades profissionais, com pequena ou nula recompensa financeira – ou mesmo pagando pela publicação de seus livros. Não há dúvida de que este último grupo reúne a maioria dos escritores, mesmo entre os que têm livros lançados por editoras maiores, resenhados em jornais, adotados em universidades e premiados em concursos.

Justamente por isto, a questão da *profissionalização* foi – ao lado da luta contra a censura – um tema central dos encontros de escritores que ocorreram no final da década de 1970 (Villarino Pardo, 2004). Tratava-se de romper com a ideia da literatura como *hobby*, a ocupar as horas vagas de privilegiados, acompanhando, ainda que tardiamente, um movimento que já ocorrera em outras esferas de criação artística (artes plásticas, música, artes cênicas). Entendida como a geração de uma camada de ficcionistas de tempo integral, porém, a profissionalização aponta na direção de um exclusivismo que está na contramão da democratização da literatura, que busca exatamente ampliar a pluralidade de experiências sociais com acesso à palavra.

A profissionalização pode se referir também à cadeia mais geral da produção literária. A fraqueza da indústria editorial no Brasil faz com que, como regra, a figura do editor seja menos ativa do que em outros países. Por um lado, isto reforça a “ideologia carismática” do criador, cujo original permanece – salvo a revisão gramatical – imune à influência de terceiros. Por outro, as intervenções editoriais no texto, tão profundas e frequentes em países em que o livro é um produto comercial mais pleno, podem levar a certa pasteurização das obras e redução da dicção autoral. Relatos sobre a edição literária no Brasil dão conta de que este tipo de intervenção tem se tornado mais frequente nos últimos tempos, sobretudo nas grandes casas publicadoras transnacionalizadas.

Como já observado, nas principais editoras os autores tendem, cada vez mais, a ser pessoas que já trabalham com a palavra em seu ganha-pão. Para o período 1990-2014, a principal profissão indicada entre os autores é “jornalista”, com 27,5%. Em terceiro lugar está professor universitário, com 12,2%; seguem-se roteirista, tradutor e, enfim, artista, categoria que é ocupada sobretudo por músicos e atores (Dalcastagnè, 2021, p. 120)¹¹. No caso de roteiristas há, por vezes, trânsito na direção contrária, com autores de livros que obtiveram certa notoriedade sendo contratados para escrever seriados, novelas de televisão ou programas humorísticos.

Vale prestar atenção na segunda profissão mais indicada, que é exatamente “escritor” (15,3%). Estão aqui aqueles que, mantendo ou não outra ocupação remunerada, têm na literatura uma fonte de renda. Não se trata, como já apontado, apenas de direitos autorais, mas também de atividades paralelas. As oficinas literárias eram raras no país até o final do século passado; um dos pioneiros foi o romancista gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, que iniciou a sua em 1985 e, anos depois, chegou a produzir um manual sobre o tema (Brasil, 2019). Hoje, são muitos os escritores que se dedicam a ensinar escrita criativa, mesmo entre aqueles pouco experientes. Um desdobramento posterior foi o surgimento de cursos universitários de escrita criativa, que são oferecidos por várias instituições de ensino privadas no país. Em geral, eles tomam a forma de pós-graduações *lato sensu* (especialização), mas a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul apresenta também uma graduação tecnológica (como são

¹¹ Cabe observar que eram possível respostas múltiplas, isto é, um mesmo autor pode se apresentar como professor e tradutor, por exemplo.

chamados os cursos de duração reduzida). A página da universidade dedicada ao curso anuncia disciplinas que vão de “laboratórios de criação”, seja de ficção ou de games, a “empreendedorismo criativo”; os formados estariam aptos a trabalhar como “escritor, editor, revisor de texto, agente, redator ou roteirista, em diferentes gêneros e linguagens, em meios convencionais ou digitais”¹². A existência de tais cursos e oficinas marca, por si só, um passo na direção da profissionalização, apresentando a literatura como um ofício cujas técnicas podem ser ensinadas e aprendidas.

Outro espaço para a atividade dos escritores são as feiras literárias. Elas não representam novidade. A Feira do Livro de Porto Alegre, por exemplo, tem edições anuais desde 1955. Mas eram, em geral, momentos de venda de livros com desconto, com escritores presentes para firmar autógrafos e uma ou outra palestra. Um novo modelo foi assentado pela Flip, a badalada Festa Literária Internacional de Paraty, cuja primeira edição ocorreu em 2003. Os livros estão lá para serem vendidos, nem sempre com desconto, mas a programação gira em torno das mesas redondas com escritores tanto brasileiros quanto estrangeiros, tratados como celebridades – um verdadeiro *star system* das letras, no qual as grandes editoras, em particular a Companhia das Letras, investem pesadamente. Logo foram surgindo atividades paralelas à programação oficial da Flip, nas mesmas datas e em Paraty, permitindo que editoras menores aproveitassem a publicidade em torno do evento e o turismo intelectual que reúne leitores do Brasil todo no histórico balneário fluminense. E em outras cidades, ao longo de todo o ano, ocorrem sucedâneos locais da Flip – que pagam às suas estrelas, os autores, cachês menores ou maiores, conforme o caso.

Um nicho certamente reduzido, mas não inexistente, de autores que se dedicam integralmente à escrita é formada pelos herdeiros. São os filhos daquele setor da burguesia brasileira, aparentemente cada vez mais minoritário, que se preocupa em lustrar a própria riqueza com algum capital cultural. Para eles, as atividades subsidiárias são dispensáveis e a devoção exclusiva à arte é compreendida de forma muito mais estrita. O depoimento da romancista Beatriz Bracher, filha do banqueiro Fernão Bracher, é significativo. Após afirmar que é impossível viver de literatura no Brasil, ela diz:

¹² Disponível em www.pucrs.br/humanidades/curso/escrita-criativa/. Acesso em: 21 set. 2021.

No meu caso eu tenho dinheiro de família e é com ele que me sustento. O que eu percebo dos meus colegas escritores conhecidos e reconhecidos é que são chamados para escrever artigos de jornal, críticas de livros, dar palestras, ganham dinheiro com isso e conseguem viver com o trabalho deles. Mas não da venda dos livros. Então eles dizem que estão vivendo como escritores, mas eu não acho precisa essa afirmação. Eles estão vivendo como resenhistas, como colunistas de jornal, palestrantes, não como escritores de ficção (Bracher, 2015, p. 428).

Há ainda o circuito dos prêmios literários. Eles não têm, no Brasil, a mesma importância de outros países. Na França, por exemplo, ainda que a premiação em dinheiro seja simbólica, a obtenção do Goncourt tem um impacto enorme na vendagem: é quase certo que a obra ultrapassará os 300 mil exemplares (Vulser, 2020). Outros prêmios, como Renaudot e Femina, não ficam muito atrás. Para a língua inglesa, o Man Booker Prize cumpre papel similar. Nenhum prêmio brasileiro chega perto deste impacto. Alguns oferecem certa visibilidade midiática, como o tradicional Jabuti, concedido desde 1959 pela Câmara Brasileira do Livro, e outros, também somas consideráveis em dinheiro, como o São Paulo, do governo paulista, e o Portugal Telecom, depois Oceanos, que abrange obras de todos os países de língua portuguesa.

Tanto quanto suas contrapartes estrangeiras, os prêmios brasileiros causam algum burburinho quando são concedidos e servem para eventualmente chamar a atenção para autores menos conhecidos, mas não têm o condão de garantir a posteridade da obra. Livros que foram ignorados pelas premiações podem ser reconhecidos como marcos da literatura de uma época, ao passo que outros, por mais laureados que tenham sido, são relegados ao esquecimento. O mesmo se pode dizer, *mutatis mutandis*, das academias de letras. A mais importante delas no país é a Academia Brasileira de Letras (ABL), inspirada na Académie Française e fundada em 1897 por Machado de Assis – mas há centenas de outras, incluindo academias estaduais, municipais – e voltadas a segmentos específicos, como a Academia Nipo-Brasileira de Escritores ou a Academia Brasileira de Médicos Escritores. A ABL concede benefícios materiais não negligenciáveis, incluindo um *jeton* pela participação em cada uma de suas sessões e o excelente plano de saúde, e pode falar à vaidade dos candidatos a integrá-la, mas pouco acrescenta ao prestígio propriamente literário

de um autor. Aberta a políticos e a celebridades com pouco ou nenhum pendor para as letras, como o cirurgião plástico Ivo Pitanguy, o empresário Roberto Marinho ou a atriz Fernanda Montenegro, é a Academia que busca ativamente a inclusão de alguns romancistas e poetas consagrados, a fim de não perder de vez suas credenciais.

Um campo paroquial

Não há, portanto, marcadores formais de prestígio no campo literário brasileiro. Ele se caracteriza por aquilo que Pierre Bourdieu (1987), falando das artes plásticas francesas da segunda metade do século XIX, mas evocando um processo comum a todos os campos artísticos, chamou de “institucionalização da anomia”. As hierarquias oficiais, como as premiações dos salões de pinturas, perdem eficácia na definição do mérito dos criadores. O prestígio (ou “capital simbólico”, na terminologia do sociólogo francês) passa a ser concedido pelos próprios agentes do campo, a partir de suas posições relativas. Assim, é possível construir, com sucesso, uma trajetória em oposição ostensiva às instituições oficiais ou às premiações – como disse certa vez um então *enfant terrible* da nova contística brasileira, “eu cuspo nos prêmios que recebo” (Emediato, 1978, p. 16). O que vale é o reconhecimento dos outros integrantes do campo, tão mais relevante quanto mais consagrados eles são.

Neste jogo, importam os próprios escritores – uma citação elogiosa de um autor bem estabelecido dá crédito ao estreante, por exemplo. Importam também as editoras, quando conseguem se afirmar como selos de prestígio. Mas um papel central é exercido pela crítica literária, que define reputações e sedimenta as posições dos autores no campo literário. Na metade do século XX, o eixo de força da crítica se deslocou dos jornais para as universidades. A chamada “crítica de rodapé”, que tomava conta dos suplementos culturais e que era exercida por intelectuais jornalistas como Álvaro Lins, foi substituída por resenhas mais curtas e superficiais, com o intuito mais de informar o possível leitor sobre as alternativas à sua disposição do que estabelecer um veredito de longo prazo sobre as obras – incidindo, é possível dizer, mais sobre o mercado do que sobre o campo. Via de regra, são desde então as publicações acadêmicas que abrigam o esforço crítico mais aprofundado (Mello, 2017).

Muitas vezes, a decadência da crítica de rodapé e a simultânea ascensão da crítica acadêmica são lidas como a superação de uma abordagem “impressionista” sobre a literatura por leituras mais rigorosas, informadas pela teoria literária. Mas é necessário introduzir, como elementos centrais, as mudanças no jornalismo e na universidade. Há, por um lado, o processo de modernização da imprensa brasileira, com a adoção de textos mais ágeis, dos quais os rodapés destoavam. Por outro, a expansão do ensino superior e, posteriormente, da pós-graduação.

A transição não se faz sem perdas. A crítica acadêmica não apenas tende a ser mais morosa como se concentra em obras do passado, sobre as quais já há um acúmulo de trabalhos (Dalcastagnè, 2018). A *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, da Universidade de Brasília, editada desde 1999 e que prossegue ativa apesar das crescentes dificuldades de financiamento, é uma exceção. Mas o papel dos pesquisadores universitários não se resume a escrever sobre as obras. Eles mantêm o interesse sobre livros e autores ao incluí-los em seus programas de disciplina, nas listas de obras exigidas para exames como o vestibular e nos programas de compras governamentais, para os quais atuam como consultores. Além disso, quando a imprensa decide dar espaço a uma crítica mais alentada, em geral vai buscar na academia alguém para escrevê-la.

Dois casos exemplares são os de Carolina Maria de Jesus e de Paulo Lins – já citados como autores “improváveis”, que destoam do perfil dos escritores brasileiros. A obra de Jesus deslizou para um semiesquecimento, após o sucesso estrondoso da publicação de *Quarto de despejo*, em 1960. Ela parecia condenada a ser vista como um fenômeno sociológico, muito mais do que literário. Foi o esforço de pesquisadores universitários que resgatou sua obra, com a publicação de numerosos estudos sobre ela, além da sua inclusão como leitura obrigatória em cursos e em provas para acesso ao ensino superior. Como resultado deste processo, em 2021, Jesus começou a ter sua obra publicada pela Companhia das Letras, incluindo manuscritos inéditos. Tornara-se, também, um ícone do movimento negro.

O outro caso é o de *Cidade de Deus*, com o qual Paulo Lins estreou no romance, em 1997. O livro foi publicado pela Companhia das Letras, então no auge de seu prestígio, que investiu pesadamente em sua promoção. A aposta no sucesso de uma obra de muitas páginas, de autor desconhecido, era justificada pelo fato de que Lins abordava, a partir de um ângulo até então

inédito, os temas sensíveis da criminalidade urbana e da exclusão social. A cobertura de imprensa foi grande, destacando-se o espaço concedido na *Veja*, que ainda era uma revista semanal de informação influente. Mas foi decisiva a longa e laudatória resenha publicada no caderno dominical “Mais!”, da *Folha de S. Paulo*, por um importante crítico da USP (Schwarcz, 1999 [1997]). Foi a chancela do crítico que permitiu que *Cidade de Deus* se tornasse não apenas um *best seller*, mas também, e de forma instantânea, um marco da literatura brasileira do período. Lins, com formação universitária, um livro de poesia já publicado e recebedor de uma bolsa para escrever seu romance, tinha perfil bem diverso de Carolina Maria de Jesus, mas corria o risco de, como ela, ficar relegado à condição do testemunho ou do documento sociológico, não fosse a intervenção de Schwarcz.

Outro desafio da literatura brasileira é a obtenção do reconhecimento internacional. Não se trata apenas da produção contemporânea: não há autor brasileiro bem assentado no cânone da literatura ocidental. A cada tantos anos, Machado de Assis é “descoberto” pelos leitores anglófonos ou francófonos, apenas para pouco depois voltar a ser esquecido. Há autores que obtêm sucesso: Jorge Amado nos anos 1940 e 1950, Carolina Maria de Jesus nos anos 1960, Clarice Lispector nos anos 1970, Paulo Lins nos anos 1990. Sobretudo, há três décadas, há Paulo Coelho, que, com mais de 350 milhões de exemplares vendidos, é o autor vivo de maior sucesso em todo o mundo. Mas são sempre casos isolados, sem força para despertar um interesse maior pela literatura do Brasil – ao contrário do que ocorreu com o chamado *boom* hispano-americano, nos anos 1970, ou, duas décadas depois, com a literatura indiana, a partir de Salman Rushdie ou Arundhati Roy. E, até o momento, a internacionalização do mercado editorial brasileiro não parece ter levado à inclusão dos autores locais nos catálogos das editoras matrizes.

O principal estímulo à visibilidade internacional da nossa produção literária é o programa de apoio à tradução e publicação de obras brasileiras no exterior, da Fundação Biblioteca Nacional, que está em operação desde 1991. Inspirado em políticas similares de outros países, ele financia a tradução de obras publicadas originalmente em português do Brasil, bem como a reedição de traduções que estejam fora do mercado. São contempladas não apenas obras literárias, mas também de humanidades, de autores contemporâneos ou do passado. A iniciativa deve partir de tradutores

e editoras estrangeiras, que submetem seus projetos para aprovação – embora, evidentemente, as redes de contato de editoras, agentes literários e escritores brasileiros desempenhem um papel no surgimento do interesse por tais ou quais obras. Um levantamento feito após 30 anos do apoio à tradução indicou que haviam sido concedidas 1.114 bolsas de tradução, com Clarice Lispector (60 bolsas), Machado de Assis (48) e Jorge Amado (28) liderando a lista de autores mais contemplados. A nominata já mostra o predomínio da ficção para adultos, que (no período 2010-2019, para o qual há dados) corresponde a quase 70% dos títulos apoiados. Os livros resultantes do apoio foram editados em 60 diferentes países, destacando-se os da Europa Ocidental, em particular Espanha, França, Itália e Alemanha (Book Center Brazil, 2021).

Ao todo, 35 bolsas de tradução foram concedidas para Portugal, o que, à primeira vista, parece enigmático. De fato, outro programa, para apoio à publicação de autores brasileiros em países de língua portuguesa, acabou sendo incorporado às bolsas de tradução e financia a adaptação dos textos (admitindo, assim, que a propalada unificação ortográfica nunca ocorreu) e a edição dos livros. Mais iniciativas paralelas, sempre sob responsabilidade da Fundação Biblioteca Nacional, oferecem bolsas de residência para tradutores estrangeiros que queiram passar temporadas no Brasil e patrocinam a presença de escritores brasileiros no exterior, a fim de que concedam entrevistas à mídia, profram palestras e promovam sessões de autógrafos (Feres; Brisolara, 2016). Um último projeto, a *Revista Machado de Assis*, publicava trechos de obras brasileiras traduzidos para línguas estrangeiras, com o intuito de despertar o interesse das editoras. Foram lançadas sete edições, entre 2012 e 2015, que podem ser consultadas no *website* da Biblioteca Nacional, e após isto a publicação foi descontinuada.

Sensíveis às flutuações do orçamento público, tais políticas mostram resultados ainda pouco expressivos. É razoável supor que o número de livros de autores brasileiros publicados em outros países cresceu, mas não existem levantamentos confiáveis sobre a quantidade de títulos, muito menos sobre tiragens ou vendas. O esforço de popularização da literatura brasileira sofre, por outro lado, as consequências da tendência de retração do ensino do português como língua estrangeira nas universidades do exterior. Interrompida em parte durante os anos de esperança dos governos petistas, quando parecia que o Brasil ganharia maior peso nas relações econômicas

internacionais e o português brasileiro cobraria importância como língua de negócios, esta tendência se acelerou com a debacle da economia nacional e a acelerada redução da presença do país no cenário global.

Além das bolsas destinadas a viagens para promoção de livros publicados, os autores brasileiros são expostos no exterior graças às delegações enviadas para as grandes feiras literárias. Uma vez que a definição dos integrantes é feita pelo governo federal, que também banca as despesas, a seleção da comitiva costuma ser cercada de controvérsias ou mesmo intrigas. As controvérsias, aliás, não param na escolha dos participantes. O Brasil mandou uma delegação numerosa à Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, ano em que foi o país homenageado. O discurso de abertura de Luiz Ruffato, que falou em nome dos brasileiros e fez severas críticas ao governo, causou grande polêmica nos meios políticos e intelectuais (Alves, 2016). O episódio ilustra uma faceta importante da internacionalização, que é seu impacto interno. Ruffato fez em Frankfurt um discurso que, caso tivesse sido pronunciado no Brasil, nem de longe teria tamanha ressonância. Da mesma forma, a publicação de uma tradução no exterior, ainda que por editora pequena e com visibilidade pífia, aparece como um importante signo de prestígio dentro do campo literário brasileiro, o que, aliás, é algo comum às literaturas periféricas (Casanova, 2002 [1999], p. 33).

Ainda mais do que ocorre com as bolsas de tradução, estas outras iniciativas voltadas à internacionalização de obras produzidas no Brasil são marcadas por forte voluntarismo. Escasseiam estudos que tentem mensurar o efeito de cada um dos programas em relação a seu objetivo ostensivo, a divulgação da literatura brasileira. Não é possível, no entanto, esperar algum milagre. Um fator determinante da presença de uma literatura no mundo é o peso econômico e político do país – ou, então, do conjunto de países que compartilham a mesma língua.

Em trecho sempre citado da introdução à sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (1957, p. 11) observava que “comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime”. Há muitas maneiras de entender os adjetivos que o crítico endereça à literatura brasileira, vendo neles um reflexo de nossa posição subordinada nos circuitos de produção cultural, que nos condena à posição de recebedores de influências externas, ou então da condição de país que, escolarizando de forma tão deficiente uma grande parcela de seu povo, nega a tantos o acesso

à expressão literária. No que se refere ao reconhecimento internacional, no entanto, a fraqueza se explica menos pela qualidade das obras, qualquer que seja a forma com que ela seja avaliada, e mais pela posição de país periférico, falante de uma língua que não é partilhada por nenhuma grande economia e incapaz de manter, a longo ou médio prazos, qualquer política de incentivo à presença de sua expressão cultural no cenário mundial.

Referências

ALVES, Wanderlan da Silva. O discurso de Luiz Ruffato em Frankfurt: polêmica, recepção inicial e paradigmas em disputa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, 2016, p. 149-76.

BOOK Center Brazil. Balanço dos 30 anos do programa de tradução (1991-2021). *Book Center Brazil*, online, 7 de maio de 2021. Disponível em: bookcenterbrazil.wordpress.com/2021/05/07/balanco-dos-30-anos-do-programa-de-traducao. Acesso em: 27 ago. 2021.

BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 13, 1977, p. 3-43.

BOURDIEU, Pierre. L'institutionnalisation de l'anomie. *Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 19-20, 1987, p. 6-19.

BRACHER, Beatriz. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista concedida a Christian Grünngel e Doris Wieser. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 45, 2015, p. 425-43.

BRANDÃO, Adriana. Franceses leem 21 livros por ano, cinco vezes mais que brasileiros. *Radio France Internationale*, online, 13 mar. 2019. Disponível em: www.rfi.fr/br/cultura/20190313-franceses-leem-21-livros-por-ano-cinco-vezes-mais-que-brasileiros. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 [1959].

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002 [1999].

CIRÍACO, Douglas. Livros podem ter preço fixo no Brasil; entenda. *TecMundo*, online, 26 jun. 2017. Disponível em: www.tecmundo.com.br/amazon/118353-livros-ter-preco-fixo-brasil-entenda.htm. Acesso em: 19 ago. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, 2018, p. 195-209.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de hoje*, v. 56, n. 1, 2021, p. 109-43. 9 nov. 2023.

EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005

EMEDIATO, Luiz Fernando. Cuspo nos prêmios literários que recebo. Entrevista a Paulinho Assunção e Rubén Elias. *O Pasquim*, n. 464, 1978, p. 16-8.

FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

FERES, Lilia Baranski; BRISOLARA, Valéria Silveira. A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior. *Letrônica*, v. 9, n. especial, 2016, p. 144-54. DOI: 10.15448/1984-4301.2016.s.22388. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/22388>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GABRIEL, Ruan de Sousa. A Companhia das Letras comprou a Zahar: o que isso significa? *Época*, online, 5 out. 2019. Disponível em: globo.globo.com/epoca/coluna-a-companhia-das-letras-comprou-zahar-que-isso-significa-23997291. Acesso em: 12 ago. 2021.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2 ed., revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2006.

IFLA – International Federation of Library Associations and Institutions. *Library Map of the World*, online, 2021. Disponível em: librarymap.ifla.org. Acesso em: 19. ago 2021.

KING, Stephen. *On writing: a memoir of the craft*. New York: Scribner, 2000.

KORACAKIS, Teodoro. *A Companhia e as letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*. Tese de doutorado (Literatura Comparada). Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

MELLO, Jefferson Agostini. *Literatura e crítica no Brasil hoje*. Brasília: Edições Carolina, 2017.

MENDES, Felipe. Com novo plano de recuperação, Livraria Cultura sonha com retomada. *Veja*, online, 30 maio 2021. Disponível em: veja.abril.com.br/economia/com-novo-plano-de-recuperacao-livraria-cultura-sonha-com-retomada. Acesso em: 19 ago. 2021.

MIGUEL, Luis Felipe. Da “doutrinação marxista” à “ideologia de gênero”: o “Escola Sem Partido” e as leis da mordça no parlamento brasileiro. *Direito e Práxis*, n. 15, 2016, p. 590-621. DOI: 10.12957/dep.2016.25163. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/25163>. Acesso em: 10 nov. 2023.

PADILHA, Maria Fernanda Freire Gatto. *Indústria de livros no Brasil: evolução e concentração no período 2000 e 2007*. Tese de doutorado (Economia). Recife: UFPE, 2010.

PASSA PALAVRA. Pacto de mediocridade: a guerra subterrânea dos trabalhadores da Livraria Cultura. *Passa palavra*, online, 21 abr. 2019. Disponível em: passapalavra.info/2019/04/126181. Acesso em: 19 ago. 2021.

SCHWARCZ, Roberto. *Uma aventura artística incomum, em sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1997].

SETTI, Rennan. Amazon se consolida como maior vendedora de livros do país mesmo com livrarias reabrindo. *Blog Capital*, online, 11 ago. 2021. Disponível em: blogs.oglobo.globo.com/capital/post/amazon-se-consolida-como-maior-vendedora-de-livros-do-pais-mesmo-com-livraras-reabrindo.html. Acesso em: 19 ago. 2021.

SILVEIRA, Ênio. *Editando o editor*, v. 3. Depoimento a Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Com-Arte; Edusp, 1992.

VILLARINO PARDO, M. Carmen. Encontros de escritores brasileiros nos finais da década de 1970: um mecanismo de institucionalização e de mercado. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 23, 2004, p. 151-168.

VULSER, Nicole. Combien rapportent les prix littéraires, comme le Goncourt ou le Femina? *Le Monde*, online, 1 dez. 2020. Disponível em: www.lemonde.fr/culture/article/2020/12/01/combien-rapportent-le-goncourt-ou-le-femina_6061736_3246.html. Acesso em: 26 ago. 2021.



“Da crítica brasileira”: Macedo Soares e a atuação judicativa no século XIX

“From Brazilian Criticism”: Macedo Soares and the Judicial Performance in the 19th Century

Juliane de Sousa Elesbão

Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), Sobral, Ceará/Brasil

julianeelesbao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3406-6676>

Resumo: Neste trabalho, atentaremos para o ideário crítico do intelectual brasileiro Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905), visto o rigor da sua atuação crítica, muito citada e pouco investigada, e que foi essencial para o pensamento que se debruçara sobre o caráter nacional de nossa literatura em meados do século XIX. No decorrer das reflexões aqui tecidas, situaremos Macedo Soares na consolidação da crítica literária brasileira do Oitocentos e refletiremos acerca de seu pensamento referente ao que seria o fazer crítico. Tomamos como ponto de partida, portanto, o ensaio “Da crítica brasileira”, de 1860, no qual identificamos o que seria uma das primeiras manifestações de metacrítica no cenário intelectual brasileiro. Além disso, discutiremos sobre a censura que Macedo Soares tece a respeito do modo como o trabalho judicativo estava sendo feito, no intuito de colaborar para o estabelecimento da crítica, enquanto instância necessária e atuante para o nosso processo civilizatório.

Palavras-chave: Macedo Soares; crítica literária; literatura brasileira.

