

ISSN 0103-2178 (impressa)

ISSN 2238-3824 (eletrônica)

Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais

# caligrama

revista de estudos românicos

V. 26 n. 3

Setembro / Dezembro 2021

# **CALIGRAMA**

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

**V. 26- N. 3**  
**Set.-Dez. 2021**

e-ISSN 2238-3824

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 26	n. 3	136 p.	Set.-Dez. 2021
-----------	----------------	-------	------	--------	----------------

## COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny  
Anna Palma  
Larissa Santos Ciríaco  
Maria Juliana Gambogi Teixeira

## CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Martine Kunz (UFC)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)	Mirta Groppi (USP)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Lilián Guerrero (UNAM)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Magnólia Brasil (UFF)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Paraquett (UFBA)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)

**Secretaria:** Setor de Publicações

**Projeto de capa:** Philippe Enrico

**Revisão:** Carolina Akemi Sueto Moreira

**Diagramação:** Naila França Eleutério, Pollyane Schivek

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil  
Setor de Publicações | Sala 4003 - Fone: (31) 3409-6009  
e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# SUMÁRIO

## LINGUÍSTICA

**Emoções no relato de violação do outro: uma análise patêmica em *Memórias do Cárcere***

*Emotions in the Narrative of Violence Against the Other Character: a Pathemic Analyses in Memórias do Cárcere*

Gabriela Pacheco Amaral . . . . . 7

**A (re)construção do mito da caverna na obra *A invenção de Morel*, de Bioy de Casares**

*The (re)construction of the Myth of the Cavern in the Work The Invention of Morel, by Bioy de Casares*

Gerizilda Dantas de Souza  
Carlos Martins Versiani dos Anjos . . . . . 25

## LITERATURA

**Montagem literária em *Journal du dehors*, de Annie Ernaux**  
*Literary Montage in Annie Ernaux's Journal du dehors*

Letícia Campos de Resende . . . . . 41

**A estratégia hegemônica do realismo na narrativa venezuelana e haitiana no início do século XXI**

*The Hegemonic Strategy of Realism in the Venezuelan and Haitian Narrative in the Beginning of the 21st Century*

Dionisio Márquez Arreaza . . . . . 65

**O cotidiano do verso (*in-verso*): revoluções poéticas em Ana Cristina César e Paulo Leminski**

*The Daily Life of the Verse (in-Verse): Poetic Revolutions in Ana Cristina César and Paulo Leminski*

Luciana Brandão Leal . . . . . 87



**Do nacionalismo cultural à *culturalização* da nação:  
a *Revista do Livro***

*From cultural nationalism to the culturalization of the nation:  
Revista do Livro*

Fernando Floriani Petry . . . . . 107

**ENTREVISTA**

**Elipses da memória: entre o leitor e o escritor (Entrevista  
com Michel Laub)**

Marcio Roberto Pereira

Ana Paula Vicente Carneiro . . . . . 127

# LINGÜÍSTICA





## Emoções no relato de violação do outro: uma análise patêmica em *Memórias do Cárcere*

### *Emotions in the narrative of violence against the other character: a pathemic analyses in Memórias do Cárcere*

Gabriela Pacheco Amaral

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

[gabriela-pa-169@hotmail.com](mailto:gabriela-pa-169@hotmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-4081-9734>

**Resumo:** O objetivo dessa pesquisa é analisar quais emoções são expressadas pelo narrador de *Memórias do Cárcere* ao relatar um caso de abuso sexual no cárcere. *Memórias do Cárcere* é um clássico brasileiro de Graciliano Ramos que retrata o testemunho e a narrativa do período em que o autor esteve preso no Brasil. Para alcançar nosso intuito, nossa base teórica terá os pressupostos de Charaudeau (2010) e Plantin (2010) sobre as emoções no discurso. Nossas análises são qualitativas linguístico-discursivas sobre a construção enunciativa das emoções no discurso. Esperamos com esse trabalho apresentar algumas aproximações entre as teorias de Charaudeau e de Plantin.

**Palavras-chave:** emoções; discurso; relato do outro; violência; *Memórias do Cárcere*.

**Abstract:** The objective of this research is to analyze which emotions are expressed by the narrator of *Memórias do Cárcere* when reporting a case of sexual abuse in prison. *Memórias do Cárcere* is a Brazilian classic by Graciliano Ramos that depicts the testimony and narrative of the period in which the author was imprisoned in Brazil. To achieve our aim, our theoretical basis will have the assumptions of Charaudeau (2010) and Plantin (2010) about emotions in the discourse. Our analyzes are qualitative linguistic-discursive about the enunciative construction of emotions in the discourse. With this work, we hope to identify which emotions are expressed by the enunciator in the narrative of a case of violence by another character in Brazilian prison.