Abstract: This study aims to analyze the critical work of the Brazilian scholar Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905). Due to its importance, his thinking was essential for the construction of the national character of Brazilian literature of the mid-nineteenth century. However, even with the great rigor of his criticism, Macedo Soares’s work is hardly ever studied by the academic community. In this research, we highlight the great impact of Macedo Soares to consolidate the Brazilian literary criticism of his time (1830-1870). Moreover, we analyze the thinking of the Brazilian scholar about the role of the critic. Within the corpus used, the 1860’s essay “Da crítica brasileira” (“From Brazilian Criticism”) made it possible to identify what would be one of the first manifestations of metacritics in the Brazilian intellectual scenario. In addition, we will discuss Macedo Soares’s opposite view of the way judicial work was being done, in order to contribute to the establishment of that work, as a necessary and active tool for the civilizing process.

Keywords: Macedo Soares; Literary criticism; Brazilian literature.

Introdução

Sobre o século XIX, tanto para a literatura quanto para a crítica brasileiras, muito há ainda a ser explorado, especialmente pela tão reivindicada nacionalidade, da qual derivariam os traços formais caracterizadores da nossa literatura, e pelo conjunto de escritores bastante significativos para a época, sobretudo aqueles que ainda merecem uma leitura mais demorada sobre suas reflexões a respeito do potencial literário que então se revelava na América.

Dispusemo-nos a enveredar por esse caminho e tomamos como ponto de partida a produção intelectual oitocentista que nos leva às primeiras manifestações românticas, com as quais teve início a formação de nossa consciência crítico-literária e a intensificação da pesquisa histórico-cultural brasileira, que deveriam possibilitar a distinção da literatura pátria em relação às demais, sob uma base reflexiva que considerava as cogitações de natureza estética (relacionadas, por exemplo, às alterações propostas para os gêneros tradicionais) e as de natureza temática (voltadas inevitavelmente à caracterização de uma literatura nacional).

Os paradigmas críticos estabelecidos no Romantismo podem ser recuados à época da fundação da Faculdade de Direito de São Paulo, em 1827, que se instituiu como referência cultural. Muitos de seus membros figurariam com destaque na literatura romântica, cujos nomes e obras se divulgavam por revistas ligadas à faculdade. A principal delas – embora com fugazes seis números – foi a *Revista da Sociedade Filomática*, de 1833, publicada pela Sociedade Filomática da Faculdade de Direito, aliando o entusiasmo do nacionalismo literário com o desejo de promover o arcabouço cultural, científico e intelectual que se desenvolvia no país.

Na década de 1820, porém, já se podiam ouvir as palavras então oraculares de Ferdinand Denis e de Almeida Garrett, que ressoariam nas de Gonçalves de Magalhães e rapazes da *Nitheroy – Revista Brasiliense*. Estava ali algo mais que a valorização da originalidade de um Basílio da Gama ou de um Silva Alvarenga. Nossas possibilidades e nosso destino literário estavam orientados por sugestões diretas de Denis e Garrett, constituindo uma fase importante do processo de maturação de nosso pensamento crítico. Garrett vulgarizara a ideia de gênio do povo como grande força inspiradora, a partir da qual se daria uma diferenciação nacional, que inevitavelmente acarretaria diferenciação estética; de Denis vieram, sobretudo, as sugestões

de os povos indígenas serem tomados como tema literário. Em 1836, com o lançamento da *Nitheroy*, em Paris, pode-se dizer que se forma a segunda onda da revolução instalada pelo Romantismo, em sua proposta de formação da consciência crítica brasileira.

É a terceira onda, no entanto, que mais de perto nos interessa. Dentre os debates acerca do ideário nacionalista romântico, situam-se aqueles sobre a relação entre independência literária e independência política, e sobre o que seria a expressão própria da literatura brasileira, nos quais se destacaram Santiago Nunes Ribeiro e Joaquim Norberto de Sousa Silva. Ambos estiveram empenhados em discutir uma questão central da fundação de nossa literatura: sua submissão ou não à literatura portuguesa, alternativa expressa respectivamente nas correntes *unionista* e *separatista*, na terminologia de Roberto Acízelo de Souza (2007).

Em 1842, Santiago Nunes Ribeiro refutaria com brilho a tese unionista de José da Gama e Castro, posicionamento posteriormente lembrado e aplaudido por Joaquim Norberto em seus *Capítulos da história da literatura brasileira*. Ambos se destacaram no trato de questões genéricas levantadas pela crítica romântica, as quais poderiam ser resumidas conforme segue: a imperiosa necessidade de a literatura brasileira provar-se autônoma; o influxo que a literatura recebe das forças inspiradoras da natureza, das raças e dos costumes; a capacidade poética dos indígenas e sua exaltação mítica; a religiosidade como fator incontornável para a constituição de uma literatura nova, como a brasileira; e a identificação, no passado, de autores e obras precursoras da estética romântica, naturalmente conduzindo aos esboços da história e periodização da literatura produzida no Brasil.

Em síntese, vale destacar que lado a lado com a produção literária romântica, a crítica buscou ardentemente definir o caráter que deveria assumir nossa literatura para tornar-se nacional. No âmago desse sentimento nacionalista, a busca de uma estética que representasse o pensamento artístico de uma nação recém-independente era reivindicada, e, por isso, a crítica trouxe às claras aspectos formais que privilegiassem o novo e o moderno. Apesar do tato de Santiago Nunes Ribeiro e do empenho de Joaquim Norberto de Sousa Silva, a crítica literária brasileira do início do movimento romântico foi “quase toda muito medíocre”, segundo Candido (2000, p. 293). Ensaio mais ambiciosos, que dessem início, podemos dizer, a uma crítica militante, surgiriam mais à frente, ao fim da década de 1850, com Antônio Joaquim de Macedo Soares.

O intelectual empreendeu a codificação e a sistematização dos princípios que constituíam a reforma de nossa literatura, e, sendo ele um “espírito crítico autêntico”, conforme definiu Coutinho (1980, p. 274), distinguiu-se dos demais críticos da época, que trabalhavam mais comumente com visões panorâmicas formadas por bosquejos e biografias literárias. Com isso, os ensaios de Macedo Soares constituem, possivelmente, a nossa “primeira crítica de fatura”, como assinalou Cairo (2013, p. 264), visto que seu modelo de crítica, concebida como um esforço lógico do espírito, destoava das opiniões superficiais e ligeiras que ele via como respostas às demandas jornalísticas da época.

Prenúncios da crítica literária brasileira romântica

O início do século XIX no Brasil, especificamente as três primeiras décadas, é marcado por certa efervescência histórico-social, política e cultural, decorrente da vinda da Corte Real portuguesa em 1808. A partir daí, dá-se a elevação do país à condição de Reino Unido e sede da monarquia lusitana, o que, conseqüentemente, desencadeou o crescimento da então ainda colônia portuguesa e, com isso, abria-se a possibilidade, não imediatamente visível, da edificação do seu estatuto como nação independente, o que aconteceria posteriormente.

Contudo, não apenas nos planos econômico, urbano e social, mas também nos planos cultural e intelectual, houve ressonâncias resultantes da ebulição institucional no Brasil de então. Observa-se, a partir daí, um despertar do espírito associativo que fez surgir as primeiras agremiações¹ de naturezas diversas, especialmente a partir da década de 1830, como verificou posteriormente Moreira de Azevedo:

¹ Já no século XVIII se apresentou um pródigo movimento academicista, por meio do qual foram criadas a Academia Brasílica dos Esquecidos (1724), a Academia dos Felizes (1736), a Academia dos Seletos (1852), a Academia Brasílica dos Acadêmicos Renascidos (1759), a Academia Científica do Rio de Janeiro (1771) e a Sociedade Literária do Rio de Janeiro (1786-1790; 1794), entre as mais expressivas desse período. No início do século XIX, temos a Real Academia Militar do Rio de Janeiro (1810), a Academia Fluminense das Ciências e Artes (1821), a Sociedade Filopolitécnica (1828), Academia Filosófica (1857), Academia Brasileira de Letras (1897).

[...] em 1831 adquiriu o espírito público amplo desenvolvimento, e sirva de prova mais de cem sociedades científicas, políticas e industriais, que então se criaram no Império. Logo após a abdicação de Pedro I desenvolveu-se o espírito de sociabilidade, proclamando a união do povo. (Azevedo, 1885, p. 294)

Nesse meio, as associações de caráter literário foram as que mais defenderam esse “espírito associativo”, constituindo contribuição expressiva para o desenvolvimento e a difusão da cultura e da literatura brasileira, além de ter sido estimuladora da nossa vida literária, pois propiciava a produção, a promoção e a difusão da cultura escrita, bem como se interessava pelos caminhos que deveria tomar a nacionalidade brasileira. Ademais, às academias é atribuída uma importância significativa por conta da ação coletiva que exerceram, do espírito comunitário que assumiram.

Dentre os primeiros jornais² e periódicos publicados no Brasil, destacamos a *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 1808, cujo principal intento era veicular atos governamentais; a revista *As variedades ou ensaios de literatura*, fundada na Bahia em 1812, que mesclava temas como política, artes, literatura e ciências, bem como divulgava “discursos, extratos de história antiga e moderna, viagens, trechos de autores clássicos, anedotas, etc.” (Sodré, 1999, p. 30); a revista *O Patriota*, de 1813, que publicava textos voltados para a ciência, a história e a literatura; o *Jornal científico, econômico e literário*, de 1826, com matérias que versavam sobre economia, ou de divulgação científica e literária.

Tais periódicos se constituíam mais como miscelâneas das inovações científicas, econômicas, políticas e literárias do que como veículos especializados nessas temáticas. Vemos neles a constante atenção dada às letras, e especialmente à literatura, difundidas como instrumento de formação intelectual e desencadeador do progresso, pois a maioria dos textos era de autoria dos letrados brasileiros, já imbuídos do sentimento patriótico. Ademais, é nesse cenário que verificamos a convivência entre os

² O primeiro jornal brasileiro, de responsabilidade do jornalista e diplomata brasileiro Hipólito José da Costa, foi o *Correio Brasiliense*, cujo primeiro número data de 1º de junho de 1808. No entanto, até o ano de 1822, suas edições e impressões ocorriam na Grã-Bretanha e chegavam aqui por meio dos navios ingleses.

[...] remanescentes do Arcadismo e a presença pré-romântica ao lado das manifestações iniciais da narrativa ficcional, da oratória, do jornalismo voltado para a divulgação literária, a publicação de obras de ensaístas, finalmente, onde mais se destaca a grande sedução que passaremos a cultivar pela França. (Castello, 2004, p. 161)

Em outras palavras, fazem-se resistentes os vínculos com os neoclássicos por conta, particularmente, da mentalidade europeia que se apresentava como nosso principal influxo externo, sobretudo por causa dos artistas da Missão Francesa, que trouxeram uma inspiração ainda derivada dos modelos e das reflexões clássicas. Por outro lado, manifestam-se timidamente algumas antecipações indicadoras da assimilação das orientações estrangeiras e portuguesas³, que servirão de mote para a reforma romântica que logo se concretiza.

No entanto, a partir da década de 1830 começou a se consolidar a reforma romântica entre os brasileiros e, em São Paulo e no Rio de Janeiro – capital do país na época –, manifestaram-se com maior visibilidade a socialização entre os letrados e a subsequente concentração significativa de associações de cunho literário. Uma das mais importantes foi a já citada Sociedade Filomática de São Paulo, com a publicação da *Revista da Sociedade Filomática*, em 1833, na qual se bradava: “Associação! Tal é o destino da Humanidade. Tal a convicção universal, espontânea, e instintiva do gênero humano” (Campos *et al*, 1977, p. 3).

Apesar de alguns posicionamentos notadamente retrógrados ou conservadores, podemos identificar nas intenções da referida *Revista* propostas para correções de rumos na produção literária do país. Em textos nela publicados também são flagrantes os anseios patrióticos e a consciência de nossa pobreza intelectual, em consonância com um Brasil que se empenhava em autoafirmar-se:

Nossa Literatura firma-se em esteios muito tênues; nossa história só acha penas cediças e bolorentas que a escrevam, nossa poesia nem

³ No início do século XIX, já tínhamos recebido a atenção de olhares estrangeiros acerca do futuro da ainda incipiente literatura, que se queria genuinamente brasileira. Por meio do interesse de Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi, C. Schlichthorst, Ferdinand Denis, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, para citar os mais notórios, nossa produção literária foi contemplada pelas primeiras orientações críticas e incentivada a buscar sua emancipação artística.

tem ainda escola nacional; as ciências naturais não se conhecem senão em parte no ramo de Medicina; as exatas fazem curtos progressos; e as sociais apenas acabam de aparecer. (Campos *et al*, 1977, p. 3)

Considerada marco inicial da fase romântica da literatura brasileira e da consolidação do nosso pensamento crítico, temos a *Nitheroy*, de 1836. Apesar da falta de pioneirismo nas ideias propagadas nesta revista, visto que elas já tinham sido antecipadas pela leitura que os estrangeiros e os portugueses fizeram do Brasil e já germinavam nos primeiros periódicos que aqui se difundiram, os dirigentes da *Nitheroy* mostraram-se sintonizados e entusiasmados com a nova realidade em que se encontravam as letras brasileiras.

Os seus responsáveis, a saber, Gonçalves de Magalhães, Manuel José de Araújo Porto-Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, assumiram o projeto editorial de uma revista voltada para o Brasil e propuseram-se delinear um retrato do desenvolvimento da sociedade brasileira especialmente pelo viés das artes, das letras e da história nacional, visando à afirmação da existência de uma literatura propriamente brasileira. Para tanto, sublinhamos aqui dois artigos, o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”⁴, de Gonçalves de Magalhães, e “Estudos sobre a literatura”, de João Manuel Pereira da Silva.

Em tom de manifesto, Magalhães ambicionou em seu ensaio chamar a atenção dos brasileiros para a “nossa limitada glória literária”, com o intuito de “engrandecê-la e revelá-la com novos escritos originais, que mais exprimissem nossos sentimentos, religião, crenças, costumes, e melhor revelassem a nossa nacionalidade” (Souza, v. 1, 2014, p. 90). Para tanto, salienta que a literatura de uma determinada nação é como o seu reflexo, visto exprimir o que há “de mais sublime nas ideias, de mais filosófico no pensamento, de mais heroico na moral e de mais belo na natureza” (Souza, v. 1, 2014, p. 91); logo, a produção literária estaria intimamente vinculada a um povo por retratar o seu caráter, as suas virtudes, e, para que a nação progredisse, ela deveria engrandecer e desenvolver os elementos que sustentassem a sua existência. Voltando o olhar para o nosso passado, o poeta abordou a questão da autonomia da nossa literatura e apontou os caminhos para a sua nacionalização – exaltação do indígena, abandono dos

⁴ Posteriormente republicado em 1865, sob o título “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”. Levamos em conta essa segunda versão.

modelos clássicos, busca de inspiração na natureza –, a fim de contribuir para a valorização e a definição da literatura brasileira.

Magalhães ainda avalia o legado colonial, ressaltando a descaracterização do gênio brasileiro resultante da opressão estética “promovida” pelos portugueses:

Não se pode lisonjear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação; tão mesquinha foi ela que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; [...].

A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil. [...] Em poesia requer-se mais que tudo invenção, gênio e novidade; [...] Tão grande foi a influência que sobre o engenho brasileiro exerceu a grega mitologia, transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros se metamorfoseiam em pastores da Arcádia [...]. (Souza, v. 1, 2014, p. 99-100)

Para Magalhães, a poesia arcádica que aqui se produziu parecia não se harmonizar com o meio físico brasileiro, lamentando o desprezo pelas imagens que as matas virgens do Brasil lhes ofereciam. Tal fato acarretou, a seu ver, certa pobreza poética, devido, sobretudo, à importação dos modelos clássicos trazidos pelo colonizador, o que nos faz inferir a ressonância das palavras de Denis em Magalhães. Desejava-se, então, uma literatura embasada pelos ideais nacionalistas, sustentada por “uma ideia até então quase desconhecida; [...] a ideia da pátria” (Souza, 2014, v. 1, p. 103).

Tais palavras, somadas à publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, foram o suficiente para que Gonçalves de Magalhães ocupasse o lugar de chefe da escola romântica no Brasil. Contudo, acreditamos que tal escolha se deva mais ao alto grau de consciência que ele demonstrou em relação à reforma pela qual precisava passar a literatura nacional e pelo destaque dado ao papel que todo escritor deveria exercer nessa empreitada. Fechamos nosso posicionamento com as seguintes palavras de Regina Zilberman:

Magalhães esclarece como entende o modelo de literatura a ser qualificada de verdadeiramente brasileira: deveria apresentar caráter nacional e liberar-se da imitação europeia. O poeta desenha o perfil do fundador, esperando que contemporâneos e pósteros reconheçam nele o seu rosto, no que é bem sucedido, conforme sugerem, sobretudo, os ensaios de Joaquim Norberto, dedicados a pontar o decisivo papel exercido pelo autor dos *Suspiros poéticos e saudade* [sic] na constituição da literatura brasileira. (Zilberman, 1994, p. 61)

Pereira da Silva, por sua vez, em seu ensaio “Estudos sobre a literatura” – publicado no segundo número da *Nitheroy* –, define a literatura como “a expressão da civilização”, comportando-se como índice da história do povo ao qual está vinculada. Diante disso, as pretensões do grupo eram: “seguir a marcha da literatura antiga e moderna, debaixo do ponto de vista das suas relações com as formas de governo, com a religião, a civilização, os costumes das nações” (Souza, v. 1, 2014, p. 127). O historiador, insuflado pelo ânimo ufanista, considera a obra *Suspiros poéticos e saudades* como uma resposta à necessidade de uma literatura que se apresente original sobre um alicerce nacionalista e considera os poetas brasileiros, ao mesmo tempo, “historiadores, filósofos, políticos e artistas”; por isso, a eles deveria ser dado o devido reconhecimento e valor.

É perceptível a ótica sentimental assentando a invenção de um novo Brasil, entre o exotismo e o cosmopolitismo, evidenciando, ainda que sumariamente, a fragilidade do rompimento político entre a ex-colônia e a ex-metrópole. Os intelectuais que dirigiram essa revista em questão deram forma também a um novo paradigma instalado entre as ideias políticas e a renovação científico-cultural. Tal fato só amplia o campo de atuação dos rapazes da *Nitheroy*, salientando a sua inserção no periodismo nacional e o caráter documental que pode ser atribuído aos seus trabalhos.

Em síntese, com a *Revista da sociedade filomática* e com a *Nitheroy* vemos consolidadas as bases para o pensamento crítico romântico do século XIX, revestido de substancialidade histórica. A literatura produzida no Brasil passa a ser vista pelo olhar do intelectual brasileiro, a partir do qual eram assimiladas as leituras e as interpretações que os estrangeiros e os portugueses teceram a respeito da realidade sociocultural do país. Assim, ia se configurando uma visão “de dentro”, a fim de validar a legitimação e a autonomia literárias desejadas pelos nossos letrados. A partir de 1830, os esforços empreendidos visam, igualmente, ao estabelecimento da nossa crítica, atuante e atenta ao processo de formação e desenvolvimento da literatura brasileira.

Vale acrescentar que o trabalho crítico do Oitocentos se mostrou um meio privilegiado de avaliação da nossa dinâmica político-cultural e promotor de debates e reflexões, conhecendo seus próprios desdobramentos e se apresentando de várias formas, desde enunciações panfletárias e breves notícias sobre publicações até ensaios mais demorados e aprofundados acerca de obras e autores, o que constituiu o jornalismo político-literário do século XIX.

Ademais, é compreensível que a inteligência nacional tenha tratado a literatura com marcada conotação política: estávamos nos descobrindo e nos afirmando enquanto nação num ambiente pós-independência, à procura de moldar nossa fisionomia identitária, embora, inicialmente, sem critérios bem definidos para tal empreitada. À vista disso, os críticos oitocentistas comportaram-se como orientadores dos caminhos que a nossa literatura deveria trilhar, a sublinhar marcas estilísticas e formais, para demarcar a nossa identidade literária em detrimento dos vínculos com a história literária portuguesa.

Outrossim, admitiram os temas nativistas como tronco central de uma literatura que se queria autônoma e original, repararam na diferenciação linguística que nos distanciava dos portugueses e proclamaram a necessidade de um tratamento literário e estético diferenciado e mais de acordo com o espírito moderno que já pairava sobre o país. Tal tendência nacionalista não se deu de forma inconsciente, apesar das primeiras incoerências; na verdade, o que tivemos foi um corpo de letrados participando ativamente de um processo pensante e historicamente arquitetado.

Foi nesse meio que atuou Antônio Joaquim de Macedo Soares, atento às letras no Brasil, com análise acurada de seu tempo e das obras literárias que chamavam a sua atenção, publicando textos na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, na *Revista Popular*, na *Ensaio Literários do Atheneu Paulistano*, no *Correio Mercantil*, no *Fórum literário*, na *Kaleidoscópio*, entre outros periódicos. Observamos que sua contribuição para o debate acerca do nacionalismo na literatura brasileira não foi menor, apesar de não terem podido germinar algumas das sementes lançadas, uma vez que, ainda jovem, enveredaria para o estudo e o trabalho jurídico. Ainda assim, não deixou de acompanhar o rumo que tomávamos na política, na literatura e, principalmente, na crítica, sobre a qual trataremos a seguir.

O olhar de Macedo Soares

No ensaio “Da crítica brasileira”, publicado entre outubro e dezembro de 1860 na *Revista Popular*, Macedo Soares defende uma concepção sistematizada, mais apurada, de crítica literária, vista como agente na construção e solidificação do nosso caráter nacional. Possivelmente, ele terá sido um dos primeiros letrados brasileiros a escrever um texto metacrítico, ou seja, que pensasse o exercício crítico com base em suas ocorrências, tratando-a como um objeto de sistematização, e no que deveria ser considerado como

seu papel reformador para as letras daquele período. Para tanto, lança mão do estado em que se encontrava a literatura brasileira, marcado por certa desilusão a respeito da expressiva influência francesa entre nós e pelas intervenções que o meio jornalístico operava sobre o fazer crítico à época.

De antemão, enfatiza a importância e a utilidade da crítica, mormente “para as literaturas que começam sob o poderoso influxo de uma civilização adiantada”, como era a nossa em relação à de Portugal, salientando que “a torrente invasora do pensamento” (Soares, 1860a, p. 272) era-lhe inevitável, como também o era para a literatura. Vale lembrar que nossa produção poética, em meio à conjuntura política, estava sendo tomada como uma ferramenta para a articulação de um projeto que se queria independente e autônomo em relação à metrópole europeia, resgatando nossa memória coletiva e nossos mitos fundadores e representando um país que absorvia um conceito literário de identidade nacional.

Dessa forma, a literatura brasileira oitocentista se tornou um patrimônio mantenedor dos elementos diferenciais e originais de nossa fisionomia identitária, fomentando, também, o fazer crítico que se destacava nos periódicos do país. Sendo assim, os critérios que se faziam indispensáveis para que nossa produção literária tivesse uma configuração nacional mais adequada ao nosso “espírito” independente e autônomo eram os mesmos definidos para a escrita crítica produzida no Brasil, como podemos ver no seguinte trecho:

As ideias são formadas em face das grandezas naturais da terra natal; os sentimentos despertados às recordações de um passado glorioso, ou acendidos pela heroicidade dos grandes caracteres; as formas extraídas das cenas da natureza ou dos costumes, da vida social, da civilização local. (Soares, 1860a, p. 272)

São evidentes a perspectiva instrutiva no trecho acima e a ligação que Macedo Soares apresentou com a crença do nacionalismo romântico, manifestada ainda com resquícios da energia inicial desse programa efusivamente divulgado pelos rapazes da *Nitheroy*, por exemplo. Levar em consideração a natureza americana, o nosso passado histórico e a construção de um herói vinculado à terra brasílica eram preceitos que também deveriam interessar ao crítico brasileiro. Para uma crítica militante, que se queria preceptora – nas palavras de Macedo, o crítico é “um tutor”, cabendo a ele uma função de vigilância –, parecia essencial seguir os mesmos

direcionamentos exigidos dos nossos poetas. Ainda assim, o fazer crítico não se confundiria com a atividade literária, pois a esta era indispensável um olhar “de fora”, que só a crítica poderia fornecer.

Macedo salientou que “[n]a literatura grega do ciclo de Homero, no século de Shakespeare, no reinado de Dante ou de Camões, não havia lugar para a crítica” (1860a, p. 272), visto que já havia estabelecidas e mais ou menos amadurecidas orientações estéticas que guiavam a produção literária nos respectivos períodos e nas correspondentes nações. A partir de então, Macedo Soares procedeu ao reconhecimento da necessidade do estudo da crítica para o desenvolvimento das letras no Brasil, especialmente da literatura, por conta da nossa “falta de experiência” em olhar para nós mesmos e por estarmos, ainda, na fase da “infância”. Apontou, portanto, a prejudicial importação de ideias provenientes da Europa, mais particularmente da França, que impediam o livre curso da inteligência criadora por serem empregadas “em futilidades e lantejoulas” (Soares, 1860a, p. 272), isto é, em superficialidades, sem passarem por uma assimilação e adequação à ambiência brasileira, apagando nosso espírito nacional.

Faz-se pertinente abrir um parêntese para o que diz respeito à entrada da literatura francesa no Brasil que se iniciou em fins do século XVIII. Segundo Abreu (2003), a prosa ficcional vinda da França circulava em nosso país com certa predominância e, já no Oitocentos, se tornava cada vez mais a predileção dos leitores que viviam no país. Entre 1808 e 1821, por exemplo, a autora menciona que dos vinte e um títulos requisitados à Mesa do Desembargo do Paço – uma espécie de Tribunal, mais administrativo que jurídico, criado através de um alvará de 1811, após a transferência da Corte portuguesa para o Brasil –, nove eram pertencentes à prosa ficcional; destes, pelo menos cinco eram de escritores franceses.

Um pouco mais adiante, em 1857, por exemplo, o romance histórico *Le Marquis de Pombal* (1844), da escritora francesa Clémence Robert, era a obra com mais anúncios no *Jornal do Comércio*, com nove ocorrências no referido ano, seguido pelo *Paul et Virginie* (1788), do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre, com sete ocorrências, por *Les Mystères de Paris* (1843), de Eugène Sue, e *Vingt ans après* (1845), de Alexandre Dumas, com seis anúncios cada⁵.

⁵ Dados coletados do artigo “Imprensa e leitura de romances no Brasil oitocentista”, de Andréa Correa Paraiso Müller (ver referências bibliográficas).

Além disso, obras de outras nacionalidades, como as inglesas, por exemplo, chegavam até nós por meio de traduções francesas. O repertório dramático francês também ocupou o palco dos nossos teatros, que eram o principal espaço de lazer da corte brasileira em meados do século XIX, e que também assumiram um papel significativo no processo civilizatório no país, apesar de quase ter inexistido, até meados de 1850, uma produção dramática genuinamente nacional (Faria, 2001, p. 57).