**Keywords:** emotions; discourse; narrative of other; violence; *Memórias do Cárcere*.

## 1 Introdução

De acordo com Bakhtin (2002, p. 98), em cada contexto social e ideológico coexistem dizeres que são específicos à sua época. Cada momento tem a sua conjuntura social e ideológica. Em consonância com o Mestre russo, para Fiorin (2006, p. 22-23) o discurso que se enuncia é carregado de emoções e juízos de valor. Portanto ele é dotado de crenças, opiniões e ideologias. Sem um autor e um contexto para a produção do enunciado, as palavras são vagas, mas, quando inseridas em uma conjuntura social, elas adquirem sentidos e valores.

Com base nisso, as emoções estão interligadas ao discurso, tanto no nível do enunciador, quanto no da enunciação e do destinatário. As palavras não são neutras e uma das características que permitem essa ausência de neutralidade é a emoção. Os enunciados têm o poder de expressar sentimentos e julgamentos que moldam a subjetividade da linguagem.

Antes da filiação política ao Partido Comunista Brasileiro em 1945, Graciliano Ramos foi preso político no ano de 1936, no primeiro momento da Era Vargas, em Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Ficou onze meses em cárcere e, com a ajuda de amigos e de sua esposa, publicou nesse mesmo ano o romance *Angústia*.

Durante esse período em que foi detento, Ramos fez muitas anotações que, anos depois, foram transformadas em livro. Infelizmente, o romancista morreu antes de concluir esse trabalho de escrita memorialista. Mesmo inacabada, a obra foi publicada, o que nos possibilitou acesso a detalhes da prisão de Ramos, realizados com sua verve e crítica mordaz.

As lembranças e os sofrimentos do aprisionamento, relatadas em *Memórias do Cárcere*, foram postumamente publicadas em 1953, pela editora José Olympio. Tal obra teve uma alta repercussão política e intelectual. Política, pois incomodou o Partido Comunista Brasileiro com a revelação de que o secretário geral do partido, Antonio Maciel Bonfim (o personagem de Miranda), colaborou com a polícia para as investigações e prisões políticas do Governo Vargas. Intelectual, pois ali nasceu um clássico literário brasileiro, saudado por diversos críticos como Antonio Candido, Gilberto Freyre, Oswald de Andrade e José Lins do Rego. Aliás, 100 mil exemplares foram vendidos em 45 dias, tamanho o impacto e a expectativa da obra. Em 1984, Nelson Pereira dos Santos adaptou a obra ao cinema, produzindo o filme *Memórias do Cárcere*.

A verve observadora de si e dos outros de G. Ramos em *Memórias do Cárcere* permite-nos desvendar possíveis crenças do sujeito em relação ao mundo. O espaço carcerário pode ser considerado como uma experiência de observação física, espiritual e psicológica do narrador. Nesse sentido, o ato de narrar vidas mostra-nos muito do sujeito-enunciador (e do indivíduo que o comanda), justamente, pelo fato de ele expressar emoções sobre os acontecimentos passados.

## **2 Emoção e Análise do Discurso**

Na Análise do Discurso, os sentimentos devem ser trabalhados por meio da noção fundamental das paixões anunciadas. Em nossa pesquisa, adotamos a perspectiva de que a paixão é, pois, um produto do discurso.

Para Plantin (2014, p. 58), “a emoção no discurso é constituída de argumentação e de intenção”. Dessa maneira, conforme seja a intencionalidade do sujeito falante, virá o discurso que argumentará tal emoção. O ato de argumentar uma emoção pode ocorrer pela justificação, explicação e/ou por uma atribuição de experiência vivida pelo sujeito comunicante. Dessa forma a capacidade de expressar emoções é uma condição de exercício de uma argumentação.

Enunciados como “Surpreendia-me: imaginara que me trancassem a chave numa sala, me deixassem só” (RAMOS, 1994, p. 62) são expressões que argumentam emoções, uma vez que o narrador enuncia o motivo e explicação para ela. A surpresa do narrador é justificada pelo fato de ele achar que ficaria isolado na prisão, sem contato alheio.

Em alguns enunciados a emoção pode ter uma designação direta e explícita, como no exemplo acima, com o enunciado: “surpreendia-me”. Porém, conforme Plantin (2010), quando não for possível identificá-la pontualmente, podemos realizar interpretativos. A observação da emoção no nível do discurso pode ser solucionada pelo contexto.

No quesito de contextualização de um evento ou de uma situação que oriente aos sentimentos, Plantin (2010) compreende as tópicas como regras de estrutura do componente situacional das emoções. O linguista francês propõe um quadro de tópicas que foi aperfeiçoado a partir de estudos retóricos clássicos, focados nos princípios de inferência emocional elaborados por Ungerer, nas categorias linguísticas de construção da emoção de Caffi e Janney e no sistema de facetas teorizado por Scherer.

Eis o quadro:

Quadro 1 – Tópica das Emoções

Tópica das Emoções	
Tópos	Exemplos
T1: O quê?	Casamento/enterro; façanha/derrota; má ação/boa ação; amigo/inimigo
T2: Quem?	Mulheres, crianças, o Presidente, um mendigo, os notáveis
T3: Como?	Diria que era um campo de batalha.
T4: Quando?	No dia de seus 20 anos. Morto na guerra em 10 de novembro de 1918.
T5: Onde?	O caminhão explode em um camping. Assassinato na catedral.
T6: Quanto?	A maior catástrofe do transporte aéreo de todos os tempos. Uma explosão incrível.
T7: Por quê?	O acidente foi provocado por um deslizamento de terra/por um roda-dura bêbado.
T8: Consequências?	A gente fala que nosso franco é forte, mas serão necessários sete francos para ter um único Euro!
T9: Normas?	A pátria está em perigo.
T10: Controle?	Inexoravelmente.
T11: Distância de y?	Estrangeiros. Pessoas como você e eu.
T12: Aprovação?	Genial.

Fonte: Plantin, 2010, p. 73.

Em resumo, as tópicas das emoções podem servir para realizar uma descrição cognitiva que regula uma orientação para a emoção no discurso. O tópos (doravante abreviado como T) 1 trata do evento ou da cena, e o T2 refere-se às pessoas que são afetadas pelo evento. Plantin (2010) afirma que a emoção pode oscilar de acordo com a pessoa que é afetada, como uma criança ou um idoso, por exemplo. Já o T3 refere-se aos análogos que podem ser construídos na produção das emoções. O autor supracitado argumenta que essa tópica busca responder as seguintes

questões em relação ao evento: isso faz pensar em quê? De qual classe de acontecimentos o evento em questão se origina?

Por sua vez o T4 remete ao modo de construção temporal e aspectual dos eventos, enquanto o T5 trata do lugar onde o evento se produziu. O T6 é a intensidade do evento, que pode ser avaliada pela quantidade de pessoas atingidas, como também pode ser observada por uma oposição entre único/numeroso.

O T7 está principalmente orientado para a imputação da responsabilidade do evento. Busca-se, portanto, avaliar sua causa, sua razão e seu motivo. Plantin (2010) bem observa que as emoções podem variar de acordo com essa tópica, e como exemplo ele cita a diferença entre um acidente de deslizamento de terra que aconteceu por fatalidade e um acidente com vítimas fatais, no qual o condutor do veículo estava embriagado. No primeiro caso pode haver a dor simples, já no segundo pode haver a cólera.

Continuando a explicar resumidamente os topoi do quadro acima, o T8 relaciona-se às consequências que o evento produz, tanto no individual quanto no social, e o T9 diz respeito à ligação das emoções com a ética e com os valores sociais. Nesse sentido, um mesmo evento pode suscitar emoções que dependem dos valores sociais. Assim Plantin (2010) revela a importância da construção argumentativa das emoções para tentar entender, por exemplo, como “a felicidade de uns traz a infelicidade de outros” (PLANTIN, 2010, p. 76). Ainda sobre o topoi 9, o autor traz um exemplo que pode elucidar a problemática dos valores e de interesses que orientam para uma emoção:

[...] vamos supor uma situação de guerra. Se y assiste à morte de y', em se tratando de emoções, não conheço nenhuma que seria conveniente atribuir à y em função deste fato bruto. É preciso conhecer a relação y-y': estão no mesmo campo de batalha? Eram engajados em um combate de vida ou morte? (PLANTIN, 2010, p. 76).

Várias emoções podem surgir em relação à morte, como a alegria, a indiferença, a dor, a tristeza, a cólera e o desejo de vingança. O que vai determinar a orientação para uma delas serão os valores, os interesses e a relação do sujeito falante com cada pessoa envolvida no evento.