Os franceses Chateaubriand e Lamartine foram poetas bastante lidos não somente pelos nossos artistas, mas também pelos aspirantes a críticos no Brasil, sendo tomados como *juízes literários*: o primeiro, em *O Gênio do Cristianismo*, publicado em 1802, por ter tratado da ligação entre a paisagem e o estado de espírito do gênio, bem como do influxo da religião cristã na verve artística do poeta; o segundo, com *Meditações poéticas*, de 1820, por acreditar que a natureza era o lugar da comunhão entre Deus e o poeta, o que resultava numa poesia concebida como “a encarnação” daquilo “de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento” que o homem possuía (Ribeiro, 1863, p. 10).

Diante desse quadro sumário, vemos o motivo por que a produção francesa nos impregnou com seus preceitos estéticos de forma tão predominante. O próprio Macedo Soares não escapou a essa fonte, haja vista que em muitos dos seus ensaios o crítico lançou mão de filósofos e escritores franceses para desenvolver suas ideias. Contudo, o que ele questionou em seus escritos é o fato de não termos utilizado com inteligência e parcimônia tais leituras, “muito aproveit[áveis], utilíssima[s] e que a crítica brasileira estaria bem longe de temer, se tivéssemos o contrapeso de um gosto reto e esclarecido” (Soares, 1860a, p. 273).

Ademais, Macedo Soares ressaltou também a ação do meio jornalístico sobre os julgamentos que os intelectuais publicavam em jornais e periódicos, afirmando que a crítica

[era] ordinariamente uma função do jornalismo, e portanto [não]⁶ tem estudo porque é feita da noite para o dia, e [não] tem missão porque o jornalismo é essencialmente comercial e político. A crítica estudiosa e imparcial, que consagra e ilustra quando não retifica o juízo do público, jaz no limbo. (Soares, 1860a, p. 273)

⁶ A edição de Souza (2011), conforme explica em nota, acrescentou o advérbio à passagem, e concordamos tratar-se de providência que lhe confere o único significado coerente.

No Oitocentos, a imprensa periódica tornou-se o principal meio de manifestação, divulgação e abertura literária, além de espaço para comentários e avaliações acerca da produção literária em curso, bem como assumiu a função de instrução dos mais jovens e tornou-se palco de várias querelas político-sociais e literárias. Circulavam aí resenhas, traduções, ensaios, poemas, folhetins, que compuseram a nossa tradição literária, fazendo desses veículos os principais instrumentos de nossa vida cultural. Em outras palavras, o jornalismo literário colaborou para que um grupo de escritores formasse nosso cânone literário, além de ter sido o canal que deu voz aos ideais nacionalistas e que alicerçou o desenvolvimento da inteligência brasileira em prol da sua emancipação. A crítica, por sua vez, ainda estava consolidando-se e não havia passado por um processo de profissionalização/especialização, encontrando-se, por isso, vinculada ao jornalismo, uma vez que ela “nasceu na imprensa, numa época em que o jornalismo ainda estava estreitamente ligado à literatura” (Machado, 2010, p. 278).

No entanto, tal ligação não foi totalmente benéfica ou pacífica, como pareceu querer demonstrar Macedo Soares, que se mostrou preocupado com tal vínculo entre imprensa e literatura, inicialmente, por ter considerado que boa parte dos escritos críticos publicados na imprensa apresentavam-se inférteis, inábeis e sem rigor, associados a uma noção equivocada do que era, de fato, o exercício crítico; depois, por ter reconhecido que esse tipo de crítica funcionava em segunda instância, apenas como uma prática jornalística, sem autonomia, lidando, tão somente, com contextos mais gerais e artificiais de análise para contentar as exigências do fazer jornalístico; por fim, por ter se inconformado com “os padres conscritos das nossas letras”, que se teriam deixado “contaminar do contágio da época” (Soares, 1860a, p. 273) – a influência estrangeira mal assimilada –, impedidos, assim, de exercerem seu papel de mestres dos mais moços.

Macedo Soares se colocou como aquele disposto a explorar o assunto e a mostrar as razões do nosso atraso intelectual, tanto no concernente à crítica quanto à literatura, e a forma de superá-lo. Procedendo a uma avaliação interna, voltou-se então para a crítica que se fazia no Rio de Janeiro e traçou um panorama da atividade judicativa do seu tempo, distinguindo-a e qualificando-a em quatro tipos, a saber: a contemplativa, a admirativa, a noticiosa e a satírica. Sobre esta última, o crítico adiantou em seu ensaio que nada havia para falar sobre ela, visto que seu único objetivo era “deprimir e

caluniar”, alimentando “intrigas de bastidores”; logo, aparentou ser a mais infrutífera, visto que não “analisa, [...] nem aconselha sobre os defeitos”, por isso “é a crítica dos impotentes”, pois não possui critérios para julgar (Soares, 1860a, p. 273), o que a fez tornar-se uma espécie de arma para ofensas e notícias injuriosas, que formavam o seu corpo escrito.

Essa espécie de fazer crítico parecia ser comum à época, visto que Macedo Soares não foi o único a se incomodar com esse tipo de “julgamento”; mais tarde, José de Alencar, em *Como e por que sou romancista*, escrito em 1873, também se pronunciaria a respeito da difícil convivência com essa crítica que desdenha e que deveria ser enfrentada pelos escritores brasileiros com perseverança. No seu caso, confessou ter precisado enveredar por “uma rota aspérrima [...], através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência” (Alencar, 2005, p. 50).

A crítica contemplativa, por sua vez, “não discute nem escreve para não perturbar a serenidade de seus gozos ideais”, “evita as questões”, “[é] a crítica egoísta, mas inofensiva dos padres conscritos” (Soares, 1860a, p. 273-274). Em outras palavras: ela iludiria a si própria, entorpecida e “embriaga[da] ela mesma com o maravilhoso haxixe”, por evitar ser questionada e por ditar seus juízos prontos a outrem. Era feita pelos paladinos das letras que pareciam formar uma aristocracia cultural preocupada em valorizar-se e preservar-se, a fim de se manter em certo pedestal corporativista.

Rapidamente, Macedo Soares passou a tratar da crítica admirativa, considerada por ele como a mais perigosa por ser falsa ou guiada pelos laços de amizade, geralmente praticada, por meio de um tom cerimonioso, no âmbito dos salões e bastidores literários, que mais julgava a personalidade do artista, em vez de olhar para a sua obra. Dessa maneira, essa espécie de crítica apenas deformaria o gosto dos leitores, ao consagrar equivocadamente escritores de pouco talento, sem apontar-lhes os defeitos ou indicar-lhes meios de aperfeiçoamento da obra, e levaria ao ostracismo aqueles de excelente pena, pelo simples fato de não pertencerem aos seus círculos afetivos. Assim, essa atitude judicativa era

a causa dos desmandos da multidão, falseando-lhe o gosto pela consagração de teorias errôneas, realizadas em péssimas obras. De modo que esse mesmo público de cuja tibieza tanto se queixam os poetas, condena n’um só anátema as produções de mérito e enfezadas e chochas centenas de páginas adornadas de algum título pomposo

ou singular, votando ao ostracismo na mesma concha os homens de talento e os parasitas da literatura. Entidade enciclopédica, de tato seguro, juízo pronto e perene riso nos lábios, o crítico administrativo (sic) tem sempre magníficos aplausos para acolher as bagatelas literárias dos afeiçoados. Não é otimista, apesar de acompanhar sempre o entusiasmado do amigo da direita que acha tudo bom; pessimista também não é, apesar de julgar tudo ruim em comparação das obras do amigo da esquerda. Também nunca muda de opinião: sua opinião é não desagradar aos mais. (Soares, 1860a, p. 274)

Em vista disso, a crítica admirativa tenderia para o diletantismo e para a superficialidade, já que não era dotada de bom senso e só se preocupava com seus gestos de mesura entre amigos ou para aspirantes. Dessa forma, o crítico iludiria tanto os autores, que, cegos pelos elogios equivocados recebidos, não exerceriam a autocritica e nem atentariam para “as advertências da crítica séria”, quanto os leitores, que estavam mais para reprodutores dessa crítica “enciclopédica” e despreparada, débeis que seriam para fundamentar e discernir seus julgamentos. Isso implicou, em parte, um inevitável deslustre da criação literária e um conjunto de controvérsias em prol de um servilismo afetivo e trivial, a fim de “não desagradar aos mais” e nem ser inconveniente ao “apontar defeitos nas produções dos outros”.

Essa espécie de crítica parece ter tido vida longa nos periódicos e revistas nacionais oitocentistas, alcançando, até mesmo, o século posterior. O próprio Macedo, em artigo a respeito de *Flores silvestres* (1860b), do poeta sergipano Bittencourt Sampaio, apontou a recorrência da crítica admirativa que formava “reputações improvisadas, que vivem [...] dos elogios que mutuamente se prodigalizam”, o que, conseqüentemente, tornava a literatura “muito fácil”, já que esta poderia ser produzida apenas com o que a fantasia ia “dando” ao poeta, que não se dava ao trabalho de estudar, de maturar a linguagem, a ideia, a forma, a fim de compor algo duradouro no tema, no assunto, que não caísse no esquecimento dos leitores e da nação, e ao mesmo tempo que apresentasse certa naturalidade na expressão. Essa ausência de estudo fez com que Macedo denunciasse a imposição de uma descrença no espírito literário do corpo poético brasileiro.

No início do último quartel do século XIX, ainda teríamos críticos preocupados com essa forma de “julgamento”, que mais se constituía por um “elogio de *cotterie*” do que por um trabalho de inteligência. Veríssimo José do Bonsucesso Júnior, poeta, jornalista e membro da Sociedade Ensaios

Literários, no artigo “Artes e letras no Brasil” (1874), publicado na *Revista Mensal da Sociedade Ensaíes Literários*, reafirmou a importância da crítica por conta do seu caráter judicativo mesmo, que não poderia ser confundida com uma carta de amigo e nem ser feita por meio de um “louvor pretensioso”. Com base nisso, declarou: “fora com semelhante crítica! Não há de ser ela que dará lustre e vida às obras que em razão de sua esterilidade hão de cair no esquecimento, ou que venha matar as que devem passar aos vindouros” (Bonsucesso Júnior, 1874, p. 136). Na primeira década do século XX, Lima Barreto, no seu romance *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, publicado em 1909, além de reclamar da pressão que a imprensa continuava a exercer sobre o trabalho de análise crítica, ainda denunciava o fato de que,

[a]o receber-se um [livro], l[ia]-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa[va]-se em repetir aquelas frases vagas, muito bordadas, aqueles elogios em clichê que nada diz[ia]m da obra e dos seus intuitos; se é de outro consagrado mas com antipatias na redação, o clichê é outro, elogioso sempre mas não afetuoso nem entusiástico. H[avia] casos em que absolutamente não se diz[ia] uma palavra do livro. (Barreto, 1971, p. 158-159)

Observamos, portanto, como a preocupação de Macedo Soares com os rumos que a crítica deveria tomar se estendeu pelas décadas do Oitocentos através de outros escritores, e como o tom apologético ainda prevaleceu entre os críticos que entendiam essa atividade como um conjunto argumentativo de manifestação mais geral, não a servir de orientação estética para os escritores, mas como alimento para certo jogo cortês ou de elogios fáceis entre amigos.

Por fim, Macedo Soares apontou a crítica chamada noticiosa, que, como a admirativa, “é igualmente desassisada e banal”, restringindo-se a noticiar “na gazetilha, escreve[r] duas linhas de comunicados, folhetins, impressões de leitura, bibliografias, etc., etc.” (Soares, 1860a, p. 276). Dessa maneira, ela seria uma das modalidades do que Souza (2015, p. 181) propôs chamar de *crítica tout court*, pois possuiria um investimento analítico em menor grau ao lado de outras manifestações do mesmo nível:

[...] com analitismo tangente a zero, temos o noticiário jornalístico sobre livros e autores: simples notas de lançamentos literários, artigos ligeiros, menções de passagem em folhetins. Nesse mesmo

nível, figuram ainda as homenagens a escritores em cerimônias públicas, por meio de alocações fúnebres ou comemorativas, bem como os prefácios destinados a apresentações protocolares de jovens ou estreantes, práticas comuns na sociabilidade oitocentista, particularmente durante o período romântico. (Souza, 2015, p. 182)

A crítica noticiosa estava mais para uma notícia breve ou uma propaganda rasteira no jornal ou conversa nos salões do que para um exercício judicativo profundo, possuindo, com isso, duas vantagens sobre a crítica admirativa: dizer pouco e de uma única vez. Assim, ela enganaria o autor alvo da crítica e o leitor pelo seu ar fugidio, e por não ter precisamente clara a responsabilidade da sua manifestação.

No entanto, vale destacar que o jornalismo literário do Oitocentos não se restringiu a esse tipo de crítica tão superficial, haja vista a quantidade significativa de ensaios ou artigos de relativas extensão e densidade que se propunham avaliar obras e escritores, comentar analiticamente as “novidades literárias”, em que seus autores lançaram mão, até mesmo, de textos teóricos e filosóficos para embasar suas colocações. Macedo Soares, por exemplo, fez parte de um corpo de letrados que colaborou com reflexões mais demoradas acerca da produção literária romântica e, especialmente, dos matizes nacionalistas que deveriam figurar na literatura brasileira, escapando do que ele chamava de crítica “noticiosa”.

Após ter lamentado a ocorrência de tais tipos de crítica no país, Macedo Soares indagou sobre o rumo pelo qual a educação do público, especialmente no que diz respeito ao aperfeiçoamento do gosto, poderia enveredar, e sobre como amadureceriam os jovens escritores no culto à poesia e na sua produção. Assim, deixou nítida a carência de uma atividade verdadeiramente crítica, imparcial, justa e fundamentada, que, de tal maneira exercida, pudesse alcançar a excelência. O autor, então, bradou pela valorização do fazer crítico ao lado da literatura, e declarou uma necessidade de mudança:

Formem um centro literário que não seja simplesmente histórico e geográfico [...]: convoquem as vocações e deem-lhes que fazer [,] instituem uma revista literária sob uma direção inteligente e severa[,] estabeleçam um sistema de crítica imparcial e fortalecido com sólidos estudos da língua e da história nacionais, porque a reflexão e a análise hão de sempre acompanhar *pari passu* as manifestações divinas e

espontâneas da inspiração. Sem o trabalho contínuo e regular, sem esta lei elementar das criações duradouras [,] jamais conseguir-se-á uma literatura rica, poderosa e digna de ser contada entre os grandes focos da ilustração humana. (Soares, 1860a, p. 276)

Vemos que Macedo propôs a sistematização e a institucionalização da crítica com base num conhecimento linguístico e histórico, para que fosse possível uma reestruturação de todo um campo literário em que a produção poética se desse mais consistente e regular, cujos erros e defeitos deveriam ser reparados; defendeu ainda uma apreciação crítica legitimadora da força político-literária do país e consolidadora da “nacionalidade conquistada” em consonância com o espírito da época, pois não nos era permitido ser desatentos para com o fortalecimento da nossa identidade cultural.

Conclusão

Das reflexões aqui expostas podemos concluir que Macedo Soares não se mostrou menos empenhado do que os seus pares na busca de uma identidade nacional, através de uma crítica aguda e atenta. Por isso a necessidade de revisitar o século XIX brasileiro e promover certo resgate de sua atividade crítica, iniciada no fim dos anos 1850, quando, ainda muito jovem, já se pronunciava com discernimento e com argúcia ante os intensos debates orientados pelo patriotismo. Sendo assim, Macedo, como uma figura intelectual importante da época, tratava de maneira singular aspectos que compunham a incipiente teoria da literatura brasileira.

Ademais, seu texto metacrítico “Da crítica brasileira” dá-nos um panorama da atuação crítica da época, apontando as incorreções e injustiças que, a seu ver, apenas comprovavam a miséria analítica de boa parte dos escritos judicativos. Além disso, tal panorama permitiu identificar uma preocupação que ele tinha com os preceitos básicos que deveriam reger o ofício do crítico, condicionado à sua utilidade moral e social, ofício considerado importante para o desenvolvimento civilizacional de uma nação em formação. Com o referido ensaio metacrítico, Macedo Soares promoveu e compartilhou um novo olhar para o desenvolvimento e conhecimento da crítica literária entre nós, concebendo-a como um guia na distinção da expressão do caráter nacional e como uma colaboradora na formação intelectual dos jovens letrados, reconhecendo no exercício crítico o seu

papel social e sua inclinação pedagógica. O intelectual não se furtou a fazer e a exigir dos demais críticos um autoexame, no intuito de alcançar a originalidade da cultura escrita que se efetuava no país.

A partir daí, é-nos perceptível uma postura reformadora que procurava estabelecer os objetivos e as forças de atuação de um crítico, a fim de contribuir para o refinamento do gosto do público, bem como de colaborar para ao aperfeiçoamento dos jovens escritores. Como identificou Coutinho (1983, p. 176), esse empenho era “um traço peculiar da concepção do homem de letras devida ao movimento romântico”, que se via destinado a agir social e politicamente sobre seu tempo e junto aos seus contemporâneos.

Por fim, vemos um intelectual oitocentista movido pelo desejo de contribuir para a reforma do gosto e do trabalho judicativo, reivindicando uma crítica fecunda, imparcial e verdadeira.

Referências

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista [1829-1877]*. 2 ed. Campinas: Pontes, 2005.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Sociedades fundadas no Brasil desde os tempos coloniais até o começo do atual reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 71, t. 48, p. 265-322, 1885.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1971.

BONSUCESO JÚNIOR, Veríssimo José do. Artes e letras no Brasil. *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, 1874.

CAIRO, Luiz Roberto. Sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira: Antonio de Macedo Soares (1838-1905). *Teresa – revista de literatura brasileira*. São Paulo: USP, n. 12-13, p. 257-270, 2013.

CAMPOS, Carlos Carneiro de *et al.* Introdução. *Revista da Sociedade Filomática [1833]*. Ed. fac-similar prefaciada por Antônio Soares Amora. São Paulo: Metal Leve, 1977, p. 4-17.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 2.

CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. v. 1.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária durante o Romantismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MÜLLER, Andrea Correa Paraiso. Imprensa e leitura de romances no Brasil oitocentista. *Revista Leopoldianum*, Santos, v. 37, n. 101-3, p. 33-44, 2011.

RIBEIRO, Joaquim Antonio de Souza. Juizes Literários. *Revista Mensal da Sociedade Ensaio Literários*, Rio de Janeiro, n. 1, março, p. 7-11, 1863.

SOARES, Macedo. Da crítica brasileira. *Revista Popular*, Rio de Janeiro, ano 2, t. 8, set./dez., p. 272-277, 1860a.

SOARES, Macedo. Ensaio de Análise Literária – Bittencourt Sampaio – Flores Silvestres. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 298, out. de 1860b.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó (SC): Argos, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. 2 v.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Variações sobre o mesmo tema: ensaios de crítica, história e teoria literárias*. Chapecó (SC): Argos, 2015.

ZILBERMAN, Regina. A fundação da literatura brasileira. *Associação Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 59-68, 1994.



A fatura poética de *A confederação dos Tamoios* e as ideologias da elite imperial brasileira

The Poetic Making of A confederação dos Tamoios and the Ideologies of the Brazilian Imperial Elite

Eduardo da Silva de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

eduardosfreitas@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-9771-9913>

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do épico *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, relacionando o poema com algumas visões sobre o Brasil procedentes da elite imperial no momento de sua composição e publicação. Com esse movimento, tem-se a intenção de evitar o juízo de José de Alencar, que pensa a obra apenas como um produto ruim de um poeta inábil, e de recuperar a complexidade da tarefa que Magalhães se impôs. Após colocar a questão e situar Magalhães em seu meio social, o artigo faz uma breve descrição das ideias de sociedade que emergiam das ideologias conservador e liberal moderada, estilizadas no épico, para analisar alguns aspectos importantes da obra. O foco é projetado sobre a invenção do poema, a cena do sonho de Jagoanharo, no canto sexto, e o narrador.

Palavras-chave: Gonçalves de Magalhães; épica; ideologia; nacionalismo.

Abstract: This paper presents a reading of the epic *A confederação dos Tamoios*, by Gonçalves de Magalhães, relating the poem with some views on Brazil which come from the imperial elite at the time of its composition and publication. With this movement the intention is to avoid the judgement of Jose de Alencar, who sees the work only as bad product of an inept poet, and to recover the complexity of the task that Magalhães set himself. After posing the issue and placing Magalhães in his social enviroment, the paper makes a brief description of the ideas of society that emerged from conservative and moderate liberal ideologies, which are stylized in the epic, to analyze some important aspects of the work. The focus is projected on the invention of the poem, the scene of Jagoanharo's dream, in the sixth chapter, and the narrator.

Keywords: Gonçalves de Magalhães; Epic; Ideology; Nationalism.

Introdução

Nas discussões mais recentes sobre *A confederação dos Tamoios*, parece ter-se acentuado uma tendência de desafio à interpretação fixada por José de Alencar a respeito da qualidade e do valor do poema. À longa hegemonia do severo juízo alencariano tem-se contraposto um movimento de leitura do épico que busca chamar atenção para o que ficou encoberto aos contemporâneos e à recepção subsequente do poema de Magalhães. Dois artigos relevantes que encampam essa disposição são “Reler hoje *A confederação dos Tamoios*”, de Saulo Neiva, publicado em 2017, e “*A confederação dos Tamoios*, epopeia modelar”, de Rafael Brunhara, de 2020.

Na proposta de encontrar os veios fecundos da obra, cada autor segue um percurso. Saulo Neiva, considerando o propósito de Magalhães em “reabilitar o indígena como sujeito histórico” (Neiva, 2017, p. 10), entende que *A confederação dos Tamoios* consiste em “uma verdadeira tradução poética dessa empreitada” (Neiva, 2017, p. 12), cuja base conceitual o poeta teria deixado expressa no “Ensaio sobre a história da literatura brasileira” e em “Os indígenas do Brasil perante a história”.

Além dessa consideração mais atinente à questão ideológica e temática da obra, o autor tece observações sobre a forma do poema, matizando parâmetros do julgamento de José de Alencar. Observando que a investida do escritor cearense consistiu em apontar a inadequação do verso épico para “exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (Alencar, 1856, p. 25), Neiva pondera que Alencar opera a crítica da obra com uma visão normativa do gênero épico, assentada na estrita divisão dos gêneros poéticos e, portanto, em contraste com a acolhida que os escritores do Romantismo davam à mistura dos gêneros (Neiva, 2017, p. 8). Relativizando a posição de Alencar, Neiva argumenta que Magalhães criou seu poema acionando a ideia renascentista de épica como “suma de todos os outros gêneros” (Neiva, 2017, p. 8), o que significa acusar a inadequação dos critérios de leitura do autor de *Iracema*.

Em sua defesa do épico, Rafael Brunhara toma por base a tradicional caracterização de Magalhães como um poeta que recebe os influxos clássicos e românticos (Brunhara, 2020, p. 74). Apoiando-se num “regime representativo, ou mimético, que entend[ia] a arte como a imitação da natureza ou de modelos”, mas sem deixar de tratar de um tema adequado ao “novo estatuto do Brasil independente” (Brunhara, 2017, p. 75), Magalhães seria um poeta irresoluto entre duas tendências estéticas.

Para Brunhara, a má recepção do poema decorreria de ter sido composta de acordo com uma linhagem estética marginalizada pelo leito mais caudaloso do romantismo. Certos traços de estilo que comparecem no épico são atribuídos à influência que a tradução da *Eneida* por Odorico Mendes, publicada em 1854, teria exercido sobre o poeta. Por tomar como modelo a erudita tradução de Odorico Mendes da épica de Virgílio, Magalhães integraria certa “vertente ‘latinizante’ da poesia brasileira” (Brunhara, 2020, p. 81), que teria ficado obscurecida pelo viés nacionalista e coloquialista assumido pelos projetos estéticos do romantismo e do modernismo.

Em síntese, enquanto Saulo Neiva aciona preferencialmente a dimensão ideológica presente no poema, sem desprezar sua forma, Rafael Brunhara concentra-se nesta última, articulando-a ao panorama estético brasileiro. De todo modo, o mesmo firme propósito de escapar da leitura alencariana e de propor algum ângulo de apreciação positiva da obra revela que suas considerações são concebidas nos termos do escritor cearense. Se ambos têm o mérito de matizar a leitura alencariana e mostrar seus limites, não deixam de responder aos reparos do escritor cearense, em detrimento do avanço sobre aspectos centrais do próprio épico.

Obviamente, os artigos de Saulo Neiva e Rafael Brunhara trazem grande contribuição ao debate sobre o poema. Sem desprezá-los, o presente trabalho desloca para segundo plano a interpretação de Alencar, para estabelecer uma relação da obra com outro horizonte, buscando relacioná-la a certas ideias sobre o nacionalismo difundidas entre os grupos pelos quais Magalhães circulava. Antes disso, porém, é oportuno colocar a questão de modo mais claro e traçar em linhas gerais as visões sobre o país veiculadas no meio social do poeta.

Magalhães e a elite imperial

A relação de Magalhães com os segmentos da elite imperial foi desde cedo assinalada por críticos e historiadores, mas não foi sistematicamente mobilizada para a interpretação do poema. No momento da publicação, as relações sociais de Magalhães deram ensejo à ironia corrosiva, em detrimento de qualquer instrumentalização analítica séria. José de Alencar alude ao círculo de amizade do poeta, ao caracterizar o poema como “obra pomposamente anunciada de um autor que tem tantos amigos e tão poucos defensores” (Alencar, 1856, p. 61); e o autor de um texto publicado no

Diário do Rio de Janeiro denunciava a “confraria literária” (Castello, 1953, p. 86) que cercou a obra de elogios e expectativas antes de sua publicação.

Um encaminhamento mais ponderado sobre os vínculos sociais do poeta e de seu épico aparece na *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, escrita algumas décadas depois da celeuma suscitada por Alencar. Nela, o historiador paraense compara o indianismo de Gonçalves de Magalhães com o de Gonçalves Dias e propõe o sentido da contribuição ao defender que o épico daquele poeta

trouxe [...] o concurso precioso de uma obra considerável e de um homem socialmente mais considerado que Gonçalves Dias, com altas e prestigiosas amizades e relações, poeta então muito mais estimado que o seu jovem êmulo. (Veríssimo, 1998, p. 208)

Na mesma toada, acrescenta que *A confederação dos Tamoios* “trouxe à iniciativa de Gonçalves Dias uma cooperação apenas inferior à ação deste, se é que no momento não foi havida por superior” (Veríssimo, 1998, p. 208). Apesar de mais aberto para a compreensão da obra, Veríssimo restringe-se a observar seu impacto e sentido, sem avançar sobre um possível desdobramento formal dos vínculos do poeta no texto.

Quanto a isso, quando se confronta o épico Magalhães com as ideias sobre o país que circulavam entre os grupos da elite mais próximos do poder, emergem correspondências entre a obra e duas posições ideológicas distintas. Uma delas foi difundida pelos conservadores, enquanto a outra o foi pelos liberais moderados. Embora oriundas de grupos de perfil social muito próximo, essas ideias guardam diferenças significativas a respeito do indígena, do português e da religião, componentes centrais na representação nacionalista proposta por Magalhães. Embora seja possível encontrar momentos em que a realização poética tenha um andamento bem elaborado, de modo geral, a fatura artística da obra fica comprometida seja porque não consegue equilibrar esses diferentes pontos de vista, seja porque não compatibiliza seus propósitos poéticos e as ideologias que submete à estilização. O resultado é uma inconsistência que prejudica tanto o viés nacionalista da obra quanto sua dimensão épica.

Alguns juízos que apontam falta de naturalidade dos indígenas indicam esse desequilíbrio. Sílvio Romero reclamava da “falsidade dos indígenas”, que não passariam de “portugueses da classe média com cores

selvagens” (Romero, 2001, p. 622). Alcântara Machado (1936, p. 71) pensava que o poema não passava de uma “epopeia carnavalesca”, em que “portugueses de lei” se fingem de indígenas. Essa falta de verossimilhança poética, reiteradamente denunciada, parece relacionar-se com o fato de que a intenção de promover o indígena como símbolo da nacionalidade queda arrefecida no interior das ideologias que procura estilizar.

Acontece que a inconsistência não está restrita à representação do indígena e Antonio Candido parece ter intuído a amplitude do problema ao identificar que, em seu poema épico,

Magalhães é preso de certa indecisão [...]: celebra o índio converso, Tibiriçá (renegado para a doutrina indianista pura), e o catequizador, Anchieta. Com isto, tresporda por assim dizer o objeto épico, desfibrando um gênero fundado essencialmente na opção a favor dum ponto de vista. Não é convincente o recurso compensatório de distinguir dos bons os maus portugueses. (Candido, 2000, II, p. 56)

Em seu juízo, Candido se refere exatamente aos componentes essenciais do nacionalismo de Magalhães – o indígena, o português e a religião – e à questão da falta de força da representação. Com a menção ao índio converso, ao catequizador, aos portugueses bons e maus, Candido elenca pontos importantes da ideologia liberal moderada incorporada ao poema. Além do mais, ele parece relacionar a inconsistência do narrador à promoção de valores ideológicos desarmonizados para a caracterização das personagens. Seja como for, mesmo mais atento à estrutura textual, Candido, ao contrário de Veríssimo, não vincula suas ponderações às ideologias nacionalistas dos grupos da elite imperial.

Assumindo-se a complementaridade das considerações de José Veríssimo e de Antonio Candido, mais adiante será exposta a relação do poema de Magalhães e as ideologias que estiliza. Antes disso, é necessário identificar os termos pelos quais os segmentos de elite propunham o nacionalismo.

Concepções da sociedade brasileira: conservadores e liberais moderados

Não é preciso aqui enfrentar toda a complexidade política e econômica do debate ideológico no Brasil na primeira metade do século XIX para se proceder à interpretação do poema de Magalhães. Quanto a

isso, basta lembrar que, entre as facções na disputa pelo poder à época, distinguia-se uma, “de tendências conservadoras, [que] favorecia a centralização e apoiava, em princípio, o imperador”; outra, de perfil “mais liberal, [que] pretendia dar maior poder ao Parlamento”; e uma terceira, “mais democrática, [que] favorecia a descentralização” (Costa, 1999, p. 144). Em outras palavras: o primeiro grupo estava mais identificado com o poder imperial; o segundo grupo era menos identificado, sem ser hostil; e o terceiro pretendia mudanças mais radicais. Seja como for, como aqui interessa apenas o modo como pensam o país e a sociedade, é mais pertinente acompanhar as expressões dessas ideologias no campo cultural.

Deixando-se de lado o terceiro grupo, de índole mais radical, entre o período em que Magalhães começa a elaborar seu épico, ainda na década de 1830, e a publicação de sua obra, as posições do grupo conservador e dos liberais moderados a respeito da sociedade estava mais ou menos sedimentadas. Algumas publicações de intelectuais que tomaram parte nesses grupos deixam ver as ideias que veiculavam à época. Tomando-se o famoso ensaio “Como se deve escrever a história do Brasil”, do austríaco Karl Friedrich Philipp von Martius e uma série de artigos do Cônego Januário da Cunha Barbosa, publicados no *Correio oficial* como representantes do pensamento conservador e da visão liberal moderada sobre o país, é possível traçar as linhas gerais das ideias que Magalhães procura estilizar em seu poema.

Comece-se com o texto de Martius. Embora não fosse brasileiro, o erudito austríaco manteve longo trato com a família real brasileira. Tendo chegado ao Brasil em 1817 com o grupo de naturalistas que acompanhou a princesa Leopoldina – a futura Imperatriz do Brasil – atuou como botânico, etnógrafo e estudioso das línguas dos indígenas. Em 1845, enviou ao IHGB o referido ensaio com vistas a atender ao chamado do instituto que, em 1840, por ideia de Januário da Cunha Barbosa, havia pedido contribuições de intelectuais para a sugestão de um plano para a escrita da história do país.

Dois anos depois de receber o trabalho, a comissão de pareceristas considerou o texto de Martius uma “memória extensa e profundamente pensada” sobre o tema proposto (IHGB, 1869, p. 279) e concedeu-lhe o prêmio. No parecer, declarava-se que o projeto era tão bom que não poderia ser executado naquele momento (IHGB, 1869, p. 287). Porém, não se deixava de recomendar o trabalho como modelo “para quando a coisa fo[sse] realizável”, afirmando-se que a proposta “satisfaz[ia] exuberantemente ao programa do Instituto” (IHGB, 1869, p. 287).

Embora José Honório Rodrigues ressalte que “Martius é o primeiro a chamar atenção sobre a importância da contribuição das três raças na história brasileira” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 438-9), é preciso dizer que o naturalista austríaco promove uma interpretação profundamente hierarquizada das relações raciais no Brasil. Ao português se concede o papel mais importante na formação do Brasil, em detrimento dos indígenas e negros. Entretanto, ao falar dos portugueses, o autor circunscreve-se ao âmbito das esferas administrativas e de poder, sem considerar tanto os estratos sociais mais afastados desse núcleo. Privilegiando a atuação portuguesa na dimensão do Estado, sua valorização da colonização do Brasil perfaz-se pela integração do processo no conjunto das “empresas afoitas e grandiosas, dirigidas para a Índia, e executadas por príncipes, nobres e povo” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 448), enquanto decorrentes da ação governamental.

Sobre as populações indígenas, Martius tece considerações marcadamente negativas. Considerando o “triste e penível quadro” de existência dos nativos americanos, o austríaco os define como o “resíduo de uma muito antiga, posto que perdida história” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 444). Antecipando em quase uma década as ideias de Varnhagen em sua *História do Brasil*, o erudito austríaco entendia que os indígenas “exerceram sobre os colonos uma influência negativa tão somente”, porque “forçaram [os portugueses] a acautelar-se contra as suas invasões hostis” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 447).

As ideias sobre a religião que emanam do texto de Martius desdobram-se em duas direções. A uma visão providencialista da história, segundo a qual o cruzamento das raças no Brasil teria sido uma obra do “gênio da história” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 443) e da Providência, cuja “vontade [...] destinou ao Brasil esta mescla” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 443), associa-se uma valorização da ação temporal das ordens religiosas, ligadas à Igreja Católica, no processo de colonização. Quanto às últimas, sua atividade não teria sido “desfavorável ao Brasil”, pois não só eram “os únicos motores de civilização e instrução para o um povo inquieto e turbulento”, como também protegiam “os oprimidos contra os mais fortes” (Rodrigues; Martius, 1956, p. 451).

Por sua vez, o entendimento da sociedade segundo os liberais moderados aparece nos artigos estampados no *Correio oficial*, cujo lema era “*In medio posita virtus*” [“A virtude colocada no meio”]. Embora não

estejam assinados, o fato de o Cônego Januário da Cunha Barbosa ser o redator do jornal leva a crer que os textos são de sua autoria (Ferretti, 2020, p. 108). Apesar do título, “Civilização dos aborígenes no Brasil ou catequese dos índios”, os textos não são um estudo etnográfico sobre os povos nativos da América. Aparecidos entre abril e maio de 1834, eles procuram estabelecer, como aponta Danilo Ferretti (2015, p. 178) “os planos de uma política indigenista para o Império”, que consistiriam numa proposta de aculturação dos nativos aos modos de vida implantados pelo Estado por meio da catequese, com o objetivo de evitar sua extinção e, em última instância, equacionar a situação do trabalho escravo no país.

Apesar de também atribuir aos portugueses o papel de guia sobre os povos indígenas e africanos, a visão liberal moderada sobre a sociedade guarda diferenças relevantes em face da conservadora. Com relação aos portugueses, por exemplo, tece-se uma crítica ao papel que exerceram no processo de colonização, porque o grupo não teria realizado os ideais morais a que estariam sujeitos, segundo a crença na superioridade europeia sobre os nativos e africanos. Embora tidos por mais capazes, teriam sido guiados por interesses escusos ou teriam sido ineficientes ao realizar os nobres propósitos que lhes competiam alcançar. Por um lado, os colonos, “ávidos procuradores de fortuna na América” (Correio Oficial, 1834a, p. 255), agiam em prejuízo dos nativos; por outro, as ações do governo desde o período colonial não evitavam o extermínio dos povos indígenas.

Se estão reservadas aos indígenas observações mais simpáticas, os termos da discussão, circunscritos à possibilidade de sua adaptação ao modelo de civilização europeia, revelam tanto uma projeção senhorial sobre eles quanto ausência de real interesse pelos modos de vida que os nativos tinham constituído. Contrários à opinião de que os indígenas são brutos selvagens, os textos apregoam a docilidade dos nativos e asseveram sua capacidade de adaptação, cujo atestado seria conferido pela prontidão em aceitar a fé cristã. A ênfase na ingenuidade dos nativos, que, segundo o Cônego, costumavam entregar-se aos portugueses “com a confiança e abandono de crianças” (Correio Oficial, 1834b, p. 355), prevê a tutela como forma de evitar a corrupção dos indígenas e a conversão como estratégia de aculturação.

As considerações sobre a religião estão atreladas não só às considerações sobre os indígenas, como também se efetua pela valorização do papel das ordens religiosas, especialmente os jesuítas. Tomando por base os feitos da ordem no Paraguai para pensar o caso brasileiro, o Cônego propõe

que a ação dos jesuítas, ao reunir os indígenas em povoações isoladas, criou “um cordão sanitário intransitável entre o seu domínio e os ávidos invasores” (Correio Oficial, 1834a, p. 255), contribuindo para a preservação dos nativos. Depois da expulsão das ordens, teria ficado evidente a falta de condições da Igreja e do Estado para evitar o extermínio indígena, cujo destino, à época dos artigos, estaria na dependência da criação de uma sociedade auxiliadora formada “entre todos os verdadeiros filantropos do Império”, para atuar na “civilização e habilitação” do indígena (Correio Oficial, 1834c, p. 420)

Em resumo, enquanto do grupo conservador procedia uma ideia de sociedade que valorizava o grupo português, a ação do Estado e da Igreja Católica, em detrimento do indígena, do grupo liberal moderado emergiam reparos à atuação do grupo português, uma preocupação com o indígena coada por um senhorio cristianizado e um apreço pela atuação das ordens religiosas, sobretudo a dos jesuítas. Não deve passar despercebido o tratamento oblíquo dado ao grupo africano tanto no ensaio de Wolf quanto nos artigos do Cônego. Tendo em vista a sensibilidade do assunto para as elites que colhiam proveito da escravidão, não estranha o quase silêncio que pesa sobre o grupo africano e a sua condição social. Mesmo o poema de Magalhães não se abre à representação desse grupo e a escravidão, ainda que recriminada no poema, não dá ensejo a contornos dramáticos mais intensos.

Estilização das ideologias: propósitos e problemas

Que o poema de Magalhães tenta alinhar poeticamente as duas inclinações ideológicas referidas acima pode ser percebido na correspondência direta de personagens, cenas e elementos estruturais da obra com as posições daqueles grupos. A ideia geral de elogiar os indígenas e a família real brasileira é a expressão máxima desse projeto, que se manifesta, segundo outras articulações, na grande quantidade de indígenas convertidos, na caracterização dos colonos como gananciosos, no encarecimento da ação dos jesuítas, nas remissões positivas a Mem de Sá e a Estácio de Sá etc. Embora seja possível abordar essa ligação por diferentes aspectos do poema, a presente leitura se volta a alguns dos elementos axiais da obra. Porque ressaltam o processo de estilização imposto por Magalhães às ideologias identificadas anteriormente e porque permitem entender o épico nos termos em que foi concebido, o recorte incidirá sobre a invenção do poema, a cena do sonho de Jagoanharo, no canto sexto, e o narrador.

Tomando-se a invenção como entrada para a análise, uma chave oportuna para acessá-la é a história literária que Ferdinand Wolf, outro austríaco interessado no Brasil, publicou em 1863. Talvez por seu autor não ter o ímpeto de atacar Magalhães, sendo-lhe mesmo simpático, *O Brasil literário* tenha conseguido tocar num dos pontos nevrálgicos do poema. Enquanto Alencar preferiu insistir na falta de beleza do poema, cuja “poesia [...] não est[aria] na altura do assunto” (Alencar, 1856, p. 6), Wolf empreendeu uma descrição elogiosa, mas que não só lançou luzes sobre a ideia estrutural da épica, como também apontou a dificuldade que o poeta deveria equacionar.

Em seu texto, antes de falar do épico de Magalhães, o historiador levanta as circunstâncias da produção desse gênero antes e depois da independência. Supondo a relação da épica com a história, Wolf observa que, antes da autonomia política, embora não fosse impossível “fazer incidir sobre os indígenas uma luz favorável”, os poetas estariam limitados a “atribuir suas façanhas aos colonizadores portugueses e aos seus descendentes” (Wolf, 1955, p. 219). À época de Magalhães, porém, quando se buscava dar vazão à “tendência nativista” (Wolf, 1955, p. 220), duas direções abriam-se aos poetas: “tomar por motivos ou as tradições dos indígenas e suas lutas anteriores à sua completa submissão, ou antes os tempos mais recentes, as guerras de independência” (Wolf, 1955, p. 220), uma vez que, só “nestes dois casos [,] lhes era possível pôr em cena os brasileiros ainda livres, ou recém-libertos, em oposição com os opressores portugueses” (Wolf, 1955, p. 220).

Ao tematizar a luta entre portugueses e tamoios que resultaram na fundação da cidade do Rio de Janeiro, Magalhães decide-se pelo primeiro trajeto. Segundo Wolf, tal expediente possibilitava que os indígenas figurassem como “heróis de seus poemas”, o que correspondia à ideia de promoção dos nativos entre os liberais moderados. No entanto, o historiador percebe que, nas circunstâncias históricas de onde se extrai o assunto do poema, há algo refratário ao tom épico. Sobre os eventos que Magalhães estiliza, Wolf anota:

O elemento trágico reside no fato de os índios acabarem por ceder diante das forças superiores da civilização; mas o autor representa-os como defensores da justiça e da liberdade e opõe-se aos portugueses que, malgrado todas as vantagens, não propagaram a cultura, mas exploraram-na num objetivo de egoísmo puro. (Wolf, 1955, p. 220)

A derrota dos indígenas no confronto com os invasores dificultava que Magalhães transformasse seus indígenas em heróis épicos, porque, tributário da história, o recorte temático do poema não comportava uma representação grandiosa das ações indígenas. Da perspectiva adotada por Magalhães, a ação selecionada era arreada ao gênero escolhido, porque pretendia revestir de heroísmo épico o lado derrotado do combate. Sem o dizer cabalmente, Wolf parece ter intuído essa dificuldade que o poeta tinha de superar e ter notado que a representação estaria mais bem ajustada ao universo trágico.

Entretanto, a essa dificuldade nuclear, soma-se o fato de que a recuperação da história de fundação do Rio de Janeiro visava exaltar aqueles que teriam colaborado para a criação futura do Brasil como entidade política autônoma. A complexidade do caso assenta-se naquilo que pretende conciliar. De um lado, tenta-se “abrasileirar” os portugueses que teriam fundado a cidade e que combateram quase sem contar com os recursos vindos da coroa portuguesa à época, estilizando a posição ideológica liberal moderada de valorizar certa independência remota do Brasil, ainda quando colônia. De outro lado, a referência ao estabelecimento da cidade era uma maneira de celebrar a capital do Império à época da elaboração do poema e de lisonjear o Imperador, o que era uma forma de abrigar no poema a ideologia conservadora. Ao fim, o quiasmo na estilização dessas ideologias se acentua, porque o poema cede mais espaço aos colonos exploradores dos indígenas do que às partes que pretendia exaltar: os fundadores da cidade e o Imperador. Esse é o problema que desponta num reparo de Alencar em uma das cartas contra o poema:

Mem de Sá, Estácio de Sá, Salvador Correia, os fundadores e o primeiro alcaide do Rio de Janeiro, não merecem uma página do poema; entram apenas como partes mudas no fim da representação, para assistirem ao desfecho. O Sr. Magalhães prefere ocupar-se com um certo Braz Cubas, a propósito de um episódio de vingança, do que descrever-nos esses bustos históricos, que a par de Martim Afonso, formam o frontispício da primeira cidade da América do Sul. (Alencar, 1856, p. 53)

Sob outra forma, a inconsistência da representação comparece na cena do sonho de Jagoanharo, que ocupa o centro do poema. A passagem consiste num excursão narrativo com evidente propósito encomiástico com relação ao Imperador e sua ascendência. Assim, ainda que imponha um desvio do núcleo da ação épica, a extensão da cena e sua estratégica posição

na metade da obra evidenciam que se trata efetivamente de um momento de grande importância. O trecho, que se estende do verso 141 ao 449 do canto sexto, apresenta a contraface positiva do grupo português, pela exaltação da atuação dos monarcas desde a chegada da família real portuguesa ao Brasil. Ao figurar D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II como promotores da liberdade, o poema opera com uma versão conservadora sobre o processo de independência do país, sem deixar de incrustar no conjunto perspectivas associáveis aos liberais moderados.

Para simplificar a abordagem, resume-se a cena antes do comentário. Após ríspida discussão com seu tio Tibiriçá, tamoio convertido ao catolicismo e acerbo defensor dos portugueses e da Igreja, ao qual tinha ido pedir auxílio, Jagoanharo jovem tamoio, vê em sonho São Sebastião. Transportando o guerreiro ao cimo do Corcovado, o santo mostra-lhe o futuro da região, onde viria a ser fundada a cidade do Rio de Janeiro. Após gabar a cidade da qual viria a ser padroeiro, ele dirige a atenção do indígena para o momento da chegada da família real portuguesa ao Brasil, com destaque para os três referidos monarcas.

O santo explica a Jagoanharo que a chegada da família real faria do Brasil “Reino-irmão” de Portugal e, referindo-se à separação política do Brasil, revela ao jovem que à terra estaria reservado um destino ainda maior, porque “Deus assim o quer; e há de cumprir-se” (Magalhães, 2008, p. 975). Em seguida, passa-se ao momento da independência, com a exposição subsequente das circunstâncias que teriam levado ao retorno de D. João VI a Portugal. De acordo com São Sebastião, D. Pedro seria deixado no Brasil na esperança de que ele voltasse a reunir os tronos. Porém, na impossibilidade cumprir esse desejo, por causa da intenção da corte portuguesa de impor novamente ao Brasil a condição de colônia, e, notando não ser possível sujeitar novamente o Brasil, D. Pedro, dos “filhos do Brasil já ladeado” e junto a José Bonifácio de Andrada e Silva, “que se ufana / [...] de ter nas veias / Sangue de Tib’ricá e dos tamoios” (Magalhães, 2008, p. 976) proclamaria a independência e fundaria um novo trono, que teria “por base amor e liberdade” (Magalhães, 2008, p. 977). O santo chama a atenção de Jagoanharo para a indisposição de certos portugueses com a declaração de autonomia política do Brasil. Na continuação, mencionam-se a abdicação de D. Pedro I e a figura de D. Pedro II, que, nas palavras de São Sebastião, ainda infante, seria amado pelo povo e, vindo a demonstrar índole viril desde a juventude, empunharia o cetro por “voto da nação” (Magalhães, 2008, p. 981).

O excurso termina com S. Sebastião apresentando a chegada dos portugueses como mistério da providência divina para que a “verdade da Cruz sublime e santa” brilhe na região e que a “luz do Senhor não falte aos homens” (Magalhães, 2008, p. 982). Ao concluir, diz o Santo ao indígena:

Índio! Se amas a terra em que nasceste,
E se podes amar o seu futuro,
A verdade da Cruz aceita e adora.
Que importa quem a traz ser inimigo,
Se o bem fica, e supera os males todos!
(Magalhães, 2008, p. 982)

Na passagem, reúnem-se os elementos com que Magalhães opera positivamente a nacionalidade: o segmento dos descendentes de portugueses ligados ao poder, os indígenas e a religiosidade cristã. No mais, há algumas agudezas na elaboração da cena, como na menção à Tibiriçá, que remete à personagem do poema e ao nome que José Bonifácio adotou no Apostolado, sociedade secreta de inspiração maçônica que o político fundou no Rio de Janeiro. Essa referência é um dos poucos momentos bem resolvidos de aproximação entre indígena e português, nos termos estabelecidos pelo poema.

Facilmente rastreáveis são as posições ideológicas. Do conservadorismo parte a ideia de continuidade e tranquila acomodação do processo político de independência, atreladas à promoção da família real e à visão providencialista da história, de fundo católico. Do liberalismo moderado procede a representação do indígena como pio e ingênuo, encantado e submisso com as revelações de São Sebastião, que, no poema, é a súplica dos missionários que atuaram no Brasil para a catequese dos indígenas.

Se bem que a aproximação inicial não sugira maiores problemas, os descompassos são evidentes e comprometem a representação. Um deles decorre da divisão estabelecida no grupo dos portugueses, como já notado por Antonio Candido. Nos termos estabelecidos pelo poema, São Sebastião, colocando-se no momento próximo à independência do Brasil, identifica como bons portugueses aqueles que teriam sido instrumentos da providência divina para autonomia do Brasil, ao passo que os maus seriam os adversários da separação política. Segundo o santo, os últimos, e apenas eles, seriam os descendentes dos colonos que escravizaram os indígenas. A incontestável

tibieza do trecho reside na projeção de certa inocência histórica ao núcleo do poder, inocência que afronta os relatos sobre o processo de colonização. Por seu compromisso ideológico com a exaltação do poder estabelecido e com o elogio ao Imperador, o poema adota uma solução artística que está em oposição à história. Certamente, isso não seria um problema se o poema não tomasse como base de sua invenção justamente um tema histórico.

Outro desequilíbrio evidencia-se no tipo de relação que a fala final do santo estabelece entre o indígena e o grupo português. Ainda que se considere a circunstância onírica sobre a qual a cena é construída, a dimensão emocional que emerge da fala de São Sebastião é absolutamente contrária à heroicidade épica. Ao guerreiro indígena, cuja ação deveria remeter ao sentimento de valentia e destemor, pede-se uma resignação arrefecedora de todo ímpeto. Mesmo um possível aproveitamento trágico da relação entre a vítima e seus algozes é esvaziado pelo acionamento da chave religiosa: em lugar do realce de um caráter indobrável e afrontoso de tudo – que seria artisticamente necessário, caso se optasse por uma tom trágico – solicita-se do indígena sua sujeição voluntária e feliz. Neste caso, o problema decorre de que a incorporação da ideologia de extração liberal modera, com sua combinação de ingenuidade indígena e tutela cristã, tolhe a dimensão heroica do jovem tamoio.

Especialmente sobre as incompatibilidades entre o compromisso ideológico e a proposta estética no que tange os indígenas, poderiam-ser lembradas a devoção extremada de Paraguaçu no canto décimo, a hesitação de Aimbire ao se vingar de Brás Cubas, no canto sexto e, sobretudo, a cena em que o próprio Tibiriça mata o jovem Jagoanharo no canto oitavo. Nessa cena, que se estende do verso 487 ao 579, a ênfase do combate recai sobre preocupação do antigo cacique em batizar o corpo do sobrinho antes do suspiro final, deixando-se à margem qualquer consideração sobre a relação familiar e social que Tibiriça tivera anteriormente com o jovem que acabava de matar.

Na impossibilidade de análise dessas outras partes, ressalte-se apenas que o problema provocado pela estilização dessas ideologias não decorre diretamente de alguma oposição frontal entre elas. De fato, ao configurar a visão da sociedade, elas articulam elementos diferentes e que, a rigor, são conflitantes. No sonho de Jagoanharo, o desequilíbrio origina-se na relação entre a visada ideológica e a pretensão artística do poema. A má acomodação das ideias se evidencia porque os compromissos ideológicos que fixavam o horizonte do

poeta mitigavam a força de seu projeto artístico e vice-versa. Em outras palavras: de uma parte, o propósito de criar uma épica em estreita ligação com a história e o desejo de exaltar o poder imperial, eximindo-o de responsabilidade no processo de colonização, são pretensões difíceis de conciliar; de outra, a vontade de promover os indígenas como heróis épicos esbarra no enquadramento domesticador que o liberalismo moderado reservava ao indígena.

A comparação com Alencar pode ser proveitosa. Lembre-se de que, em seus romances indianistas, o escritor cearense distancia-se suficientemente da história para que se identifique a época dos eventos narrados, sem se impor grandes constrangimentos formais. No caso de *O guarani*, ele efetua o recorte entre bons e maus colonos no grupo português, equilibrando os perfis de D. Antônio e Loredano. Ademais, não há em suas obras figuras muito próximas ao poder e o indígena aparece ainda em contato tão incipiente com a sociedade europeia e o Cristianismo, que o romancista pode circular melhor no terreno das idealizações. Recorrendo-se aos termos de Alfredo Bosi, pode-se dizer que, nos seus romances, Alencar implementa um “complexo sacrificial” que “viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século”, mas segundo uma formulação mítica, que “não requer o teste da verificação” do discurso historiográfico e que opera no âmbito do “conhecimento de primeiro grau, pré-conceitual” (Bosi, 1992, p. 179-180). Em resumo, pode-se dizer que Magalhães quis conciliar todos os pontos de vista na mesma obra, ao passo que Alencar intuiu os entraves dessa posição.