O T10 refere-se à possibilidade de controle do evento por alguém e busca avaliar a proximidade, a evidência e a volicionalidade. O T11



trata-se da natureza da ligação do evento com o grau de proximidade ou de intimidade, envolvimento e solidariedade com o sujeito. Essa tópica busca explicitar a focalização subjetiva da produção das emoções. Por fim o T12 busca realizar uma avaliação global do evento e conferir a ele um eixo agradável ou desagradável para o sujeito, sendo, portanto, elementar e conclusivo.

A construção de uma orientação para traços de emoções pode, então, ser delineada a partir do contexto que é construído na própria organização do discurso. Os julgamentos e os posicionamentos que o sujeito enunciador faz sobre cada evento também são passíveis de inferência de efeitos de emoções, uma vez que a emoção é guiada e produzida a partir do universo de crenças e de valores de cada indivíduo.

Por fim, as tópicos das emoções podem servir para realizar uma contextualização de situação propícia a expressar sentimentos. O quadro contém ao todo doze topoi, e cada um serve para observar os elementos da situação comunicativa. Por exemplo, no tópos “o quê” o analista do discurso irá identificar o evento da situação. Em nosso caso, ao pensarmos em Memórias do Cárcere como um todo, podemos entender que o evento geral a ser narrado na obra é a prisão política de G. Ramos e de outros indivíduos. Assim, nos tópos seguintes, fazemos uma síntese dos acontecimentos, como o tópos “quem?” que se refere às pessoas que foram afetadas pelo evento.

### **3 As tópicos patêmicas para Charaudeau: os imaginários sociodiscursivos das emoções**

O ponto de vista do linguista se apoia na tópica da emoção da Retórica Aristotélica. Todavia, ele pondera que a tópica deve ser completada por uma teoria do sujeito e pela situação de comunicação. Para isso, no que se refere à enunciação, como vimos linhas atrás no modo de organização enunciativo, Charaudeau (2010, p. 35) considera que pode ser delineada uma dupla enunciação do efeito patêmico. O discurso pode ser elocutivo e alocutivo, seja pela descrição ou pela manifestação do estado emocional (tenho medo), seja pela descrição de como o outro deveria se encontrar (tenha coragem).

No que se refere à enunciação, para o linguista:

[...] consideramos que “estou furioso” e “não fique furioso” são dois tipos de enunciado que instauram o efeito patêmico de maneira diferente de quando dizemos “a multidão está furiosa”. O efeito patêmico dos dois primeiros enunciados é instaurado por meio de uma construção identitária; o do terceiro enunciado é instaurado por meio de uma identificação-projeção que é proposta ao destinatário. (CHARAUDEAU, 2010, p. 35).

Isso posto, Charaudeau (2010, p. 48) realiza uma reorganização das tópicas retóricas e prefere adotar o sintagma de tópicas patêmicas. Nesse sentido, o linguista as sistematiza em quatro grandes tópicas, nas quais cada uma é duplamente polarizada em negativo e positivo. Vale salientar nessa perspectiva que as tópicas patêmicas são compreendidas como imaginários sociodiscursivos das emoções (CHARAUDEAU, 2010).

Para analisar as tópicas patêmicas, ou os imaginários sociodiscursivos das emoções, teremos que apreender três características de cada tópica:

- (1) O estado patêmico: a atribuição de emoções ao sujeito ou ao objeto.
- (2) Desencadeação: a percepção e a relação do sujeito com o objeto, ou outro sujeito.
- (3) Comportamento: o comportamento enunciativo do sujeito dito explicitamente ou implicitamente.

As quatro grandes tópicas patêmicas desenvolvidas por Charaudeau (2010) são:

A tópica da dor e seu oposto, a alegria.

A dor deve ser compreendida como estado de insatisfação do desejo do sujeito, como também sensação de mal-estar e de sofrimento. Pode ser desencadeada por um actante-objeto, ou seja, por uma pessoa ou por uma situação que colocou o sujeito patêmico em posição de vítima ofendida. A dor é provocada pela mobilização de saberes e de crenças que colocam o indivíduo em posição de vítima moral. O comportamento enunciativo se encontra em relação intransitiva e reflexiva.

Esse estado pode apresentar graus, como a tristeza (aceitação de impotência, de fatalidade), a vergonha, o constrangimento, a humilhação e o orgulho ferido. O orgulho ferido pode ser compreendido como uma “degradação identitária no que diz respeito a uma referência idealizada de si” (FONTANILLE, 1989, apud CHARAUDEAU, 2010, p. 49).