Resta tratar do narrador, que ocupa lugar central na conciliação ideológica e na realização das intenções artísticas da obra de Magalhães. Ele aparece como personagem sucessivamente afetado por situações que apontam para sentidos contraditórios no interior do poema, abrandando a intensidade da representação. Tal fenômeno se verifica já no início da obra. Na abertura do poema, o narrador se dirige ao sol e invoca os gênios do país nos seguintes termos:

Vós, solitários gênios dos desertos
Do meu pátrio Brasil, nunca invocados
Tê-qui por nenhum vate [...]
Gênios, que outr’ora com choroso acento
Suspiros repetistes lamentosos
De tantas malfadadas tribos de índios,

Que viram do europeu n'ávida espada
O sangue gotejar dos caros filhos;
[...]
Gratas inspirações prestai-me, oh Gênios!
[...]
Na mente bafejai-me imagens que ornem
Dos filhos dos sertões a sorte adversa.
(Magalhães, 2008, p. 859-860)

Sem que se insista na questão de uma épica que pretende apresentar a “sorte adversa” dos indígenas, note-se que, com o início empolgado e solene, o narrador expressa simpatia pela terra e se aproxima da esfera religiosa do imaginário indígena. A sequência traz uma descrição ufanista da natureza do Brasil, que se encerra com a apregoada superioridade do país sobre a Grécia e com um renovado lamento sobre a sorte dos indígenas. No entanto, nova invocação, agora ao Catolicismo, redireciona o entusiasmo manifestado anteriormente:

Tu só, Religião sublime e santa
Do Deus por nosso amor martirizado,
Tu só consolador óleo verteste
Nos ulcerados corações dos índios.
[...]
Se as maravilhas tuas cantar posso,
Meu estro fortifica, aquece-o, anima-o
Co'uma brasa do teu sacro turíbulo.
(Magalhães, 2008, p. 864)

A passagem não é deslocada formalmente: as invocações são expediente comum na poesia épica. O acúmulo de ocorrências no início poderia ser visto como forma de representar certo deslumbramento do narrador diante da matéria de que tratará. No entanto, a proximidade das ocorrências confere à última passagem um teor corretivo em relação à anterior e promove uma redefinição da chave da religiosa do poema, de modo que o entusiasmo com a cultura indígena sai diminuído. De forma mais direta: se o narrador tem afeição pelos numes brasileiros, não deixa dúvida de que o respeito se deve mesmo ao Catolicismo. Sem que seja preciso crer em menosprezo ostensivo aos gênios telúricos, o fato é que a maneira como eles se associam ao Cristianismo no poema tolhe a ideia de simpatia pela terra.

Outras passagens do poema reproduzem esse tipo de inibição. Uma delas é a cena da tangapema, no canto quarto. Trata-se do momento em que o pajé, diante da tribo, se propõe a consultar Tupã sobre o ataque que os tamoios planejam contra os portugueses. A cena parece inspirada na discussão de Agamêmnon e o adivinho Calcas, na *Iliada*, 1, 93-120: no épico brasileiro, Aimbire ocupa o lugar do rei grego, enquanto o pajé faz a vez do intérprete.

Seja como for, interessa observar a apresentação da cena pelo narrador. O pajé prepara o ritual e dispõe, sobre um suporte, a tangapema (ou tacape), cujo lançamento para o alto e posterior queda devem ser interpretados pelo áugure. No ritual, há música, canto e dança, com participação da comunidade. A cena está revestida com a solenidade apropriada para a ocasião ritualística, mas o vocabulário mobilizado para descrevê-la é perpassado de termos a que a tradição católica imputou sentidos negativos. O ritual é descrito como uma dança regida por um “infernai concerto”, com um coro de velhas semelhantes a “feias bruxas”; a certa altura o “feiticeiro” pajé parece possuído de algum “demônio” e entoia “tetro canto sibilino”, uma “horrenda evocação” (Magalhães, 2008, p. 941-942). Ainda que, num registro erudito, esses termos não carreguem necessariamente a semântica negativa herdada da visão cristã, o fato é que não há como isentá-los desses significados. O resultado é que o narrador observa a solenidade indígena com um respeito distanciado, devido à sua adesão ao Catolicismo.

O jogo de refreamento se repete ao se apresentar o espírito valente e livre do indígena. Eis como o narrador, se refere aos nativos e aos motivos da guerra no início do canto segundo:

Em defesa da vida e liberdade
Contra as injustas agressões contínuas
Dos lusos, confederaram-se os tamoios.
Nenhum instinto mau à guerra os chama;
Dever, que a pátria impõe, os arma e liga.
(Magalhães, 2008, p. 882)

Nos cantos finais, porém, o ímpeto da defesa cede a um comportamento submisso a Anchieta e Nóbrega, de quem teriam tomado catequese. É o que se vê com Iguaçú, esposa de Aimbire, levada como cativa a São Vicente, onde teria sido protegida e instruída por Anchieta.

Depois de ter sido libertada com a ajuda do sacerdote e ter voltado a Iperoig na companhia de Aimbire, Iguaçu com dócil amabilidade recebe os dois missionários que vinham numa embaixada de paz até os tamoios. No relato, assim se descreve a acolhida da indígena aos religiosos:

[...] os missionários,
Saindo em terra, recebidos foram
Com grande acatamento. As mãos beijou-lhes
Respeitosa Iguaçu, não deslembra
Desse uso que aprendera em São Vicente
(Magalhães, 2008, p. 1042)

O endosso do narrador à postura de Iguaçu contradiz o que se lê em outras partes da obra a respeito da valentia e da coragem indígenas. Mesmo que a personagem tenha por todo poema um perfil lânguido e que, portanto, esteja longe de ser uma amazona, o gesto de Iguaçu, apresentado como submissão, desdiz a exaltação da valentia e da liberdade dos nativos.

Por fim, o mesmo embate comparece na representação do grupo português, com a distinção entre bons e maus portugueses pelo narrador épico. Ora, viu-se que o grupo moderado propunha uma interpretação do processo histórico de ocupação do Brasil como uma exploração dos indígenas pelos colonos cobiçosos, que desejavam escravizar e explorar os nativos. Contra tais colonos, as ordens religiosas teriam lutado, com o fito de cristianizar os indígenas. Desposada ao longo do poema, essa perspectiva se manifesta desde o primeiro canto. O narrador entristecido pela situação dos indígenas lamenta o cativo que lhes foi imposto:

A escravidão! Oh céus! Quando no mundo
Para sempre tão grande crime será extinto?
Maus foram nossos pais foram para com eles.
Torpe ambição, infame crueldade
Os esforços mil vezes deslustraram
Dos primeiros colonos lusitanos,
Que o amor do áureo metal, e feios crimes
A estas virgens plagas conduziram.
(Magalhães, 2008, p. 864)

Na passagem, o narrador lamenta a situação que os indígenas enfrentaram por causa da colonização, cuja finalidade é marcada com as expressões “torpe ambição” e “amor do metal áureo”, que parece reeditar o *auri sacra fames* [“detestável fome de ouro”] de Virgílio, na *Eneida*, 3, 57. A indignação com a escravidão e a denúncia da violência do processo de colonização posicionam, a princípio, o narrador do lado dos indígenas e contra os portugueses. No entanto, o verso “Dos primeiros colonos lusitanos” ativa o recorte no grupo português e circunscreve o alvo das críticas aos colonos que se estabeleceram antes da fundação da cidade, sugerindo que somente eles teriam agido com crueldade e cobiça.

A estranheza da cisão se materializa no canto décimo, em que se elogia a empreitada dos portugueses que resultou na fundação da cidade do Rio de Janeiro.

... Aimbire! Aimbire!
Vê quão poucos dos teus já se defendem!
Em vão lutas, oh índio! O sol que desce,
Oculto aos olhos teus por tanto fumo,
Há de ver amanhã a cruz alçada
Nas praias do Janeiro, e dela em torno,
À voz de Mem de Sá vitorioso,
Erguer-se uma cidade, a quem destina
Grande futuro o céu...
(Magalhães, 2008, p. 1081)

No trecho, o narrador desloca oportunamente o sentido do gesto de Mem de Sá: não é a confirmação da derrota indígena e de sua consequente condição servil que o narrador destaca; em lugar disso, entusiasma-se com a instituição da cidade “a quem destina / Grande futuro o céu...”. Mais uma vez, tentativa de conciliar ideias dificilmente acomodáveis traz problemas para a composição, que, pretendendo agradar a todos, renuncia a um ponto de convergência que integre a representação.

Conclusão

A análise de certos elementos estruturais do poema, concebidos como forma de estilização de ideologias que circulavam entre os grupos da elite imperial no momento da escrita e da publicação da obra, apresenta uma

alternativa à ideia alencariana de que Magalhães era apenas um poeta ruim ou pouco inspirado pela terra em que nasceu. Do mesmo modo, afasta-se da ideia de que o poeta era um homem dividido entre a inclinação clássica de sua formação e o desejo de se inserir nas tendências do Romantismo. Sobre esse tipo de entendimento, a ponderação de João Adalberto Campato Jr. é bastante pertinente. Diz o estudioso:

É custoso acreditar que o escritor carioca, intelectual bem preparado, cômico ao extremo do que deveria ser feito caso se quisesse [...] estabelecer a renovação romântica, simplesmente tivesse redigido *A Confederação* da maneira que o fez por total incapacidade artística ou por estar de tal forma mergulhado no espírito do neoclássico que não poderia, sob hipótese nenhuma, vir à tona e respirar o novo ar que começava a soprar no ambiente cultural brasileiro. (Campato Jr., 2008, p. 836)

Em lugar de homem alheio a seu tempo, a imagem que se fixa do poeta é de um homem de compreensão bastante aguda das questões ideológicas vigentes no seio da elite social de sua época. Nesse sentido, seu poema pode ser entendido como uma tentativa de calafetar por meio da poesia as diferentes visões do país que emanavam desses grupos. Desse modo, parece equivocado dizer que não foi um poeta inspirado por sua terra. Sua contribuição foi tentar apresentar em registro poético uma “versão diplomática” da nacionalidade, segundo as coordenadas dos grupos com que convivia. Se lhe faltou cabedal poético para realizar a tarefa cabalmente, é preciso reconhecer que o problema artístico que se colocava não era de equação fácil. De fato, realizar uma obra com pretensão de colocar em pé de igualdade moral a parte escravizada e a senhorial é uma tarefa que exige engenho e arte mais do que notáveis.

Seja como for, evitar a simplificação do julgamento que imputa os problemas da obra só à falta de gênio do poeta não significa propor o resgate da obra por alguma assinalada qualidade artística que carregue. Os evidentes desequilíbrios na fatura poética do texto impedem esse movimento. Embora eventualmente Magalhães tenha-se deixado inspirar por algum consagrado poeta do passado, como se pode aferir de certos momentos do épico, e tenha adotado um critério de composição diverso do utilizado por Alencar para avaliar a obra, isso não basta para dar força à sua poesia.

De outra parte, parece comprometida a tentativa de resgate da obra por se ver nela uma promoção do indígena. Caso se considere que a presença desse grupo no texto é mediada pela visão do Catolicismo e que o interesse sobre cultura e forma de vida deles é quase nulo, é possível dizer que o que se chamou de intenção de reabilitar o indígena, não passa de uma idealização cristã dos nativos. O poema tem o mérito de condenar a escravidão e o extermínio dos indígenas, mas a ideia de que eles colheriam bom proveito da colonização, em virtude de o domínio português proporcionar-lhe a salvação, debilita a censura e simplifica a tragédia a que eles foram submetidos.

Referências

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographia Nacional do Diario, 1856.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRUNHARA, Rafael. A confederação dos Tamoios, epopeia modelar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada, [S. l.]*, v. 22, n. 40, p. 73-83, 2020. DOI: 10.1590/2596-304x20202240rb. Acesso em: 11 out. 2021.

CAMPATO JR., João Adalberto. A confederação de Magalhães: epopeia e necessidade cultural. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia, o Uruguai, Caramuru, Vila Rica, a Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 9 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, p. 383, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “a confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Letras da USP, 1953.

CORREIO OFICIAL. Civilização dos aborígenes do Brasil, ou catequese dos índios. *Correio oficial*, Rio de Janeiro, p. 255, 1834a. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/749443/per749443_1834_00073.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

CORREIO OFICIAL. Civilização dos aborígenes do Brasil, ou catequese dos índios. *Correio oficial*, Rio de Janeiro, p. 355-356, 1834b. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/749443/per749443_1834_00089.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

CORREIO OFICIAL. Civilização dos aborígenes do Brasil, ou catequese dos índios. *Correio oficial*, Rio de Janeiro, p. 420, 1834c. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/749443/per749443_1834_00105.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 7 ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

FERRETTI, Danilo José Zioni. A confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, [S. l.], v. 8, n. 17, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i17.831. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/831>. Acesso em: 2 nov. 2022.

FERRETTI, Danilo José Zioni. O experimentalismo de Januário da Cunha Barbosa: projeções de futuro nacional, escravidão e a criação do IHGB (1834-1839). *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, [S. l.], v. 13, n. 34, p. 103-136, 2020. DOI: 10.15848/hh.v13i34.1629.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Revista Trimensal de História e Geografia*. 2 ed. Rio de Janeiro, t. 9, 1869.

MACHADO, Antônio Castilho de Alcântara. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*. São Paulo: Edições Acadêmicas Saraiva, 1936.

MAGALHÃES, Gonçalves de. A confederação dos Tamoios. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia, o Uruguai, Caramuru, Vila Rica, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008.

RODRIGUES, José Honório; MARTIUS, Karl Friedrich Von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista de Historia de América*, [S. l.], n. 42, p. 433-458, 1956. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20137096>. Acesso em: 16 out. 2021.

NEIVA, Saulo. Reler hoje A confederação dos Tamoios? *A journal of brazilian literature*, [S. l.], v. 30, n. 55, p. 1-17, 2017.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2 v. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo, SP: Letras & Letras, 1998.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Nacional, 1955.



Shinjū Ten no Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon: dos jogos de palavras ao conflito *giri-ninjō

***Shinjū Ten no Amijima* by Chikamatsu Monzaemon: From Wordplays to *giri-ninjō* Conflict**

José Carvalho Vanzelli

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

vanzelli.jose@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7131-7617>

Resumo: O teatro de bonecos *bunraku*, também conhecido como *ningyō jōruri*, é uma das quatro formas tradicionais de arte dramática japonesa. Embora tenha tido sua estrutura estudada com o merecido fôlego em língua portuguesa, suas peças ainda carecem, nos estudos literários brasileiros, de um olhar analítico mais aprofundado. Foi para *bunraku* que alguns dos principais textos da literatura dramática nipônica foram escritos, com especial destaque às obras de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), mais relevante dramaturgo do Japão pré-moderno (1600-1868). Este artigo tem por objetivo tecer considerações sobre a peça *Shinjū Ten no Amijima* (*Suicídio amoroso em Amijima* – 1721), muitas vezes apontada como a obra-prima de Chikamatsu. Iremos nos ater na estrutura geral da peça, no jogo de palavras que compõe o título e no conflito entre o *giri* (“obrigações sociais”) e o *ninjō* (“sentimentos humanos”), aspecto frequentemente associado aos enredos das obras do dramaturgo.

Palavras-chave: teatro japonês; *bunraku*; período Edo; literatura japonesa; Chikamatsu Monzaemon.

Abstract: Japan’s puppet theater, *bunraku*, also known as *ningyō jōruri*, is one of the four traditional forms of Japanese dramatic art. Although the structure of *bunraku* has already been adequately studied in Portuguese language, its plays still lack, in Brazilian literary studies, a more in-depth analytical look. It was for *bunraku* that some of the main texts of Japanese dramatic literature were written, with special emphasis on the works of Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), the most important playwright of pre-modern Japan (1600-1868). This article aims to make considerations about the play *Shinjū Ten no Amijima* (The Love Suicide at Amijima – 1721), often considered Chikamatsu’s masterpiece. We focus on the general structure of the play, on the plays on words that make up the title and on the conflict between *giri* (“social obligations”) and *ninjō* (“human feelings”), an aspect often associated with the playwright’s works.

Keywords: Japanese Theatre; Bunraku; Edo period; Japanese Literature; Chikamatsu Monzaemon.

Nota prévia

Na qualidade de nota prévia, informamos que todos os nomes próprios nipônicos mencionados neste texto seguem o sistema da língua japonesa, ou seja, vêm com o sobrenome precedendo o nome.

Considerações iniciais

Bunraku, ou *ningyō jōruri*, é uma das quatro formas tradicionais de teatro japonês¹ e se destaca por ser a única a ter sua ação representada por bonecos. Também, é a forma teatral que tem em seu repertório alguns dos principais textos dramáticos do teatro nipônico. Dentre estes, entraram para o cânone principalmente as peças que têm seu clímax na morte voluntária de amantes que, sem saída social para seu amor, se matam na esperança de renascerem reunidos no paraíso budista.

Antes de aprofundar as reflexões sobre estes textos dramáticos, é importante tecer breves comentários sobre as relações entre a morte voluntária e a cultura japonesa. Conforme nos aponta Kobayashi (2022), seja o afamado ato ritual guerreiro *seppuku*², seja o suicídio amoroso, *shinjū*, que destrincharemos adiante, a morte voluntária está enraizada na tradição cultural nipônica. Apesar da comum aproximação de tais formas de suicídio com um Japão antigo, principalmente aquele anterior à primeira metade do século XIX, sob certo ponto de vista, tais formas de autocídio conservaram-se no Japão moderno e podem ser identificadas na sociedade nipônica do século XX. Tal fato pode ser atestado, por exemplo, com o famigerado caso de *seppuku* de Mishima Yukio (1925-1970). Já as mortes dos escritores Arishima Takeo (1878-1923) e Dazai Osamu (1909-1948), que tiram suas vidas em casos de suicídios amorosos, contribuem para verificarmos a sobrevivência do *shinjū* no Novecentos. De fato, Kobayashi (2022), na obra *Shinjū e no shotaijō* (*Convite ao shinjū*, tradução nossa), estende a sobrevivência da morte voluntária por amor à nossa contemporaneidade.

¹ As demais são *nō*, *kyōgen* e *kabuki*.

² Conhecido popularmente como *harakiri* (ou *haraquiri*), *seppuku* diz respeito a uma forma de autocídio por esvencionamento, ritualizada e normalmente reservada à classe guerreira, realizada principalmente entre o século XII e meados do XIX.

Embora estejamos associando a palavra *shinjū* a um suicídio de caráter amoroso, a rigor sua definição vai além. Maurice Pinguet, por exemplo, o define da seguinte maneira:

Literalmente o “fundo do coração”: qualquer comportamento próprio a fazer conhecer a verdade dos sentimentos. Em particular, tipo de suicídio motivado pela paixão amorosa ou pela ternura familiar. O *shinjū* amoroso, que conheceu seu apogeu na literatura teatral do início do século XVIII, é também chamado *joshi*, morte passional. O *shinjū* familiar é chamado *oyako shinjū* ou *ikka shinjū*. (Pinguet, 1987, p. 458)

Ruth Benedict, em seu afamado estudo de desvelo da sociedade japonesa para o governo americano na década de 1940, *O crisântemo e a espada* (2006), menciona o autocídio de “amantes que selam seu amor impossível num duplo suicídio” (Benedict, 2006, p. 142), mas destaca outras formas de “morte ‘voluntária’ [...] o que para eles [japoneses] não parece se enquadrar na categoria de auto-sacrifício” (Benedict, 2006, p. 242).

Já Kobayashi salienta que “certamente, quando se ouve a palavra *shinjū*, a primeira coisa que vem à mente é uma morte amorosa. Mas, na realidade, este não é necessariamente o caso de todos os *shinjū* que ocorrem” (Kobayashi, 2022, tradução nossa)³. Recorda, então, ao longo de seu livro, outras formas que podem ser entendidas como *shinjū*, como *ikka shinjū* (suicídio familiar); *muri shinjū* (assassinato por desilusão amorosa seguido de suicídio); *netto shinjū* (suicídio combinado pela internet), entre outros.

Heine (1994, p. 368) argumenta em sentido semelhante quando diz:

As diversas variedades de *shinjū* incluem exemplos de coerção quando uma das partes diante de uma morte inevitável força a outra, provavelmente sem querer, a morrer com ele ou ela, e suicídio envolvendo um grupo de mais de duas pessoas, como uma família (*ikkashinjū*)”. (tradução nossa)⁴

³ “tashika ni shinjū to iu kotoba wo kiite, saisho ni ukabu no wa [...] ren’ aishi deshō. [...] Shikashi, genjitsu ni okoru shinjū ga mina sou ka to iu kanarazu shimo sou de wa arimasen” (no original).

⁴ “The several varieties of *shinjū* include examples of coercion when one party facing an unavoidable death forces the other, probably unwillingly, to die with him or her, and suicide involving a group of more than two persons, such as a family (*ikkashinjū*)” (no original).

Entretanto, o mesmo estudioso observa:

Mas o significado clássico do termo é imortalizado nos dramas domésticos (*sewa-mono*) de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) [...]. Nesses dramas, *shinjū* refere-se a duas pessoas que escolhem voluntariamente e deliberadamente o suicídio para se livrar de uma situação miserável e opressiva e representa a consumação final, além da desesperança fundamental de seu amor. (Heine, 1994, p. 368, tradução nossa)⁵

Assim sendo, literariamente – e este é o sentido que aqui nos interessa –, *shinjū* diz respeito à morte voluntária de dois amantes que, impossibilitados de viver seu amor nesta vida, optam por abreviá-la, vislumbrando ficarem livres e juntos em uma próxima existência. Em poucas palavras, na literatura, *shinjū* refere-se principalmente a *ren'aishi*, isto é, mortes voluntárias de motivação amorosa. Como Pinguet (1987, p. 221 e p. 468), Heine (1994, p. 368) e Kobayashi (2022) recordam, a expressão artística máxima desta forma de *shinjū* está nos enredos das peças do século XVIII de *kabuki* e, especialmente, *bunraku*⁶.

Textos dramáticos que trazem *shinjū* como tema são denominadas em japonês *shinjū-mono* e podem ser vistas como um subgênero das produções que levavam ao palco histórias contemporâneas de pessoas de classes inferiores das cidades (*chōnin*), como comerciantes, agricultores, cortesãs e samurais de baixo escalão. Estas peças são denominadas *sewa-mono* (“peças da vida cotidiana”, em tradução livre) e se contrapõem a dramas de teor históricos, os *jidai-mono* (“peças de época”, em tradução livre). Estes tinham enredos normalmente inspirados em episódios de um passado distante, podendo conter desde histórias presentes no *Kojiki* (712), considerado a mais antiga obra literária japonesa, até a literatura do período Kamakura (1192-1333), tendo o *Heike Monogatari* – relato épico sobre as batalhas da Guerra Genpei (1180-1185) – como uma das principais fontes de inspiração.

⁵ But the classic meaning of the term is immortalized in the domestic dramas (*sewa-mono*) of Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) [...]. In these dramas, *shinjū* refers to two parties willingly and deliberately choosing suicide to extricate themselves from a miserable and oppressive situation and represents the final consummation yet fundamental hopelessness of their love” (no original).

⁶ Não está entre os objetivos deste artigo esmiuçar as especificidades desses dois estilos dramáticos, principalmente no que diz respeito aos elementos formais da encenação. Para este trabalho cf. Giroux e Suzuki (1991) e Kusano (1993).

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), principal nome da literatura dramática do período Edo (1600-1868), produziu peças tanto para *kabuki* quanto para *bunraku* e foi o responsável por inaugurar o gênero *sewa-mono* no teatro de bonecos japonês. Tal fato aconteceu em 1703, quando estreou, na cidade de Ōsaka, *Sonezaki Shinjū* (*Suicídio amoroso em Sonezaki*, tradução nossa), peça que também deu início aos *shinjū-mono*.

Chikamatsu teve uma extensa produção dramática. Iniciou, segundo as informações de Keene (1975, p. 246) e Kusano (1993, p. 210-211), sua carreira na década de 1680. Segundo esses estudiosos, a primeira peça que comprovadamente é de sua autoria é *Yotsugi Soga* (*Os sucessores de Soga*, tradução nossa), que estreou em 1683. Em 1703, Chikamatsu se tornou o dramaturgo responsável por todo material encenado no teatro de *bunraku* Takemoto-za, posição que ocupou até sua morte. A partir de 1706, o dramaturgo se afastou do *kabuki* e passou a se dedicar exclusivamente ao teatro de bonecos, cujo sucesso lhe garantiu espaço ímpar na história da literatura e do teatro japonês. Segundo Kusano (1993, p. 208), o dramaturgo produziu aproximadamente 154 peças, sendo 40 para *kabuki* e o restante para *bunraku*. A pesquisadora sustenta que das 114 peças de Chikamatsu para o teatro de bonecos, 100 são *jidai-mono* e apenas 14 seriam *sewa-mono*. Outros estudos, no entanto, parecem argumentar de maneira unânime que “Chikamatsu escreveu 79 *jidai-mono* e 24 *sewa-mono*, dentre eles 15 peças de duplo suicídio (*shinjū-mono*), 7 peças de adultério (*kantsū-mono*), e aproximadamente 30 trabalhos para *kabuki*” (Leiter, 2006, p. 52, tradução nossa⁷). Seja como for, é fato que, dentro da bibliografia de Chikamatsu, ganha especial destaque a peça *Shinjū Ten no Amijima* (1721), considerada por muitos sua obra-prima. Esta divide com o supramencionado *Sonezaki Shinjū* a fama de principal *shinjū-mono* do teatro japonês, e foi adaptada de maneira exitosa, em 1969, ao cinema pelo diretor Shinoda Masahiro (1931-).

Neste trabalho, intencionamos traçar considerações sobre a peça *Shinjū Ten no Amijima*. Cientes de que os limites deste trabalho não darão cabo de todos os aspectos que merecem atenção no texto, buscamos apresentar algumas informações basilares e chaves analíticas para uma melhor compreensão da importância e da complexidade deste texto dramático.

⁷ “Chikamatsu wrote 79 *jidai-mono* and 24 *sewa mono*, among them 15 double-suicide plays (*shinjū-mono*), 7 adultery plays (*kantsū-mono*), and about 30 kabuki works” (no original).

A peça *Shinjū Ten no Amijima*

Enredos de *sewa-mono* são comumente vistos como histórias baseadas em casos reais, levadas aos palcos rapidamente após o acontecimento. Nestes casos, “os nomes das pessoas eram sempre alterados, em cumprimento ao decreto governamental de 1644, mas não era considerado necessário mudar o período, já que as pessoas envolvidas eram sem importância” (Keene, 1978, p. 239, tradução nossa)⁸. Desta forma, peças da vida cotidiana eram populares por encenar prontamente casos verídicos cujos rumores circulavam há pouco tempo e por dar protagonismo a pessoas tão comuns quanto a plateia que enchiam os teatros. Ou, nas palavras de Keene (1978, p. 239): “os *sewa-mono*, geralmente sobre cidadãos que são assassinados ou cometem suicídio, atraíam o público por causa de sua atualidade” (tradução nossa)⁹.

Shinjū Ten no Amijima estreou no teatro Takemoto-za, entre dezembro de 1720 (Yoshida; Yamakawa, 2002, p. 30) e os meses iniciais de 1721 (Keene, 1978, p. 258). Em um primeiro momento, a peça também foi vista como a adaptação teatral de um caso real de suicídio amoroso ocorrido em novembro de 1720. Segundo Okubo (1990, p. 263), há, no livro *Okinagusa* (1791), de Kanzawa Tokou (1710-1795), uma lenda em torno da elaboração da peça, que diria o seguinte: Chikamatsu, estando em um restaurante fora de Ōsaka, teria ouvido de um mensageiro sobre um *shinjū* no templo Daichoji, em Amijima, acontecido na noite anterior. Decidindo levar a história aos palcos em dois dias, o dramaturgo subiu em um palanquim e, durante a viagem, teria esboçado sua obra-prima. Dois dias depois, estrearia *Shinjū Ten no Amijima*. Entretanto, o mesmo estudioso nos alerta de que a veracidade desta anedota não é clara, classificando-a como “questionável” (Okubo, 1990, p. 263, tradução nossa)¹⁰. Diz o estudioso:

Não há como escrever este trabalho, que são cerca de 50 páginas de *genkōyōshi* [papel japonês para escrita] de 400 caracteres, em um ou dois dias. Mesmo que o tivesse feito, até pôr em ordem tudo, desde a

⁸ “The names of the persons were always changed, in compliance with the government edict of 1644, but it was not deemed necessary to change the period because the people involved were so unimportant” (no original).

⁹ “The sewamono, usually about townsmen who are murdered or commit suicide, appealed to the public because of their topicality” (no original).

¹⁰ “mayutsuba” (no original).

composição da música até a coreografia e a preparação dos bonecos, seriam necessários alguns dias antes da estreia. (Okubo, 1990, p. 263, tradução nossa)¹¹

Seja como for, é fato que, após a estreia, esta peça atingiu grande sucesso, sendo considerada pelo próprio Chikamatsu um clássico (Gerstle, 1986, p. 136) e recebendo, mais de cinquenta anos depois, uma nova versão para a mesma forma teatral. Chikamatsu Hanji (1725-1783) e Takeda Bunkichi (? - ?), em 1778, produziram a peça *Shinjū Kamiya Jihei* (*O suicídio amoroso de Kamiya Jihei*, tradução nossa) baseada no texto de 1721 de Monzaemon (Keene, 1976, p. 279).

Shinjū Ten no Amijima é composto por três *maki* (“rolo”, em tradução literal). Este termo, na estrutura de um *sewa-mono*, diz respeito a cada subdivisão da peça. Estudiosos que tentam aproximar a estrutura do teatro japonês às convenções ocidentais não convergem na nomenclatura a ser adotada. Assim, alguns traduzem *maki* por “ato”, enquanto outros enxergam que três *maki* formariam um ato. Tal visão vem do fato de que, temporalmente, os três *maki* dos *sewa-mono* corresponderiam a um dos cinco *dan* que compunham um *jidai-mono*. Sob este ponto de vista, parece plausível comparar um *dan* a um ato, enquanto cada *maki* seria uma espécie de “quadro”. Nesta perspectiva, os *sewa-mono* seriam como peças de 1 ato, compostas por 3 quadros. Neste trabalho, para evitar problemas com nomenclatura, manteremos a terminologia original nipônica.

O enredo de *Shinjū Ten no Amijima* é simples e, grosso modo, pode ser resumido da seguinte forma: o primeiro *maki* se passa no bairro de Sonezaki, onde Koharu trabalha como cortesã na casa Kiinokuniya. Kamiya Jihei é um comerciante de papel, casado com sua prima Osan e pai de dois filhos. Mantém, no entanto, um envolvimento amoroso com Koharu há três anos. A peça se inicia com Koharu abatida pelo fato de Tahei, um rival que maldiz a relação dela com Jihei, estar prestes a pagar o “resgate” de seu contrato, transformando-se em seu patrão. Na iminência do pagamento, fala-se da possibilidade do duplo suicídio entre Jihei e Koharu. Chega, então, um cliente

¹¹ “yonhyakuji tsumeno genkouyoushi de yaku gojuu mai no bunryou no aru honsaku wo ichinichi ya futsuka de kyu ni kakiagerareru hazu mo nai shi, kari ni kakiagetemo sakkyoku kara ningyou no junbi – furitsuke sono youibantan totonoete shonichi wo dasu made, soutou no nissuu wo yousuru” (no original).

samurai para ver a cortesã. Jihei escuta às escondidas a conversa entre sua amada e o guerreiro. De fato, este samurai é o irmão mais velho de Jihei, o comerciante de farinha Magoemon, disfarçado. O irmão vai até Koharu para dissuadi-la de cometer *shinjū* com Jihei. Ela pede, então, que o samurai se torne seu patrão por um ano, resgatando-a antes de Tahei, e deixando Jihei longe dela. O comerciante de papel se enfurece com a postura de Koharu e a ataca. Sendo imobilizado pelo samurai e caindo em grande vergonha após a revelação de que este era, na verdade, seu irmão, Jihei promete esquecer Koharu e voltar à sua família. O segundo *maki* se passa na casa dos Kamiya, onde surge em cena Osan. Magoemon e a mãe de Osan (tia de Jihei) chegam com a notícia de que Koharu está prestes a ser resgatada e temem que o pagador seja Jihei. Este, que se encontrava em casa, diz que ignora a situação e reforça sua promessa em nunca mais ver a cortesã. Jihei, porém, não consegue esconder sua tristeza. Osan, inicialmente, fica furiosa com o amor ainda existente no coração do marido. Mas, logo se preocupa com a vida da cortesã. Em momento anterior ao enredo encenado, a esposa secretamente escrevera a Koharu pedindo para que esta abandonasse o marido em nome de sua família. A cortesã é apaixonada e fiel a Jihei, mas o senso de dever oriundo do pedido de Osan a fez fingir que não queria se juntar ao comerciante em um *shinjū*. A esposa quer seu marido de volta, mas ela percebe que seu pedido pode custar a vida de Koharu, que se mataria se tivesse o contrato pago por Tahei. Então, seu senso de dever para com a cortesã a leva a pedir ao marido para que este compre o contrato de Koharu, mantendo-a viva. Osan ajuda o marido a juntar o montante necessário, separando seus quimonos e demais pertences que pudessem ser usados no pagamento. Neste momento, entra o furioso pai de Osan, Gozaemon, que, interpretando mal o fato de o genro estar juntando os itens valiosos do casal para resgatar uma cortesã, leva sua filha e os pertences embora. O *maki* final mostra o encontro de Jihei e Koharu naquela mesma noite e a jornada do casal para a morte voluntária, em Amijima.

Não à toa *Shinjū Ten no Amijima* é considerada uma das principais obras de Chikamatsu. Pela data de escrita, percebe-se que estamos diante de um dramaturgo maduro, com quase quarenta anos de carreira literária, sendo mais de vinte dedicados exclusivamente ao teatro de bonecos. Logo, é um texto criado por alguém com larga experiência na composição de dramas. A primeira leitura da peça já revela um texto complexo, com personagens pouco simples e inúmeros jogos de palavra e referências intertextuais. Com efeito, tal fato se evidencia no título da obra, como veremos a seguir.

A ambiguidade do título de *Shinjū Ten no Amijima*

O título *Shinjū Ten no Amijima* se difere de outros *shinjū-mono* que, normalmente, apresentam um nome, um lugar ou uma data – quem, onde ou quando se realiza o duplo suicídio – antecedido ou sucedido da palavra *shinjū*. Traduz-se, assim, os títulos das peças como “Duplo suicídio em...” ou “Suicídio amoroso de...”. Dentro da produção de Chikamatsu, são vários os exemplos, como *Sonezaki Shinjū* (1703 – *Suicídio Amoroso em Sonezaki*, tradução nossa), *Imamiya Shinjū* (1711 – *Duplo Suicídio em Imamiya*, tradução nossa) ou *Shinjū Yoi Gōshin* (1722 – *Duplo Suicídio na noite do Festival Kōshin*, tradução nossa).

Em *Shinjū Ten no Amijima*, entretanto, Chikamatsu apresenta um título mais elaborado. Sendo Amijima o local escolhido para a morte dos amantes, o dramaturgo evita um previsível “*Amijima Shinjū*” e insere a expressão *ten* (天 - céu) que, ao lado do ideograma *ami* (網 – rede) da palavra “Amijima”, remonta a um trecho do capítulo 73 do *Dao de Jing*, de Laozi. Diz o excerto: “天網恢恢疏而不失”, que, em português, de acordo com a tradução do sinólogo Mário Sproviero, seria: “a rede do céu é espaçosa... largas malhas e nada tresmalha” (Laozi, 2014, p. 186-187). Fala-se, assim, de uma “rede do céu” (*ten no ami*) que, mesmo tendo suas malhas amplas nada lhe escapa. Sproviero argumenta que este excerto expõe “o curso do céu e sua justiça. Esta dá toda a liberdade (é de malhas largas), sempre tarda em relação a nossas expectativas, mas não falha” (Sproviero, 2014, p. 260). Gerstle (1986, p. 137) também aponta a interpretação da passagem à palavra “justiça” quando afirma: “isso sugere uma ideia de justiça, na qual quaisquer ações nesta Terra, boas ou más, retornarão ao autor” (tradução nossa)¹². Portanto, percebe-se que as sílabas “*ten no ami*” do título indica, via intertexto com o livro taoísta, uma espécie de condenação dos amantes, que seriam pegos pela rede da justiça, por sua atitude suicida e pelo abandono dos que deixaram em sofrimento.

Entretanto, o mesmo Gerstle extrapola a referência ao *Dao de Jing* e argumenta sobre uma “outra rede, a rede salvadora no voto de Amida Nyorai para ajudar qualquer um e todos que chamem o nome de Amida” (Gerstle, 1986, p. 137, tradução nossa)¹³. Heine endossa tal proposta ao afirmar:

¹² “this suggests an idea of justice, in which any deeds on this Earth, good or bad, will return to the doer” (no original).

¹³ “another net, the saving net in the vow of Amida Nyorai to help any and all who call’s Amida’s name” (no original).

o jogo de palavras na “rede” (*ami*) de Amijima sugere a rede compassiva e salvadora de Amida, além da rede cármica impessoal e implacável, bem como a promessa misericordiosa de salvação universal no Sutra de Lótus e na imagem budista Mahayana da rede de Indra como um símbolo de atemporal budidade. (Heine, 1994, p. 376-377, tradução nossa)¹⁴

A partir desta proposta, percebe-se o jogo sonoro de “Ami”, não apenas com a palavra “rede” – que, inclusive, no momento derradeiro da peça, é o utensílio com o qual os pescadores acham os corpos sacrificados – mas também com o nome de Amida (阿弥陀) a ser invocado no momento último dos amantes em busca de salvação. Sob este ponto de vista o “*ten no ami*” do título, pode indicar “Ami[da] do céu”, projetando a salvação dos amantes que tem na invocação do nome redentor suas palavras finais.

Por meio de todas essas referências se chega ao que Gerstle chama de paradoxo da peça: “os dois amantes, Jihei e Koharu, são simultaneamente condenados e salvos por seu ato de paixão que causa tanto sofrimento para aqueles ao seu redor” (Gerstle, 1986, p. 137, tradução nossa)¹⁵. Em suma, o título da peça projeta um destino ambíguo aos amantes, uma vez que estes podem ser condenados ou salvos após seu último ato. É justamente essa possibilidade dupla exposta já no nome da peça que parece ser especialmente atraente ao público, que iria ao teatro verificar se os amantes suicidas seriam, afinal, condenados ou salvos. O paradoxo presente no título se intensifica na passagem final da peça, denominada *michiyuki*. Infelizmente, os limites que um texto desta natureza nos impõe impedem-nos de avançar sobre as questões concernentes ao paradoxo dos amantes. Retornaremos à condenação e salvação simultânea dos protagonistas em outro trabalho, quando teceremos de modo detido considerações sobre o *michiyuki* da peça. Aqui, restringimo-nos a salientar o calembur que o autor insere no título. A denominação da obra nos apresenta, ainda, duas das características mais marcantes deste texto dramático: os jogos de palavras e a rede intertextual.

¹⁴ “the wordplay on “net” (*ami*) of *Amijima* suggests the compassionate, saving net of Amida in addition to the impersonal, unforgiving karmic net, as well as the merciful promise of universal salvation in the *Lotus Sutra* and the Mahayana Buddhist image of Indra’s net as a symbol of timeless Buddhahood” (no original).

¹⁵ “the two lovers, Jihei and Koharu, are simultaneously doomed and saved by their act of passion that causes so much suffering for those around them” (no original).

Jogos de palavras e intertextualidade em *Shinjū Ten no Amijima*

Jogos de palavras são constantemente encontrados em *Shinjū Ten no Amijima*. Entende-se tal fato quando refletimos que a peça não foi escrita para ser lida, mas, sobretudo, para ser vista e ouvida pela plateia (Yoshida; Yamakawa, 2002, p. 25). Assim, o dramaturgo não hesita em utilizar trocadilhos e brincadeiras com os sons. Vale-se, então, da abundância de homofonia presente na língua japonesa para criar um texto complexo em referências, que, provavelmente, era um diferencial para o sucesso de suas obras. Em *Shinjū Ten no Amijima*, sobejam palavras que se utilizam do som *ten* ou *ami*, fazendo a constante rememoração do paradoxo do título. Percebe-se também, jogos com os nomes das personagens. Um relevante exemplo pode ser visto no primeiro *maki*, quando se apresenta o protagonista Kamiya Jihei. Fala-se em “*kami ni wa aranu kamisama*” (Chikamatsu, 1975, p. 471)¹⁶, “Senhor Kami[ya] que não era um Deus”, em tradução livre. Nota-se a homofonia das palavras *kami* (紙 – papel, item vendido por Jihei, bem como o ideograma que compõe seu sobrenome) e *kami* (神 – Deus). Entretanto, a palavra *kamisama*, normalmente utilizada para se referir a divindades, vem grafada com o ideograma 紙 (papel) ao invés de 神 (Deus). Desta forma, o dramaturgo faz um curioso jogo de palavras, deixando uma ambiguidade aos espectadores-ouvintes da peça, já que *kamisama* pode soar como “Deus”, “senhor do papel” ou uma forma contraída de “senhor Kamiya”.

Outro uso interessante dos nomes das personagens para composição do texto dramático pode ser visto quando a voz narrativa cita pela primeira vez a cortesã protagonista. Diz-se, no original: “*Kiinokuniya no Koharu towa, kono jugatsu ni adashina wo, yo ni nokosetono shirushikaya*”¹⁷ (Chikamatsu, 1975, p. 464). O trecho pode ser traduzido como “*Kiinokuya Koharu, que deve ser um sinal de que neste décimo mês deixará o nome neste mundo*” (tradução nossa). O nome da personagem, “*Koharu*”, escrito com os ideogramas de “pequena” (小 “*ko*”) e “primavera” (春 “*haru*”), indica uma época do ano, no início do inverno japonês, quando alguns dias de clima ameno, similar a uma breve primavera, se faz presente. Tal fenômeno acontece no décimo

¹⁶ “神にはあらぬ紙様” (no original).

¹⁷ “きの国屋の小春とは、この十月にあだし名を、世に残せとのしるしかや” (no original).

mês do calendário lunar¹⁸, sendo, também, a palavra que designa o mês. A tragédia de Jihei e Koharu acontece justamente neste período. Desta forma, o dramaturgo faz um jogo de palavras entre o nome da personagem e do mês em que decorre o infortúnio, como uma espécie de fardo de seu destino ou um prenúncio da época em que a cortesã deixará este mundo.

Este trecho esconde, ainda, mais um jogo de palavras. “Adashina” (あだし名), a princípio, significa o rumor de um caso amoroso entre um homem e uma mulher. Neste caso, as sílabas “ada” viriam grafadas com o ideograma 徒. Entretanto, sonoramente, este vocábulo pode soar como a palavra “apelido” ou, de maneira mais ampla, “nome”. O dramaturgo opta por grafar a palavra no silabário *hiragana*, que apenas aponta o som do termo, sem designar nenhum significado específico. Assim, é deixada em aberto a interpretação da palavra “adashina”, promovendo uma significação dupla do termo: “rumor de seu caso amoroso” ou “nome”. Desta forma, percebe-se que o que anteriormente traduzimos como “[...] um sinal de que neste décimo mês deixará o nome neste mundo”, poderia ter sido traduzido como “[...] um sinal de que neste décimo mês deixará os rumores [para trás] neste mundo”. Logo, o prenúncio que o trecho traz também é ambíguo, já que pode indicar a morte da personagem, como a possibilidade dela se livrar dos rumores que tanto a tem desagradado.

Ambiguidades similares seguem ao longo de toda a peça, sendo a língua japonesa explorada ao máximo para potencializar os efeitos que os sons e significados das palavras provocavam na plateia. Vale chamar a atenção para mais um interessante caso.

O terceiro *maki*, como dissemos, corresponde à viagem final dos amantes até Amijima e suas mortes. Esta jornada, o supramencionado *michiyuki*, é parte fundamental da estrutura de uma peça de teatro tradicional japonês. Pode ser vista tanto no teatro *nō* como uma “passagem poética ‘na estrada’ ou uma ‘canção de viagem’ descrevendo uma jornada, cantada na conclusão do primeiro *dan*” (Leiter, 2006, p. 234, tradução nossa)¹⁹, quanto nas peças de *kabuki* e *bunraku*. Nestas últimas, normalmente, é a passagem mais poética da peça, correspondendo a uma dança que

¹⁸ O décimo mês do calendário lunar corresponderia ao mês de novembro do calendário solar atual.

¹⁹ “the poetic ‘road going’ or ‘travel song’ passage describing a journey, chanted at the conclusion of the first *dan*” (no original)

representa uma viagem real ou imaginária. No caso de peças *shinjū-mono* de Chikamatsu, *michiyuki* costumam ser “cenas líricas de [...] amantes a caminho do duplo suicídio. À medida que avançam, eles descrevem, em alusivas linhas poéticas, de forma a produzir grande *páthos*, a beleza da cena que passa” (Leiter, 2006, p. 234, tradução nossa)²⁰. De fato, no caso de *Shinjū Ten no Amijima*, o *michiyuki* carrega grande poeticidade, que merece ser comentada detidamente. Como dissemos, os limites deste trabalho não nos permitem explorá-lo acertadamente. Desta forma, nos comprometemos a complementar o presente estudo com um outro texto, em que nos centraremos na parte final da peça e a estudaremos com maior cuidado. Por ora, cabe apenas mencionar que a passagem representa, a um tempo, uma viagem física e simbólica dos amantes. Física, pois há de fato um deslocamento do distrito de Sonezaki, onde Jihei e Koharu se encontram, até Amijima, ponto em que decidem se matar ao amanhecer. Para tanto, atravessam diversas pontes que cortam a cidade. Os amantes cruzam seis pontes, mas, em sua despedida do mundo, são referidas outras seis, totalizando doze pontes mencionadas. Estas representam, simbolicamente, o caminho desta vida para a próxima. Assim, cada ponte pode ser interpretada como a passagem por um mundo budista, cheios de sofrimento, em busca da salvação no final. Logo, o atravessar das pontes se torna “um movimento simbólico para o inferno até a morte ao amanhecer e uma visão culminante de felicidade no paraíso” (Gerstle, 1986, p. 147, tradução nossa)²¹. Os nomes das pontes, portanto, trazem uma série de referências que fazem os amantes temerem e ansiarem pelo que os aguarda após o cumprimento de seu ato fatal.

Uma das pontes atravessadas é denominada *Tenma*. Aqui, para além de mais um vocábulo com a sílaba *ten* – remetendo ao jogo de palavras verificadas no título –, se esconde outro calembur. Jihei fala na peça: “De ouvir já é assustador. A ponte Tenma” (Chikamatsu, 1975, p. 503, tradução nossa)²². O medo do protagonista ao atravessar a ponte está na sonoridade de seu nome. Se *tenma* (天満) oficialmente diz respeito à localização da ponte, sua alcunha também ressoa como a palavra “demônio” (天魔). Assim, o nome

²⁰ Lyrical scenes of [...] lovers on their way to commit double suicide. As they proceed, they describe in allusive poetic lines the beauty of the passing scene in a way that produces great pathos (no original).

²¹ “a symbolic movement down to hell, up to death at dawn, and a culminating vision of happiness in paradise” (no original).

²² “聞くも恐ろし。てんま橋” / “kikumo osoroshi. Tenma-bashi” (no original).

soa como “ponte do demônio”, causando terror ao comerciante de papel. Portanto, mais uma vez, o dramaturgo não poupa esforços em fazer suas personagens expressarem suas inquietações com as palavras e tira máximo proveito do fato de o texto ter sido produzido para ser apreciado auditivamente.

Os exemplos acima destacados parecem evidenciar o uso perspicaz do idioma japonês para a construção de efeitos da peça, assim como salienta a dificuldade do processo tradutológico desta obra. Afinal, a transposição do texto dramático para qualquer outro idioma, inevitavelmente, esconde parte dos jogos de palavras criados pelo dramaturgo, que só podem chegar aos leitores não japoneses por meio da inserção de notas de rodapé explicativas. Consequentemente, qualquer tradução camufla parte da beleza e da profundidade do texto de Chikamatsu.

Para além desses calembures, o dramaturgo também se vale de outras referências intertextuais. Estas acontecem em dois níveis: uma intertextualidade externa e outra interna. Em relação ao primeiro caso, o diálogo do título com o livro de Laozi já nos parece ilustrar a contento. Chamamos a atenção, então, ao segundo nível, em que o autor relaciona esta obra a outras peças de sua autoria. Citamos, a fim de ilustração, o caso mais explícito.

O primeiro *maki* se abre com Koharu conversando, na rua, com outras cortesãs sobre seu desprezo por Tahei, que espalhara boatos sobre o amor de Jihei e a protagonista. Então, Tahei aparece e Koharu se esconde no meio da multidão que acompanha um músico errante que canta vestido como um monge (*namaida-bōzu*)²³. A canção entoada passagens de uma outra peça de Chikamatsu: *Kokusen 'ya Kassen (As batalhas de Coxinga - 1715)*, o *jidai-mono* de maior sucesso do dramaturgo e uma das poucas peças históricas que não sofreram alteração até hoje (Keene, 1978, p. 263-264). Neste canto, há também a referência explícita a dois *sewa-mono* apresentados em 1707, *Shinjū Kasane Izutsu (Duplo suicídio à beira do poço)* e *Tanba Yosaku Matsuyo no Komuro Bushi (Yosaku de Tanba)*²⁴. Após o canto, Koharu escapa da aglomeração e adentra a casa de chá Kawachi, sendo recebida com espanto

²³ Cf. Chikamatsu, 1975, p. 465.

²⁴ A tradução dos títulos de *Kokusen 'ya Kassen* e *Tanba Yosaku Matsuyo no Komuro Bushi* foram feitas a partir das sugestões em inglês de Keene (1978) e Heine (1994). Já a tradução do título de *Shinjū Kasane Izutsu* foi adaptada da versão francesa de René Sieffert, presente em *Chikamatsu - Les tragédies bourgeoises* (1991).

e alegria. A proprietária diz que há muito não ouvia falar de Koharu, que a repreende: “Você pode ser ouvida do portão. Por favor, não fale ‘Koharu’ em voz alta. O odioso Ri Tōten está ali fora” (Chikamatsu, 1975, p. 466-467, tradução nossa)²⁵. Ri Tōten é, na verdade, uma das personagens de *Kokusen'ya Kassen*, mais especificamente o vilão e inimigo do protagonista, Coxinga. Assim, o dramaturgo coloca na boca de sua personagem uma referência intertextual que compara o vilão da peça de 1715 com Tahei, que era como um inimigo para ela (Chikamatsu, 1975, p. 465, tradução nossa)²⁶. Portanto, a fala ativa o conhecimento passivo por parte da audiência da dramaturgia do próprio Chikamatsu para caracterizar o antagonista da história.

Supomos, ainda, outros motivos para essas referências intertextuais. Ao aludir ou citar textualmente peças de sua autoria, Chikamatsu chama a atenção para a sua própria produção, lembrando espectadores dos enredos de seus maiores sucessos, bem como deixando curiosos aqueles que ainda não conheciam a história referida. Amplia, assim, o público de suas produções. Se pensarmos que o Takemoto-za, onde Chikamatsu trabalhava, dividia o cenário e competia com outra casa de espetáculos de *bunraku*, o Toyotake-za, as referências intertextuais parecem ser, além de tudo, uma espécie de estratégia de marketing perspicaz para manter e ampliar a audiência do teatro. Tal tática se vê em outros *sewa-mono* de Chikamatsu, sendo o próprio *Shinjū Ten no Amijima* citado em *Shinjū Yoi Gōshin* como um clássico das artes japonesas (Gerstle, 1986, p. 136).

A caracterização “odiosa” de Tahei nos leva a pensar, em um primeiro momento, que ele, ao difamar os protagonistas, seria o responsável pela decisão de Jihei e Koharu se matarem. Em peças anteriores, como *Sonezaki Shinjū*, de fato, os amantes tiram a própria vida devido à falta de saída diante da crueldade dos antagonistas. Mas, em *Shinjū Ten no Amijima*, são as atitudes do triângulo amoroso Jihei-Koharu-Osan que levam ao desfecho trágico.

A caracterização ostentadora de Tahei e o modo como ele é açoitado por Magoemon, ainda no primeiro *maki*, o faz parecer mais um elemento cômico da peça do que um vilão. Keene (1978, p. 259) é um dos primeiros a atentar para tal fato, quando afirma:

²⁵ “これ門へ聞こえる。高い声して小春々々言うてくだんすな。表にいやな李踏天があるわいの” / “Kore kado e kikoeru. Takai koe shite Koharu Koharu iu te kudansuna. Omote ni iya na Ri Tōten ga iru wa i no” (no original).