A alegria tem as mesmas características da dor, contudo, ao invés de insatisfação, teremos a satisfação do desejo, do bem-estar corporal e moral. O comportamento enunciativo apresenta a euforia quanto ao bem estar corporal e moral. A alegria também pode apresentar graus, como o contentamento, sentimento de poder, vaidade e o orgulho, sendo que este último advém de uma promoção de traços identitários que sujeito realiza de si.

Cyrułnik (2012, p. 41) justifica que não é a humilhação que provoca uma vergonha. A vergonha origina-se da atribuição a outro de uma crença aviltante. O envergonhado espera a estima do outro, mas a malformação do vínculo intersubjetivo o faz acreditar que, na mente dessa pessoa, ele é lastimável. O indivíduo expressa a decepção de se sentir desprezado. Para o autor, a vergonha está no modo como o sujeito se vê no olhar do outro. Ele busca responder aos questionamentos: “Como o outro me vê?” e “Quem sou eu no mundo dele?”.

A tópica da angústia e seu oposto, a esperança.

A angústia pode ser compreendida como um estado de espera desencadeado por um actante-objeto que representa algum perigo para o sujeito. Nesse sentido, o sujeito mobiliza uma gama de crenças que lhe fazem construir diversas representações negativas sobre o actante ou sobre o objeto que permanecem à distância do sujeito. Por isso o sujeito está em estado de espera sobre o desfecho de uma situação. O comportamento enunciativo do sujeito angustiado revela um ser à espera, ameaçado. Podem surgir graus de angústia como a melancolia, o medo e o terror.

A esperança tem as mesmas características que a angústia, o que a difere da última é que a espera é algo benéfico, já que o aguardo, nesse caso, é de algum acontecimento feliz. Se na angústia as crenças mobilizadas são sempre negativas, na esperança são abordadas as positivas. Portanto, o comportamento enunciativo ocorrerá com a intencionalidade de compartilhar e demonstrar confiança. Os graus de esperança são a confiança, o desejo, os votos, o apelo e a oração.

A tópica da antipatia e seu oposto, a simpatia.

Essa tópica deve ser considerada como uma atitude reativa dupla em uma relação triangular. Na relação triangular há um sujeito que exerce o papel de vítima de um mal, outro que é o responsável pelo mal e o sujeito que é observador-testemunha. O sujeito que observa ou testemunha o evento está no estado de indignação frente a vítima perseguida. Nessa perspectiva, Charaudeau (2010) afirma que o sujeito busca em seu mundo de crenças e de valores as representações que constrói sobre o bem e o mal e sobre as relações de dominações.

O comportamento enunciativo se dá por meio de denúncias do responsável pelo sofrimento ou pela situação em si. A antipatia pode ser direcionada ao perseguidor ou ao o grau de perseguição. A indignação, a acusação, a denúncia, a cólera e o ódio são graus que podem surgir da antipatia.

A simpatia, por sua vez, origina-se das mesmas características que a antipatia, porém o sujeito encontra-se em um estado de sensibilidade com o perseguido. O comportamento enunciativo exprime discursos de ajuda para aliviar o sofrimento. Desse modo, podem surgir a benevolência, a compaixão e a piedade.

A tópica da atração e seu oposto, a repulsa.

A atração e a repulsa originam-se das mesmas características que a antipatia e a simpatia, nas quais há uma atitude reativa em uma relação triangular. Porém, nesse caso a atração e a repulsa tornam-se atitudes mais intelectuais do sujeito, nas quais o comportamento é mais inativo. Na atração o sujeito volta-se para um actante benfeitor que já reparou um sofrimento. Cria-se a imagem heroica e de aprovação. A admiração, o fervor, o maravilhamento e o encantamento podem surgir como graus da atração.

Na repulsa, o sujeito volta-se para o actante do qual ele possui uma imagem negativa de malfeitor. Assim, pode surgir o desprezo, o desgosto, a aversão e a fobia.

Por fim, a construção discursiva da emoção na narrativa de vida está atrelada à imagem que o sujeito narrador faz de si, do outro e do mundo. Essa organização emana das crenças e dos imaginários sociodiscursivos sobre os eventos, os papéis sociais e os comportamentos. De tal modo, identidade e emoção são dimensões que se entremeiam na escrita de si.

#### 4 O relato de estupro e as emoções expressadas

A narrativa de vida, seja de si ou de outrem, constitui-se pelo exercício da memória em enunciar fatos passados. Essa reconstituição dos acontecimentos poderá ser realizada tendo como base efeitos emotivos. Nesse ínterim rodeado e permeado de injustiças, G. Ramos observa e denuncia diversos crimes cometidos no cárcere. Um deles, do qual nos serviremos nessa sessão, será a narrativa de violação de um garoto. Antes de iniciar o relato, há o seguinte enunciado: “Verdades? Não sei. Narro com reservas o que me narraram, admito restrições e correções” (RAMOS, 1994, p. 311).

O narrador de G. Ramos deixa explícito que a história a ser contada é um reconto do que ouvira no cárcere. Sendo assim, não pode ser tomada como uma realidade memorialista isenta de fatores de ficção. Diversas histórias ao serem narradas vão ganhando ou perdendo detalhes e informações que constavam no relato original. Por isso a nota em que o sujeito narrador explicita: “Narro [...] o que me narraram” (RAMOS, 1994, p. 311).

Após escutar súplicas noturnas, G. Ramos tenta descobrir do que se trata. Assim, a história que lhe foi contada é a que ele buscar relatar. Outros detentos, então, contam sobre os crimes que são cometidos contra alguns presos mais novos, como a venda deles para outros presidiários. O sujeito falante de G. Ramos, então, decide compartilhar com seus leitores o que ouviu.

Para analisar essa narrativa do outro, valer-nos-emos do quadro de tópica de Plantin (2010) e das grandes tópicas de Charaudeau (2010). Para isso, realizaremos uma pequena modificação, iremos incluir uma coluna de descrição ao quadro de Plantin. Consideramos que as qualificações que o sujeito narrador realiza no discurso produz efeitos de si e de outro no discurso e, por tal motivo, observar tais qualificações nos parece um auxílio para melhor entender o *corpus*. Portanto a primeira coluna do quadro refere-se às características de qualquer situação que possam orientar para uma emoção; a segunda coluna representa como esses aspectos são narrados por G. Ramos; a terceira, por fim, contém as descrições que o enunciador faz do evento, das pessoas afetadas etc. Segue o compilado:

Quadro 2 – Tópica da emoção ao narrar o caso de violação

Tópica da emoção ao narrar o caso de violação		
Tópos	No relato	Descrições e considerações
Evento	Estupro	Sujo e infame Hábitos inimagináveis
Pessoas afetadas	Garoto	Violado
Análogos	Natureza humana	Capaz de tudo Horíveis desvios
Tempo	Noite	-
Lugar	Cárcere	Fechados
Quantidade	Não somente com um garoto	Meninos abandonados Vagabundos Pivetes
Causa	Necessidades	Profundas
Agente	Guardas Presos Administração	Cúmplices Corrompidos Hipócrita
Consequências	Violência física e psicológica	Vergonha
Normas sociais	Agressão que provoca a vergonha	Exibição tumultuosa
Controle do evento	Sem possibilidade	Não tínhamos o menor indício Confinados
Distância	Longe	Achamo-nos longe daqueles indivíduos
Posicionamento	Desagradável	Me estarreceu

Fonte: elaborado e modificado pela autora a partir de excertos do *corpus*, tendo como base a tópica da emoção de Plantin (2010) e o modo de organização do discurso descritivo de Charaudeau (1983).

Observamos no processo narrativo do outro que, exceto aqueles relacionados ao tempo, todos os aspectos possuem descrições realizadas pelo narrador de G. Ramos. Desse modo, o evento do estupro é qualificado como “sujo e infame”, os agentes responsáveis são representados como “cúmplices”, “corrompidos” e “hipócrita”. Assim, o uso de tais

axiológicos desvela o ponto de vista por meio das avaliações e dos julgamentos que o narrador produz diante do contexto da situação.

O evento central do relato é a ação de estupro. Nesse sentido, o ato recai sobre a vítima com a função de degradar o estado inicial por meio de agressões físicas e psicológicas. Físicas, pois esse crime viola o corpo do outro. Psicológicas, uma vez que tal ataque lesiona e marca a alma do sujeito para toda a sua existência. Na perspectiva do narrador, tal crime é tido como “sujo e infame” e constitui “atos inimagináveis”, o que reforça as crenças de G. Ramos materializadas nessas qualificações negativas e morais.

O agressor é representado por três agentes: os presos, os guardas e a administração. Desse modo, a ação da violação é feita, respectivamente, por quem realiza as vias de fato, pelos que vendem os menores e por quem ignora o crime e a vítima. Os julgamentos direcionados aos responsáveis do evento são percebidos pelo modo com o qual o sujeito narrador qualifica negativamente e moralmente os agentes.