²⁶ “敵持同然の身持” / “Kataki mochi douzen no mimochi” (no original).

A tragédia em *Shinjū Ten no Amijima* [é] provocada não pelo vilão Tahei, que faz uma saída comicamente desajeitada, mas pela bondade fundamental dos três personagens principais; cada um sente laços de dever e afeto fortes demais para quebrar, unindo-os em um impossível triângulo. (tradução nossa)²⁷

De modo geral, as personagens da peça possuem características bem definidas, que ajudam a montar um enredo que é explicitamente nefasto – o título já denuncia –, mas cuja tragédia é intercalada por alívios cômicos. Assim, o público se encontra em um pêndulo de emoções, o que contribui para o sucesso da obra. Tahei, como dito, parece ser principal alicerce da parte risível do drama. Entretanto, este aparece apenas no primeiro terço da peça, o que fortalece o argumento de não ser de fato o responsável pelo destino trágico de Jihei e Koharu. Já estes, juntamente com Osan, encabeçam a parte trágica do enredo. Para entendermos como os três são responsáveis por suas próprias tragédias, é preciso examinar os “laços de dever e afeto” supracitados, que remetem diretamente à principal característica dos *sewa-mono* de Chikamatsu: o conflito *giri-ninjō*.

O conflito *giri-ninjō*

De modo simples, pode-se dizer que *giri* diz respeito aos deveres sociais, enquanto *ninjō* corresponde aos desejos individuais e pessoais. Benedict, pensando na sociedade nipônica da primeira metade do século XX, entende o *giri* como um grupo de obrigações japonesas a serem pagas: “estas dívidas são consideradas como tendo de ser pagas com equivalência matemática em relação ao favor recebido” (Benedict, 2006, p. 101), podendo ser dividido em “*giri* para com o mundo” (deveres para com a família, o senhor feudal ou um partícipe) e “*giri* para com o nome” (dever de limpar a reputação de insulto ou atribuição de fracasso). Já Maurice Pinguet, refletindo mais amplamente, define o *giri* da seguinte forma:

²⁷ “The tragedy in *The Love Suicides at Amijima* is brought about not by the villain Tahei, who makes a comically maladroit exit, but by the fundamental goodness of the three main characters; each feels ties of duty and affection too strong to break, binding them in an impossible triangle” (no original)

Obrigação, dever, dúvida moral que liga o sujeito a qualquer pessoa da qual tenha recebido benefício ou favor. [...] Os vínculos do *giri* se estabelecem entre pessoas concretas, bem determinadas, que podem estar em situa es diferentes [...] ou equivalentes [...]. Estas rela es duráveis, irrevogáveis, comportam a ideia que o sujeito faz de si e a estima que se tem por ele. [...] às vezes o *giri*, sobretudo no *kabuki*, possui uma tal severidade que pode ir até o pagamento da dúvida com o suicídio. Mas   também temperado pelos sentimentos humanos (*ninj *) de compaixão, de simpatia. (Pinguet, 1987, p. 428)

Este último termo – *ninj * –   caracterizado pelo mesmo autor nos seguintes termos: “sentimento humano, humanidade, sensibilidade. Princípio de conduta baseado na simpatia pelos sofrimentos do cora o e pelas fraquezas humanas, capaz de moderar a severidade do *giri*” (Pinguet, 1987, p. 451). Finalmente, o intelectual japonês Shuichi Kato, refletindo sobre o contexto social no qual Chikamatsu estava inserido,   mais didático e apresenta sua defini o do “modelo de sociedade cidadina de distin o entre *giri* e o *ninj *”:

O *giri*   um sistema de valores imposto pela classe dominante,   a ordem do mundo público exterior. O *ninj *   um valor que a cultura cidadina concilia na esfera totalmente privada do mundo interno. E o *giri/ninj *, o público/privado e os mundos interno/externo são paralelos e se sobrepõem enquanto domínios de fronteiras claras. Se alguém ultrapassar as fronteiras e quiser impor seus anseios do *ninj * (o amor, a paixão) no domínio público (por exemplo, no casamento), a sociedade punir  essa pessoa com a morte. Esse   um dos temas de suicídio por amor tratados pelo *j ruri* de Chikamatsu Monzaemon. (Kato, 2012, p. 273)

A defini o de Kato nos interessa especialmente, uma vez que ela explicita o paralelismo entre os sentimentos de *giri* e *ninj * e suas rela es com o mundo exterior e interior. Para melhor compreensão de como isto pode ser visto na peça, tentaremos destringir a rede de sentimentos que envolve o conflito interno de cada uma das três personagens centrais.

Jihei talvez seja o que tenha seu conflito mais facilmente compreendido. Enquanto marido e pai, possui seu dever (*giri*) para com sua família. Entretanto,   apaixonado por Koharu, o que o coloca em conflito direto com suas obriga es sociais e familiares. Ainda, os boatos de sua rela o com a cortesã da casa Kiinokuya o coloca em uma posi o social delicada. O que complexifica a personagem, no entanto,   que Jihei não

despreza sua esposa, nem faz pouco caso de seu papel paterno. Como observa Gerstle, “até o início da peça, ele tem tentado viver em ambos os mundos” (Gerstle, 1986, p. 138, tradução nossa)²⁸. Somente após a ação dramática é que ele é levado a optar entre seus *giri* e seu *ninjō*. Keene (1978, p. 245) argumenta em sentido próximo, ao afirmar que Jihei “ama e precisa tanto da prostituta Koharu quanto de sua esposa Osan. Desesperado com a ideia de perder qualquer um dos dois, ele fica em um estado de torpor choroso, incapaz de resolver seu amor conflitante pelas duas mulheres” (tradução nossa)²⁹.

O conflito de Jihei se estende até os momentos derradeiros da peça, já que ele se sente obrigado a renunciar, por mais de uma vez, sua família antes da morte, o que faz com bastante sofrimento (Chikamatsu, 1975, p. 506-508).

Já Koharu tem seus deveres para com os proprietários da casa Kiinokuya e, posteriormente, para com Tahei, que é anunciado como o pagador do resgate da cortesã. Tem, também, seu dever para com Osan, a quem prometera abandonar Jihei, evitando o *shinjū*. Seu *ninjō* encontra-se, naturalmente, em seu amor pelo comerciante de papel.

Osan, por sua vez, tem seu *ninjō* residindo em seu amor pelo marido e em seu desejo de ver sua família reunida. Entretanto, possui um *giri* para com seu pai, que a faz se divorciar contra sua vontade. Ainda, ao ter seu pedido de separação acatado pela cortesã, passa a ter um *giri* para com Koharu. Quando Osan se dá conta de que sua súplica culminaria na morte da cortesã, é revelado ao espectador que não há como esta complexa rede de conflitos entre vontades e deveres ser desfeita sem sofrimento e sem um final trágico. Tal fato eleva a dramaticidade e contribui para o efeito catártico da peça.

É interessante notar como a observação de Kato sobre como o paralelismo do *giri-ninjō* com ambientes internos e externos surge na peça. Os três *maki*, espacialmente, tem suas ações desenroladas em dois ambientes. Os *maki* 1 e 3 se passam em um espaço público, o distrito dos prazeres onde Koharu trabalha. Já o segundo *maki* transcorre na casa de Jihei e Osan, isto é, dentro da esfera privada. Gerstle (1986) e Heine (1994) atentam para a construção dos cenários de cada *maki*. O primeiro afirma:

²⁸ “Until the beginning of the play he has been trying to live in both worlds” (no original).

²⁹ “[Jihei] loves and needs both the prostitute Koharu and his wife Osan. Desperate at the thought of losing either, he lies in a state of tearful stupor, unable to resolve his conflicting love for the two women” (no original).

O dramaturgo reforça essa oposição ao organizar os cenários dos três *maki*: i bairro dos prazeres – ii casa – iii bairro dos prazeres – Amijima. O bairro é um mundo de desejo e paixão; a casa uma esfera de razão e responsabilidade. Em cada um Jihei tem uma mulher: Koharu no bairro e Osan em sua casa. (Gerstle, 1986, p. 137-138, tradução nossa)³⁰

Já Heine argumenta que

A ação dramática de Amijima começa no reino *ninjō* do mundo flutuante [bairro dos prazeres], move-se no Ato Dois para o mundo *giri* da família, então retorna ao mundo flutuante e finalmente sai deste reino por meio de *michiyuki* até a morte ao amanhecer, simbolizando o despertar para Amida, às portas do templo budista. (Heine, 1994, p. 372, tradução nossa)³¹

Entretanto, como vimos, Kato havia associado o *giri* ao ambiente público e o *ninjō* à esfera privada. Logo, na peça, há uma relação inversamente proporcional entre o espaço e o sentimento que rege cada *maki*. Obviamente, *giri* e *ninjō* são recordados em todos os momentos da peça. Mas, a zona de prazeres (espaço público) é o local em que Jihei busca de saciar seu *ninjō* (sentimentos individuais). Enquanto, na casa dos Kamiya (esfera privada) as atitudes são comandas pelos *giri* assumidos (sentimentos públicos). Entendemos essa relação inversa como mais um elemento de complexidade da peça, que leva o público, a todo momento, à emoção e à apreensão pela salvação ou condenação dos amantes. Tais fatores agregam elementos que contribuíram para o estabelecimento desta obra como um texto clássico da literatura japonesa.

³⁰ “The playwright reinforces this opposition by the arrangement of the settings of the three *maki*: i pleasure quarter – ii home – iii pleasure quarter – Amijima. The quarter is a world of desire and passion; the home a sphere of reason and responsibility. In each Jihei has a woman: Koharu in the quarter and Osan in his home” (no original).

³¹ “the dramatic action of Amijima begins in the *ninjo* realm of the floating world, moves in Act Two to the *giri* world of family, then returns to the *ukiyo* and finally leads out of that realm through the *michiyuki* to death at dawn, symbolic of awakening to Amida, at the gates of the Buddhist temple” (no original).

Considerações finais

Para uma apreciação completa da peça, far-se-ia necessário que nos debruçássemos ainda sobre o *michiyuki*. Entretanto, a ausência de um exame centrado no último *maki* não desabona os esforços analíticos aqui demonstrados. Tão breve quanto possível, fecharemos a lacuna aqui deixada, com um estudo complementar desta peça. Cremos, no entanto, que os pontos elencados neste artigo já cumprem de modo satisfatório o objetivo de levar subsídios interpretativos a uma das obras mais importantes da literatura japonesa do período Edo, ainda pouco explorada nos estudos literários no Brasil.

Desta forma, encerramos nosso percurso reforçando a perspicácia do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, que soube explorar com destreza os recursos da língua japonesa, além de habilmente construir um enredo em que, para as personagens, não há saída sem sofrimento. Tal fato contribuiu para o despertar da empatia do público para com a história assistida. Estes são alguns dos recursos utilizados na construção de um texto dramático que levou seu público à catarse e, conseqüentemente, estabeleceu a obra como um texto ímpar do cânone literário nipônico.

Referências

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHIKAMATSU, Monzaemon. Kamiya Jihei Kiinokuniya Koharu Shinjū Ten no Amijima. In: *Chikamatsu Monzaemon zenshū* (Obras Completas de Chikamatsu Monzaemon). v. 44. Tóquio: Shogakukan, 1975, p. 463-509.

GERSTLE, C. Andrew. *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1986.

HEINE, Steven. Tragedy and Salvation in the Floating World: Chikamatsu's Double Suicide Drama as Millenarian Discourse. *The Journal of Asian Studies*, Cambridge, v. 53, n. 2, p. 367-393, maio 1994.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KEENE, Donald. *World within Walls: Japanese Literature of Pre-Modern Era 1600-1867*. New York: Grove Press, 1978.

- KOBAYASHI, Kyōji. *Shinjū e no shotaijō: karei naru ren'aishi no sekai*. Tōkyō: City Books, 2022. *E-book*.
- KUSANO, Darcí. *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LAOZI. *Dao De Jing: O livro de Tao*. São Paulo: Hedra, 2014.
- LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.
- OKUBO, Tadakuni. *Chikamatsu*. Tóquio: Kodokawa Shoten, 1990.
- PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra Machado. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- SPROVIERO, Mário. Notas. In: LAOZI. *Dao De Jing: O livro de Tao*. São Paulo: Hedra, 2014, p. 205-263.
- YOSHIDA, Tamao; YAMAKAWA, Shizuo. *Bunraku no otoko: Yoshida Tamao no sekai*. Tōkyō: Tankosha, 2002.



Da oratura à oralitura: a travessia da palavra nas aventuras da letra

From Orature to Oralitura: The Crossing of the Word in the Adventures of the Letter

Terezinha Taborda Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas)¹, Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

taborda@pucminas.br

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

Resumo: O artigo discute o processo de construção da escrita literária do poeta moçambicano José Craveirinha como expressão poética e referência à cultura tradicional, mostrando como ela desloca a oposição entre o escrito e o falado. Tomando como referência as noções de poética da relação, de Édouard Glissant (2013), partilha do sensível, de Jacques Rancière (2005), e *oralitura*, de Leda Maria Martins (1997), dentre outros, o estudo explora como a poesia de Craveirinha se enuncia a partir de um ponto de vista crítico sobre o fazer poético que realça a estreita conexão entre escrita e textualidade oral na produção literária moçambicana.

Palavras-chave: oratura; oralitura; escrita literária; José Craveirinha; literatura moçambicana

Abstract: The article discusses the construction process of the Mozambican poet José Craveirinha's literary writing as a poetic expression and reference to traditional culture, showing how it displaces the opposition between written and spoken. Taking as reference the notions of poetics of relationship, by Édouard Glissant (2013), sharing of the sensitive, by Jacques Rancière (2005) and *oralitura*, by Leda Maria Martins (1997), among others, the study explores how Craveirinha's poetry is enunciated from a critical point of view on poetic making, that highlights the close connection between writing and oral textuality in Mozambican literary production.

Keywords: Orature; Oralitura; Literary writing; José Craveirinha; Mozambican Literature.

¹ Este trabalho se vincula a reflexões realizadas no projeto de pesquisa “Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”, cujas atividades contam com o apoio da FAPEMIG e do CNPq e se desenvolvem no grupo de pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, do PPG Letras da PUC Minas.

O poema “Fraternidade das palavras”, de José Craveirinha, publicado na coletânea *Karingana ua karingana*, em Maputo, pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) em 1995, apresenta uma natureza metaliterária que marca a maneira como o poeta escolhe, dizendo com Jacques Rancière (1995; 2005), ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. No poema, a frátria (*phratria*)/fraternidade assoma como modalidade de laço que, fundado na solidariedade, se institui como eixo da criação poética e espaço de constituição da subjetividade lírica:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.
(Craveirinha, 1995)

Na ideia de frátria/fraternidade proposta para o fazer poético, encontramos um campo de identificações horizontais entre palavras rongas e algarvias. Este se contrapõe ao modo de identificação/dominação vertical que, historicamente, sustentou a disjunção entre oralidade e escrita, sugerindo uma evidente superioridade da segunda. Nesse campo de identificações a exclusão cede lugar ao espasmo erótico por meio do qual palavras rongas e algarvias ganguissam para recombinaem-se em poema. O poema nasce da frátria/fraternidade entre as línguas. Afinal, “as palavras mesmo estranhas / se têm música verdadeira / só precisam de quem as toque / ao mesmo ritmo para serem / todas irmãs”.

O significado de frátria (*phratría*) remete à fraternidade gerada a partir de laços consanguíneos, ou de afiliação por meio do estabelecimento de vínculo de pertencimento a um grupo, comunidade, instituição. O laço fraterno pressupõe uma conexão entre duas ou mais partes. Fraternidade se refere à relação de união, afeto, ao fato de se comungar das mesmas ideias, à convivência colaborativa entre pessoas, comunidades. Subjacente aos significantes frátria/fraternidade está a ideia de relação. Assim, no sentimento de frátria a partir do qual o poema é construído, a palavra poética resulta da insistência na relação para a produção do discurso. Este investe no espaço virtual e inesgotável da letra para instituir-se como um discurso significativo, impositivo sobre o modo de produção da escrita literária.

Diz-nos Émile Benveniste que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (Benveniste, 1988, p. 286). Lembra-nos o linguista que a consciência de si mesmo somente é experimentada por contraste, ou seja, quando um “eu” se dirige a um “tu” para estabelecer, com ele, um diálogo que lhe permita constituir-se como *pessoa discursiva*, enquanto permite-lhe também conceber-se como *alteridade*. Por isso, para Benveniste, a linguagem é uma realidade dialética, que engloba “eu” e “tu” e os define a partir de uma relação mútua, por meio da qual a subjetividade de cada um emerge como *fato linguístico*. Ou seja, o fundamento da subjetividade está no exercício da língua, na apropriação que o sujeito faz da língua para exprimir-se dentro de uma instância de discurso que tem referência atual, cuja realidade remete à realidade do discurso.

Se a subjetividade emerge na linguagem, é também nela que o sujeito se projeta como força criadora de significados para si mesmo, para os outros, para o mundo. É nela que o sujeito se expressa em sua realidade discursiva para, a partir dessa realidade discursivamente criada, exprimir-se em relação ao outro e ao mundo. Assim, no poema de Craveirinha, podemos pensar que a expressão do sujeito evidencia sua intenção de, a partir de sua realidade discursivamente criada, posicionar-se frente ao outro e ao mundo. Talvez por isso o real moçambicano/africano domine o poema, seja sua matéria bruta, a matéria simbolizada no corpo do texto, na letra a partir da qual ele se funda. Ele se manifesta nos corpos das mamas, que inscrevem no texto o corpo feminino moçambicano/africano em movimentos que perturbam as delimitações espaciais para trazerem a amplitude do céu, sua abertura significativa, para a circularidade das m’bengas que elas acolhem nos braços:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

No gesto de acolher o disperso num abraço erótico, os corpos das mamas dão corpo à escrita. No movimento sensual e erótico que se inscreve na escrita, a ordem do dizer assume a concretude de um corpo que, investido da ambiguidade do significante, *repisa* a terra pela *repetição* das coisas da terra numa letra fundadora, profética, que anuncia, no satanhoco papel, a circularidade – e a constância – com que a realidade moçambicana assoma africanamente no texto. Letra que transforma a subjetividade lírica que se expressa no texto em caixa de ressonância, para o mundo, de uma literatura que quer se construir como um modo próprio de discurso que é, também, um modo próprio de vida, “realização de um dever específico para com a língua, onde a ética e a estilística se confundem” (Rancière, 1995, p. 27). Letra de uma escrita que se reinventa para projetar uma subjetividade lírica que, dirigindo-se a uma outra subjetividade lírica, e ao mundo, reivindica uma relação fraterna, capaz de suportar e legitimar a criação de uma forma de linguagem produzida na horizontalidade das relações democráticas, que possa, por isso mesmo, comunicar uma experiência que faça sentido na construção de uma ética da convivência:

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

Na horizontalidade das relações, escrever é tocar as palavras, “mesmo estranhas”. E tocá-las “ao mesmo ritmo”. A mão que escreve é, simultaneamente, a que arranha, sulca e faz soar. *Grapho* é som e visão. *Graphein* é ouvir e ver, índice do cruzamento entre o auditivo e o visual, o fluido e o espacial, a oralidade e a escrita. Escrever é tocar a memória sonora da palavra, retirando-a da dimensão temporal em que ela se expande e distendendo-a no espaço da letra. A horizontalidade não estabelece relações apenas com modelos canônicos de escrita, mas também com as sonoridades

e os sentidos que estão fora da palavra. Por isso, palavras algarvias e rongas conformam o poema. Som e grafia se irmanam na escrita. Esta se projeta sobre si mesma questionando o *status* ontológico da literatura, a natureza de sua identidade, a ilusão de sua referencialidade, enquanto propõe novas afiliações para o fazer poético. No poema de Craveirinha, a subjetividade lírica instala uma horizontalidade que “apaga as delimitações entre os modos do discurso ao fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai” (Rancière, 1995, p. 28). No sentimento de frátria/fraternidade a partir do qual a subjetividade lírica se institui e constitui, criativamente, e discursivamente, a sua realidade, tocar “ao mesmo ritmo” é o que permite extrair das palavras, “mesmo estranhas”, sua “música verdadeira”. É o que permite colocar as palavras, “mesmo estranhas”, num movimento periódico no curso de uma escrita cuja cadência evolui para um espasmo. Pois é do espasmo, da contração involuntária, súbita e anormal entre palavras rongas e algarvias que emerge o poema:

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

O estranhamento das palavras não impede o poema. É, antes, aquilo que o viabiliza como produção estética. Aquilo que lhe permite realizar-se, nos termos de Édouard Glissant, como “poética da relação” (2013), ou seja, a partir da consciência de que as culturas e as civilizações estão em permanente contato umas com as outras; de que os países devem aceitar influências culturais recíprocas; de que a poética se constrói pelo diálogo, pela pluridiscursividade e pela polifonia. Como poética da relação, o poema de Craveirinha aceita a tradição recebida, seja a da língua portuguesa da cultura europeia, seja a da língua ronga da cultura tradicional moçambicana. Nele as línguas e as culturas se irmanam. Justamente por isso, o poema recusa essencializações. Antes, lida com as línguas e as culturas como conjuntos em contraponto, nos quais os gêneros poéticos e as artes poéticas, orais ou escritos, “cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever” (Rancière, 1995, p. 26). Arte na qual a “herança”, oral ou escrita, se desvanece para dar espaço a uma *techné* poética que inclui, no

fazer poético, a mediação, por meio da qual a escrita abandona o “pai do discurso” (Rancière, 1995, p. 28) e suas determinações, faz desaparecer o princípio de filiação e se abre para as aventuras da letra em articulação com a voz. O poema de Craveirinha anuncia o fazer poético como o conjunto aberto e sem lei das aventuras da letra, onde “a delimitação dos discursos não para de se apagar, voltando a tomar figura sem cessar, onde qualquer distribuição legítima das posições de enunciação desaparece na comunidade sem contornos dos seres falantes” (Rancière, 1995, p. 28).

Nessa *techné* poética o ser da literatura “desmancha as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações entre as artes, os saberes ou os modos do discurso” (Rancière, 1995, p. 27). E se assume como “uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos” (Rancière, 1995, p. 28).

Mas como esse fazer poético se legitima como trabalho de simbolização, de criação estética que se materializa em linguagem escrita?

O poema “Fraternidade das palavras” é, inicialmente, um registro. É, também, uma memória. Além disso, é mediação poética que assume a escrita como lócus de enunciação.

A coletânea de poemas *Karingana wa karingana*, na qual o poema está publicado, é datada de 1963, conforme dedicatória da primeira edição, de 1974, feita na então cidade de Lourenço Marques. Essa coletânea, como outras escritas da época, corresponde às primeiras manifestações críticas da escrita literária em língua portuguesa produzidas nos países africanos como resposta ao sistema de assimilação portuguesa, durante o período colonial. O sistema assimilacionista foi o meio pelo qual a metrópole criou minorias letradas dentro das sociedades. Ele era responsável por uma organização jurídica e social que desvalorizava a cultura do local ao considerá-la como “não civilizada”. Ao mesmo tempo, forçava o escritor a atuar dentro de alguns limites, mesmo quando ele tomava consciência da condição subalternizada de sua cultura nativa. Mário Pinto de Andrade chama a atenção para a ambivalência que caracterizava o sistema assimilacionista quando nos explica que ele pressupunha que os indígenas rejeitassem os seus valores próprios e saíssem de um estado de “não cultura” para se integrarem num quadro civilizacional de molde ocidental (Andrade, 1997, p. 93). Em função dessa ambivalência é que, para Andrade, a partir dos anos 40 as sociedades coloniais assistiram a manifestações nacionalistas que fomentaram um pensamento verticalmente crítico em relação à colonização portuguesa em África.

Falando sobre Moçambique, José Luís Cabaço nos conta sobre as divisões sociais de então, quando a sociedade era organizada a partir da distinção entre “civilizados” e “indígenas” (Cabaço, 2009). “Civilizados” eram os sujeitos brancos, de educação europeia. “Indígenas” eram os negros nascidos na África. Essa categoria se subdividia em “assimilados” e “não assimilados”: assimilados eram aqueles negros que se formavam nas escolas missionárias, sabiam falar português e podiam ser aproveitados no comércio, nas fábricas ou mesmo nos afazeres domésticos (Cabaço, 2009, p. 104). O sociólogo explica, ainda, que a autoridade portuguesa esteve distante de Moçambique até a implantação do Estado Novo, em 1926. Durante o salazarismo Portugal teria levado, para as extensões de seu Império Ultramarino, um corpo burocrático que se teria feito muito mais presente no cotidiano das colônias. Esse corpo burocrático se constituía a partir de migrações de lusitanos para exercer cargos públicos nas colônias, ocorridas a partir da década de 1930. Em função disso, as cidades cresceram. Seu crescimento foi acompanhado por uma segmentação acentuada entre populações distinguidas por seu estatuto jurídico. A urbanização aumentou o contingente de indígenas nas cidades. Esses passaram a residir nas periferias, formando grupos sociais “periurbanos”, ou seja,

o africano da periferia dos centros urbanos, que mantendo suas cosmogonias e falando quase que exclusivamente a própria língua, se encontrava distante de sua comunidade, desenquadrado das relações hierárquicas, dos vínculos tradicionais, das práticas consuetudinárias dos espaços rurais. Ele vivia solicitado por hábitos e comportamentos diferentes, tinha de gerir diferentes espaços, era compelido a desenvolver aptidões técnicas e educacionais da sociedade urbana, recebia o influxo de novos conhecimentos. Nesse parcial desenraizamento, ele não rompia, contudo, com suas origens e era sobre tais referências que construía as várias identidades na nova situação: nos subúrbios urbanos, reestruturava-se em sistemas de organização da vida que refletiam a simbiose dos universos culturais em que orbitava. (Cabaço, 2009, p. 139)

Para Cabaço esses grupos constituíram o “Terceiro espaço” de que fala Homi Bhabha ou seja, aquele espaço que “embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (Bhabha, 2001, p. 68 *apud* Cabaço, 2009, p. 140).

Essa condição teria feito surgir, entre esses grupos sociais, um contexto discursivo gerador de uma fala estética e política diferenciada e inovadora. Para Rejane Vecchia R. Silva e Ubiratã R. B. Souza,

apropriando-se das mídias ocidentais, como a música produzida com instrumentos europeus, a escrita livre numa língua portuguesa apropriada, a pintura em telas, Moçambique viu surgir nesse período uma arte empenhada, que transcendia as pertenças culturais endógenas, mas recusava o estatuto de “quase portugueses” obtido através da assimilação antiga – reconheciam-se, *a priori*, os artistas, como moçambicanos, e mais do que isso, reivindicavam o direito a essa pertença. (Silva; Souza, 2015, p. 108)

A partir dessa apropriação das mídias ocidentais, ainda de acordo com Cabaço, Moçambique teria visto surgirem os primeiros intelectuais moçambicanos que escolheram a palavra escrita como lócus de enunciação que, por ser atravessado por toda a gama heterogênea de ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito, poderia lhes permitir expressar a variedade contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais que, interativamente, lhes constituíam como sujeitos.