O ato de imputar responsabilidade à administração e aos guardas exhibe os imaginários sociodiscursos dispostos sobre a visão do narrador diante do contexto enunciado. Assim, a administração é qualificada como “hipócrita”, tendo em vista a crença social de que a gerência presidiária não poderia simplesmente fazer “vistas grossas” em relação aos crimes sexuais dentro do seu domínio de espaço. Na narrativa, observamos tal aspecto em “a administração finge castrar aqueles homens, insinua hipócrita que o trabalho e o cansaço tendem a suprir necessidades profundas, e ali se movem autômatos puxados para um lado e para outro” (RAMOS, 1994, p. 102).

No discurso, inferimos que na opinião de G. Ramos a administração deveria impedir, por meios legais, a propagação das infrações que ocorrem com os presidiários.

Além da culpabilidade da administração, o sujeito narrador incumbe culpabilidade aos guardas, que não só desprezam os pedidos de socorro da vítima, como também contribuem com a venda de menores infratores para presos mais velhos. A qualificação que lhes é atribuída, de “cúmplices” do crime, permite-nos compreender a visão de mundo e o universo de crenças de G. Ramos. Se para muitos indivíduos há a circulação de imaginários sociodiscursivos nos quais o pensamento é de que os presidiários não mereçam ser bem tratados, para o sujeito narrador não seria assim.

Tendo em vista o processo narrativo da situação, na qual podemos delinear as tópicas que orientam para emoções, conseguimos projetar um contexto passível de expressão de emoções. Nesse ponto, de acordo com a tópica das emoções de Charaudeau (2010, p. 51), consideramos organizar-se nesse relato a tópica da antipatia.

Para o linguista, a tópica da emoção equivale ao imaginário sociodiscursivo (CHARAUDEAU, 2010, p. 48). Isto é, os elementos que esboçam uma situação passam, antes de tudo, pela avaliação feita por meio do universo de crenças do sujeito falante. Nessa perspectiva, o papel de quem sofre a ação pode ser construído como de vítima ou de responsável. O que irá determinar essa visão serão os imaginários sociodiscursivos desse sujeito.

A construção da tópica, ou do imaginário, da antipatia requer a relação triangular: vítima, responsável e testemunha. O papel de vítima é atribuído ao garoto, o responsável se desdobra em preso, guarda e administração e o observador é o sujeito que narra. Além desse vínculo, o olhar do sujeito narrador deve voltar-se, duplamente, para a vítima e para o agente que causa o mal. Dito isso, por mais que o enunciador não faça nomeação direta de vítima e de agressor, as qualificações imputadas ao garoto e ao evento fornecem-nos informações a partir das quais podemos criar interpretativos desses papéis.

No relato, delineamos o estado de indignação do narrador diante da pessoa afetada. Para isso, ele mobiliza crenças sobre o bem e o mal e sobre as relações de dominação. O estado é desencadeado pela observação de que a ação é cometida com o “consentimento” de indivíduos que deveriam zelar pela segurança pública. O comportamento enunciativo da antipatia se materializa por meio de denúncias impostas aos guardas, que deveriam, no mínimo, conservar a integridade física dos presos. Tal queixa pode ser apreendida em:

Muitos guardas eram cúmplices, ouvi dizer, e alguns vendiam pequenos delinquentes a velhos presos corrompidos – vinte, trinta, cinquenta mil-réis, conforme a peça. Esse comércio é tolerado, desemboca nele parte dos lucros obtidos na indústria mirim da cadeia. (RAMOS, 1994, p. 312).

O comportamento enunciativo revela o ponto de vista do narrador acerca da relação de poder entre os guardas e os garotos. Os “pequenos delinquentes” são tidos como mercadorias para os agentes e a ação de



violação é tomada como um “comércio tolerado”. Aliás, nesse discurso, notamos que o papel de vítima não se limita somente ao “garoto violado”, pois a situação é pior: há vários outros no cárcere assumindo essa posição diante da criminalidade. A denúncia no relato desse caso mostra o fato de essa agressão acontecer com múltiplos outros sujeitos que não conseguem ultrapassar a relação de opressão entre preso e guardas. Opressão essa existente até mesmo entre os próprios presos, como vemos em:

Depois nos vieram noções complementares. Meninos abandonados, vagabundos, pivetes, cedo se estragam, não experimentam surpresa ao ser metidos nas células de pederastas calejados. Mas há reações, incompatibilidades – e se os meios suasórios falham, o casamento se realiza com violência. É o recurso extremo. Antes de usá-lo, o agente emprega blandícias, numerosos processos de sedução, e se não tem êxito, recorre às ameaças. Toma a comida do outro, joga-a na latrina, arrebatá-lhe das mãos o caneco de água, proíbe-lhe o cigarro, vigia-o sem descanso, requinta-se em afligi-lo. Dois ou três dias de fome, sede e maus tratos anulam a funda aversão; a relutância esmorece, finda. (RAMOS, 1994, p. 103).