É essa opção pela palavra escrita como lócus de enunciação que o poema “Fraternidade das palavras” registra quando faz emergir, no discurso literário, uma subjetividade lírica que não apenas afirma a variedade cultural e linguística contraditória e conflitante que a constitui, mas também a reivindica como expressão estética.

Falando, agora, sobre as literaturas de Angola e Moçambique, Cabaço informa que, num processo que é de tomada de consciência nacional, as páginas e as revistas literárias tornam-se “o campo de batalha” onde os intelectuais “ensaiam soluções, [...] definem alianças, [...] trocam experiências, [...] buscam caminhos” (Cabaço, 2004, p. 64). Esses espaços são assim desenhados pelo sociólogo:

Ali se lê e se discute em liberdade, analisando o “inimigo” e preparando as ações que vão minar a sua estratégia de assimilação e despersonalização cultural. Ali se descobre a tensão no presente, entre o ontem e o amanhã, e a urgência em encontrar a linha de continuidade que liga a história pré-colonial e a resistência anti-colonialista. Só com esta o escritor resgatará a personalidade que lhe permitirá – como africano digno, homem livre e ator participante – entrar no futuro. (Cabaço, 2004, p. 64-65)

Das páginas e das revistas literárias à conformação de um sistema literário nos países africanos de língua portuguesa (Candido, 1993; Abdala JR., 1989; Padilha, 1995/2007; Chaves, 1999; Mata, 2009), a escrita se constitui, a partir da década de 1980, como produção de escritores iminentemente urbanos, escolarizados e que têm a língua portuguesa como língua oficial e, muitas vezes, também materna, mesmo quando falantes de línguas nativas. É o caso do poeta José Craveirinha, que, sendo filho de pai português e mãe moçambicana, trata o fato de seu nascimento como “uma questão vital na montagem do olhar com que fita a sociedade em que nasceu e que ajudou a transformar” (Chaves, 2005, p. 141).

Os momentos assinalados acima são importantes porque demarcam um movimento gradativo de distensão da *oratura*, por meio do qual ela ultrapassa sua condição primeira de mediação oral para inscrever-se no discurso literário trazendo, para ele, “a língua em sua integridade concreta e viva” (Bakhtin, 1997, p. 181), ou seja, a língua vinculada a seus falantes e a seus atos, a suas esferas sociais e aos valores ideológicos que os norteiam. Inscrita no discurso literário, a *oratura* organizará de outra maneira a escrita e, ao mesmo tempo, facultará à escrita definir outra visada sobre si mesma e sobre a própria *oratura*. Nessa travessia, a *oratura* não projeta, sobre o texto, apenas uma alternância da oralidade e da escrita. Negociando com ele, a *oratura* concede ao texto a operação do sentido a partir da qual se organiza a subjetividade e a especificidade do discurso, a sua historicidade, o seu modo de significar como escrita literária. Como acontece com o poema “Fraternidade das palavras”: ao recordar a possibilidade única do poema na (re)combinação de palavras rongas e algarvias, ou seja, em uma nova combinação a partir de outras possibilidades de pactuação do sentido fora das instâncias de suas línguas de origem, ou ainda, em uma (re)pactuação erótica que somente permite a emergência do sentido a partir da aliança entre línguas e culturas diferentes, o poema se faz memória de um ato criativo que retira a palavra da dimensão temporal em que ela se expande em *oratura* para distendê-la no espaço da letra escrita.

Essa travessia não é um processo simples. A sua defesa não pode ser feita sem que, pelo menos, se apontem algumas das complexidades que envolvem a relação entre a oralidade e a escrita nos países africanos de língua portuguesa.

A nosso ver, essa relação tem sido pensada, predominantemente, numa perspectiva disjuntiva que responde, mesmo que inconscientemente, pela permanência de alguns problemas com que o crítico se depara quando se dispõe a analisar o texto literário africano de língua portuguesa. Um deles refere-se à tendência a se observar, nos estudos sobre essas literaturas, a permanência de uma perspectiva que insiste numa relação vertical entre oralidade e escrita, seja para questionar a aparente supremacia da segunda sobre a primeira; para afirmar uma suposta anterioridade do oral em relação ao escrito, ou para sugerir aquilo que Inocência Mata critica, com razão, como sendo a tendência a se considerar a “prevalência do oral no imaginário dos escritores africanos” (Mata, 2015, p. 81).

O pensamento disjuntivo, parece-nos, produz alguns essencialismos. Um deles resulta da vinculação da África a uma “tradição oral” ou a uma “oralidade” cuja generalidade, além de não alcançar as diferenças específicas reivindicadas pelas literaturas produzidas nos espaços e nos tempos africanos em que elas são gestadas, também não as explicita. Lourenço J. C. Rosário, inclusive, já chamou nossa atenção para o fato de a designação “tradição oral” assumir um caráter generalizante da realidade cultural das sociedades em situação de oralidade. O estudioso defende que “farão parte da tradição oral valores culturais como as *narrativas* propriamente ditas, a *canção*, os *diversos ritos*, etc., porque a sua transmissão é feita oralmente de geração para geração” (Rosário, 1989, p. 53-54). Porém recorda que “o termo oral [fica] ligado à situação de transmissão de qualquer valor cultural [...]” (Rosário, 1989, p. 54). Outro essencialismo resulta da “insistência no caráter ‘europeu’ da língua portuguesa”, desconsiderando as variações que ela sofre nos espaços africanos, conforme mostram Rejane Vecchia R. Silva e Ubiratã R. B. Souza (2015, p. 115), mas também como já o havia discutido Inocência Mata em afirmação anterior, segundo a qual “uma língua tem *usos* diversos, isto é, linguagens diferentes, que o mesmo é dizer, expressões culturais diferentes em língua portuguesa, que conformam o variegado painel de expressões de identidades sociais dos países” (Mata, 1998, p. 263). A esse respeito, concordamos com esses estudiosos quando defendem que a relação entre os repertórios culturais endógenos e a escrita literária em línguas de origens europeias seja, “efetivamente, vista em face de sua historicidade e de sua especificidade”. (Silva; Souza, 2015, p. 115)

Além disso, o pensamento disjuntivo parece negligenciar a característica da escrita literária africana de texto literário, forma de mediação e, conseqüentemente, mediação pela forma. Trazendo para esta reflexão as palavras de Leyla Perrone-Moisés, o pensamento disjuntivo não nos habilita a pensar o texto literário africano de língua portuguesa como um “arranjo particular dos signos verbais” que exige ser visto “como um mediador” (Perrone-Moisés, 2002). De maneira geral, o pensamento disjuntivo colabora, e muito, para que a escrita literária africana de língua portuguesa seja lida a partir de aspectos como a temática, as ideias que veicula, o seu “realismo”. Porém, o texto literário moçambicano, angolano, cabo-verdiano, santomense ou guineense, não seria reflexo do real desses espaços, de sua tradição oral, de uma oralidade originária de cada um deles. Seria, antes, mediação para alcançá-los. Como mediação, o texto literário pressupõe uma infinidade de mediações outras, entre “línguas nacionais, repertórios culturais, pactos de leitura definidos pelos gêneros, pelo tom, etc” (Perrone-Moisés, 2002), por meio das quais estabelece relações significativas entre passado e presente, tradição e modernidade, oralidade e escrita, e oferece-as ao leitor num exercício que é, simultaneamente, visão crítica dos valores das culturas de que resulta e autocrítica em relação a seu próprio processo de produção.

Feitos esses apontamentos, podemos agora retomar nossa defesa do poema “Fraternidade das palavras” como uma distensão da *oratura*, a qual nos permite observar o movimento da palavra entre a *oratura* e a letra escrita. Trata-se de negociação clandestina, ilegal e ilegítima, pela qual as artes e os saberes das línguas ronga e algarvia se movimentam, sem passagem e sem documentos, sem filiação, sem um corpo de verdade em que se ancorar, numa abertura perpétua da aventura da letra (Rancière, 1995, p. 25-45).

Essa negociação tem sido tratada a partir da utilização de diversos conceitos, tais como *oratura*, literatura oral, *oralitura*. No entanto, apesar de se originarem de várias fontes teóricas diferentes, a maioria das reflexões sobre esses conceitos sustentam a polarização, a dicotomia, a oposição dual entre o oral e o escrito que remete à supremacia do segundo.

O termo *oratura* foi introduzido por pesquisadores africanos, como Pius Zirimu, da Uganda, em oposição ao termo literatura oral, para distinguir a produção oral da escrita (Schipper, 2006, p. 10). Segundo Lourenço J. C. Rosário, o termo *oratura* ganhou legitimidade principalmente entre os

estudiosos da cultura anglo-saxônica, tendo sido proposto como uma saída para o impasse quanto à nomenclatura do fenômeno resultante da aglutinação entre o oral e a literatura, na medida em que os estudiosos reconhecem que “na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extralinguística que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de literariedade” (Rosário, 1989, p. 53).

Está claro que, no universo da lusofonia, o conceito de *oratura* pressupõe uma distinção e um distanciamento entre oralidade e escrita que se define pela abrangência mesma do lexema *oratura*, que pressupõe, segundo observações de Susana Machado Dolores Nunes:

a presença da oralidade enquanto meio de transmissão de um *corpus* vivo, pertencente a sociedades tradicionais nas quais a transmissão do saber passa pela oralidade, que assim se constitui não apenas como veículo privilegiado de identidade, comunicação e reproduções sociais, mas também como meio de desenvolvimento humano e de construção de uma dada imagem do mundo. A presença de uma arte verbal cuja transmissão se concretiza e difunde pela via oral – contada, cantada ou recitada –, de geração em geração. Os registros desta arte verbal fazem-se no decorrer do processo de transmissão natural; contudo, antes de tomarem a forma escrita, permanecem vivos pela memória coletiva oral. A escrita constitui um suporte que garante a conservação da performance passada de uma criação coletiva anônima. (Nunes, 2009, p. 35)

Ou seja, pressuposta à noção de *oratura* está a primazia da voz sobre a letra e, conseqüentemente, uma relação de dependência da oralidade com relação à escrita graças à fixação grafêmica desta e, conseqüentemente, à possibilidade a ela atribuída de perpetuar a memória e a tradição.

Já sobre a palavra *oralitura*, Graciela Ortiz, comentando o texto *Le discours antillais* (1981), de Édouard Glissant, na *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*, conta-nos, na esteira de Maximilien Laroche, que teria sido forjada por Ernst Mirville em 1971. Esclarece-nos a estudiosa que

para Chamoiseau e Confiant a oralitura tem como figura central o contador crioulo, aquele que vai transmitir os contos, provérbios, adivinhações, que se constituíram, no passo do tempo, no lugar de inscrição do imaginário. Na época da escravidão, durante a noite,

o contador relatava essas histórias feitas dos vestígios do passado. Palavras noturnas que diziam dos sofrimentos dos escravos e conformavam uma contra-cultura oposta ao sistema de escravidão. A oralitura foi assim o lugar que representou a forma estética da resistência, da cimarronagem na plantação mesma. Ela foi também o lugar onde se misturaram elementos diversos, da África, animais como o tigre ou o elefante, da Europa, personagens como o Diabo, Deus e ainda elementos vindos dos Caraíbas, dos Indianos, dos Chineses. (Ortiz, 2016, p. 1)

Em suas considerações sobre o texto de Édouard Glissant, Ortiz observa que o fato de ter nascido numa plantação, na Ilha da Martinica, teria permitido ao crítico e escritor conhecer a vida dura dos que trabalhavam na exploração da cana de açúcar, a única produção de recursos que vinha da época da escravidão, abolida em 1848. Além disso, Glissant teria conhecido também a realidade da colônia, com sua herança de racismo, analfabetismo, pobreza, elementos que aparecem ao longo dos seus escritos. Assim, para Ortiz, durante a sua infância na plantação, Glissant teria tido contato com os contos que os contadores de histórias narravam toda noite às crianças, os quais recolheria como lugar de constituição da memória oral e uma das formas de resistência à opressão colonialista, a cimarronagem, que tem sido denominada como *oralitura*. É nesse sentido que Glissant esclarece que “os haitianos cunharam o neologismo *oralitura* para substituir a palavra literatura, marcando a sua determinação de permanecer no campo oral”. Porém, o crítico adverte-nos contra qualquer tentativa de “fixação da linguagem ‘oral’ no contexto moderno”. Aquilo que ele parece defender é a “abordagem de um método misto de ensino da língua escrita (francês) e de uma língua falada (crioula)” (Glissant, 1980, p. 345-346)², tarefa que, para ele, deve ser partilhada entre linguistas e professores.

Percebe-se, pelas observações de Ortiz e Glissant, que a referência ao termo *oralitura* circunscreve o seu significado ao campo da produção oral. Talvez por isso Jean Derive, ao discutir a melhor maneira de tratar os

² “Les Haïtiens ont inventé le néologisme *oraliture* pour remplacer le mot littérature, marquant ainsi leur détermination à rester dans le champ de l’oral. C’est assez dire qu’au moins la stratégie de la fixation d’une langue ‘orale’ dans le contexte moderne n’est pas évidente ni donnée une fois pour toutes. Il faut éclairer l’approche d’une méthode contrastée d’enseignement, enseignement d’une langue écrite (le français) et d’une langue orale (le créole): voici pour l’instant la tâche à partager entre linguistes et enseignants.” (Glissant, 1980, p. 345-346).

objetos culturais produzidos em culturas orais como as africanas, afirme que “certos críticos preconizaram a utilização preferencial dos termos *oratura* ou *oralitura*” (Derive, 2010, p. 9), aos quais opõe o conceito de literatura oral. Observa, no entanto, o pesquisador, que esses conceitos, “mesmo que sejam interessantes para o teórico do discurso, de todo modo precisam ser definidos nos contextos em que eles serão empregados, na medida em que eles são de utilização pouco difundida”(Derive, 2010, p. 12).

Essa definição do conceito no contexto em que é empregado parece ser a preocupação de Félix Ayoh’Omidire (2005) ao abordar o termo *oralitura* a partir dos ensinamentos yorubanos, para referir-se a uma prática de aprendizado da tradição oracular que se realiza pela memorização e repetição de textos, exatamente da forma como foram memorizados. O estudioso recorre ao termo *oralitura* para nomear

a presença de certos mecanismos embutidos nos diversos gêneros literários praticados pelos povos yorubanos, fazendo com que sua transmissão no tempo e no espaço seja realizada com a mesma preocupação que norteia os textos escritos nas sociedades alfabetizadas. (Ayoh’Omidire, 2005, p. 19)

Propondo a ideia de uma identidade yorubana naquilo que define como Mundo Atlântico Yorubano, o estudioso sustenta a tese de que, mais do que uma simples oralidade, a *oralitura* teria sido responsável pela transmissão, retenção e preservação da cosmologia yorubana, de forma padronizada, no mundo Atlântico. Sua atenção recai sobre a aproximação da *oralitura* ao modelo da escrita, conforme os pressupostos para ela definidos por Walter Ong. Contrapondo-se aos argumentos de Walter Ong sobre uma suposta inferioridade da oralidade em relação à escrita, Ayoh’Omidire detém-se na observação das formas de representação dos diversos signos e textos do saber yorubá-africano. Suas reflexões levam-no a afirmar a *oralitura* yorubana como “mecanismo de perpetuação da palavra yorubana, dando-lhe condições de perdurar na memória de seus usuários, seja na forma de textos mágico-rituais, seja na forma de textos históricos e oraculares” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 347). Por isso Ayoh’Omidire conclui que a *oralitura* é uma outra forma de escrita na cultura yorubana, que atravessa toda e qualquer expressão ou texto nagô-yorubano, tanto na sua versão africana quanto nas diversas versões diaspóricas brasileiras. Ou

seja, sua visão sobre a *oralitura* se pauta numa práxis mítico-religiosa, cuja permanência seria garantida pela memorização e pela repetição, por vezes ritual, dos signos da cultura Yorubá. A repetição não apenas reiteraria os signos da cultura nos textos em que eles se manifestam, mas também lhes devolveria, em jogo especular de semelhanças, a constância de sua permanência nos espaços alteros onde eles se alojam, neles fixando os elementos da práxis cultural projetada de modo essencialista.

Diferentemente de Glissant, Derive e Ayoh'Omidire, Leda Martins (2000) pensa o termo *oralitura* como uma letra da textualidade oral cuja inscrição no ato enunciativo, escrito ou performático, recupera mnemonicamente a própria cultura oral à qual ela também remete. A *oralitura*, para a estudiosa, refere-se a uma organização dos signos e de toda a representação simbólica na tessitura do cruzamento da escrita com uma cosmovisão e uma vivência da textualidade oral que serão reencenadas na atualização discursiva da enunciação. Em função disso, a estudiosa propõe a *oralitura* como um conceito operacional para matizar

A singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (Martins, 2000, p. 21)

Leda Martins pensa a *oralitura* a partir dos gestos, das inscrições e dos palimpsestos performáticos grafados tanto pelos procedimentos culturais da tradição linguística da palavra quanto pela voz e pelo corpo. Para a autora, o termo *oralitura*

Não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. (Martins, 2000, p. 11)

Segundo Leda Martins, a performance, além de colocar-se como substituição de algo, é veículo de inscrição de conhecimentos. Por

isso, diferentemente da *oratura*, que “nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão”, a *oralitura*

é do âmbito da performance, sua âncora: uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vóteios do corpo. Afinal, em muitas culturas escrever e dançar pertencem ao mesmo universo semântico, o que nos leva a pensar que não existam culturas ágrafas, pois segundo Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas criam, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas. (Martins, 2000, p. 11)

A abordagem da *oralitura* feita por Leda Martins nos permite recuperar, no contexto escrito, as pulsões da voz, das quais provém, para o ouvinte, uma mensagem específica. Quando enunciada, essa mensagem “transforma em ícone o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela [a voz] emana...” (Zumthor, 1993, p. 201). Por isso, a ela podemos associar um outro conceito, o de vocalidade, cunhado por Paul Zumthor e definido por ele como “a historicidade de uma voz: o seu uso” (Zumthor, 1993, p. 21).

Acreditamos que a proposição da *oralitura* como um conceito, na interpretação que para ela propõe Leda Martins, nos permite realçar a importância da voz e da oralidade na escrita literária de José Craveirinha, como de resto na escrita literária africana de língua portuguesa. Importância esta que se manifesta na capacidade da voz de projetar o corpo que a pronuncia, fazendo com que a oralidade irrompa na escrita. Aliado ao conceito de vocalidade, o conceito de *oralitura* dá conta de uma especificidade que encontramos na escrita literária africana de língua portuguesa: a de articulação discursiva de sujeitos que, à força de (de) marcarem sua alteridade no território da escrita, instituem um *modo de enunciar* informado pelo cruzamento da textualidade oral africana com a textualidade escrita; isso enquanto (de)marca, também, a identidade cultural desses sujeitos em espaços enunciativos de nações ainda em emergência.

Esse *modo de enunciar* encontra, no trânsito vocal, um modo possível de realização do texto literário. Texto no qual a voz “procura o seu lugar”, realçando, pelo exercício daquele poder fisiológico do qual nos fala

Zumthor, o aspecto corporal do texto, seu modo de existência como objeto da percepção sensorial interpessoal, ou seja, gestual:

objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto coloca em obra, em seu autor, elementos cinéticos [...] Naquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o tato e uma percepção cinestésica. (Zumthor, 1993, p. 243)

No ato de percepção do texto, portanto, mais claramente do que em seu processo de constituição, é que se manifestam as marcas da vocalidade que o caracteriza. Retomando ainda Paul Zumthor, não importa que, em seu processo de constituição interna e em sua gramática, o texto tenha sido composto por escrito. A sua recepção pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo determinaria o efeito da voz sobre o receptor e, portanto, sobre a significância (Zumthor, 1993, p. 23-24).

A recuperação sensorial da voz e da oralidade inscritas na escrita realiza um movimento de devir, já que os signos da escrita evocam coisas ausentes, mas também cenas, intrigas, séries de acontecimentos que podem estar ou não ligados uns aos outros, corpos, relações ou situações particulares, enfim, elementos convencionais que podem ser atualizados em outros contextos diferentes daqueles de que foram destacados. A leitura se torna, portanto, um trabalho de substituição e de inscrição, desdobramento que responde a um devir outro, visto que dela resulta a invenção de outros sentidos, outros significados, outras combinações que deslocam a voz de um ponto fixo de produção oral, eliminando a possibilidade de estatização dessa oralidade e colocando-a em situação de trânsito. No entanto, é preciso observar que a voz ouvida e a oralidade projetada por ela são aquelas gestadas na e pela própria escrita, geradas nos sopros e nas intensidades criados dentro do próprio campo recoberto por uma língua que recupera as sonoridades e as variações da oralidade.

Voltando à nossa ideia da travessia da *oratura* para a letra escrita, vale dizer, para a *oralitura*, conforme proposto por Leda Martins, podemos destacar algumas diferenças que consideramos fundamentais entre esses conceitos. Na *oratura* encontraríamos uma proposta de unidade entre o texto, o enunciador e seu destinatário. Eles formariam uma totalidade, já que a transmissão do texto se daria pela performance oral. A frequência com que encontramos, nos estudos de literaturas africanas de língua

portuguesa, uma tendência a se lançar mão do conceito de *oratura* para traduzir as “interações” que a escrita literária proporia com os gêneros e as expressões da oralidade demarcaria, inicialmente, a distância que separa a escrita e a oralidade como modos de enunciação distintos e específicos. Na *oralitura* a inscrição de uma letra da cultura oral na enunciação discursiva implicaria ao texto assumir sua condição de mediação, o que pressuporia a separação entre texto, enunciador e destinatário e a colocação deste a uma distância regulada pela própria escrita, já que os modos de interpelação do enunciatário integrariam o processo de construção da linguagem poética. O texto literário assumiria sua dupla condição de expressão poética e referência a uma textualidade oral. Na *oratura* o texto comportaria e conduziria a voz que o leva. Na *oralitura* ambos se separariam, já que ela se realizaria por meio da assunção de uma posição de enunciação que reivindica a partilha do sensível, ou seja, a participação em um conjunto comum e “inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões”, pois aquilo que lhe interessaria seria “o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas” (Rancière, 2005, p. 7)

Assim, ler o poema “Fraternidade das palavras” a partir da noção de *oralitura*, conforme a perspectiva que apresentamos aqui, permite-nos alcançar um real moçambicano/africano, uma tradição oral moçambicana/africana, uma oralidade moçambicana/africana constituídos e instituídos por meio de um “arranjo particular de signos verbais” cuja legitimidade está em sua exigência por ser visto como proposta estética que assume a escrita como lócus de enunciação e como mediação entre passado e presente, tradição e modernidade, *oratura* e literatura, oferecendo-se ao leitor num exercício que é, simultaneamente, visão crítica dos valores das culturas de que resulta e autocrítica em relação a seu próprio processo de produção.

Não por acaso a subjetividade lírica que emerge no poema se expressa por meio da instituição de uma enunciação coletivizadora, que se projeta em direção ao outro por meio de um enunciado sentencioso, o qual encerra um sentido geral e é expresso com gravidade e laconismo, como é comum nos gêneros orais:

O céu
 é uma m'benga
 onde todos os braços das mamas
 repisam os bagos de estrelas.

O recurso à figuração do sentido torna o enunciado eminentemente simbólico. Sua compreensão deverá passar por uma transferência semântica que implique identificar os significados gerados pela relação metafórica proposta para *céu e m'benga* e decifrar a proposição que vincula *os braços das mamas* e o ato de *repisar os bagos de estrelas*. A enunciação alia, no texto, um critério de construção estilístico – a associação metafórica entre universos culturais distintos como recurso para a criação de novos significados –, e um critério contextual – a comparação do ato de escrever com um ato do cotidiano, o de catar/separar numa m'benga. Ao fazê-lo, mostra que as atitudes de selecionar palavras, escolhê-las e combiná-las são etapas necessárias para a construção poética, e ainda, para que essa construção se pautasse pela busca daquilo que é essencial, eliminando todos os excessos que poderiam remeter para a exterioridade do texto e comprometer sua construção discursiva. O poema se constrói, simultaneamente, como expressão poética e como referência à tradição cultural moçambicana/africana.

Ao se instituir como um enunciado sentencioso, a enunciação torna a palavra absoluta, assume um estatuto que não pode ser colocado em questão: nela estabelecer a relação metafórica entre palavras rongas e algarvias e construir a proposição sobre o fazer poético a partir da aliança entre um saber/fazer da cultura moçambicana/africana e a lógica metapoética da cultura portuguesa é atribuir ao fazer poético uma função lúdica e uma função didática ao mesmo tempo. A sentença, por seu conteúdo instrutivo, incita uma reflexão realista sobre a condição de produção do discurso literário moçambicano/africano como resultado do cruzamento de duas cosmovisões distintas:

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

Ao construir-se como expressão poética escrita e referência à cultura tradicional, o poema de Craveirinha neutraliza a oposição entre o escrito e o falado. E anuncia um ponto de vista crítico sobre o fazer poético que realça a estreita conexão entre escrita e textualidade oral na produção literária moçambicana/africana.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

AYOH'OMIDIRE, Félix. *Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras (Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

CABAÇO, José Luís. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Via Atlântica, [S. l.]*, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2004. DOI: 10.11606/va.v0i7.49786. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49786>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FBLP, 1999.

CHAVES, Rita. José Craveirinha: a poesia em liberdade. In: CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. 3 ed. Maputo, Minerva Central, ASDI e Instituto Camões, s.d. [1995], p. 3.

DERIVE, Jean. Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *Oralidade, literalização e oralização da literatura*. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010, p. 117-129.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Galimard, 1980.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 262-268, 27 mar. 1998.

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. *Gragoatá*, Niterói, n. 27, p. 11031, 30 dez. 2009.

MATA, Inocência. Gêneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 79-94, 2º sem. 2015.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.

ORTIZ, Graciela. Comentários. In: GLISSANT; Edouard. O mesmo e o diverso. *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/comentarios.htm>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2 ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, (1995) 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura como mediação. *Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Belo Horizonte, ABRALIC, 2002, CD-ROM.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral: (Transcrita em português)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Angola: Angolê-Artes e Letras, 1989.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (org). *A tradição oral*. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 10-24.

SILVA, Rejane Vecchia Rocha e; SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 95-117, 2º sem. 2015.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.