Isso posto, o imaginário sociodiscursivo da antipatia pode ser reconstruído pelas descrições e de todo o processo narrativo que constitui o relato de caso do garoto. O termo de emoção “antipatia” ou do estado de “indignação” não são enunciados explicitamente na narrativa. Porém, nem só de explícitos vive a linguagem! Assim, os implícitos construídos por meios interpretativos do contexto situacional nos permitem traçar o efeito dessa orientação emotiva. Logo, não é necessário que o sujeito enunciator diga: “eu denuncio que...”, ou “eu sinto antipatia de...” para que possamos perceber tais termos de emoção no discurso. Afinal, o contexto, as descrições, as narrações e os posicionamentos fornecem-nos dados que tornam possível a análise.

Em relação à antipatia, não há termo direto de emoção, todavia o sujeito narrador faz uma enunciação direta de sentimento quando anuncia: “me estarreceu”. Diante disso, temos um lugar do eu no qual o sujeito enunciator atribui para si o efeito patêmico diante do evento. Inferimos nessa expressão de emoção a projeção da imagem de si que o narrador molda para ser vista pelo outro. Ou seja, a produção discursiva é constituída por um posicionamento realizado por emoção que perpassa

aspectos morais e de crenças e demonstra indignação diante da situação patêmica.

Nos passos de Plantin (2010), quando se expressa diretamente um termo de emoção há também um lugar psicológico ligado ao sentimento. No enunciado “me estremeceu”, esse lugar é do sujeito narrador que se conta, quando ele utiliza o pronome de primeira pessoa do singular “me”. Essa é a construção da emoção de si para ser mostrada e narrada. Outros enunciados nos quais há termos de emoções são atribuídos a outrem, como se vê no quadro a seguir:

Quadro 3 – Emoções atribuídas

Emoções atribuídas ao outro	
Personagem(ns)	Enunciado de emoção
Garoto violado	Uma noite ouviram gritos desesperados
Pequenos delinquentes	Os angustiosos e inúteis apelos noturnos
Meninos abandonados, vagabundos, pivetes	Restos de vergonha impedem a exibição tumultuosa

Fonte: elaborado pela autora a partir de excertos do *corpus*, 2021.

Nos dois primeiros enunciados são relatados os gritos e os apelos dos personagens, já as qualificações dos pedidos de socorro contêm efeitos patêmicos. Nesse raciocínio, os gritos são de “desespero” e os apelos são de “angústia”. Como vimos com Plantin (2010), quando um sujeito falante atribui emoções aos outros, na verdade, essa imputação é uma reflexão do que ele expressaria se estivesse no lugar de quem está naquela situação. De tal modo, notamos que ao projetar sentimentos haverá empatia nessa produção discursiva, pois, ao colocar-se no lugar dos sofredores, os gritos soaram para ele da forma descrita acima. Dessa maneira, inferimos o processo de projeção de si antecedente ao ato de projetar o outro no discurso.

No terceiro enunciado, são mobilizados imaginários acerca das características que orientam para a expressão da vergonha. Não há modo de o narrador saber se os personagens experienciam o sentimento, portanto essa atribuição parte da empatia ao ver-se na posição do outro e movimentar as crenças norteadores para a vergonha. Essa emoção integra a tópica da dor e está estreitamente relacionada com a degradação identitária. Por outras palavras, o sujeito nessa posição de agressão física

produz uma referência de si negativa e acredita que o outro constrói a mesma imagem. Por isso, o esboço da vergonha lançado aos personagens nos permite analisar a autorrepresentação e os valores morais do sujeito narrador.

Outro aspecto a ser considerado é o distanciamento de G. Ramos com os personagens, assim, a atribuição das emoções é produzida tendo como foco principal o próprio universo de crenças. O espaçamento social e físico é compreendido em tais enunciados:

Achamo-nos longe daqueles indivíduos, conhecemos apenas os que vêm trazer a comida, fazer a limpeza, mudar a roupa das camas, e a princípio relutamos em conceber veracidade nas informações. (RAMOS, 1994, p. 313).

Cá fora passamos involuntariamente a raspadeira neles. Houve um momento em que nos vieram narrá-los, comentá-los, ou são produtos de fantasia desvairada, vestígios de sonho? Vacilamos em transmiti-los: não nos darão crédito, e isto nos deixará perplexos. (RAMOS, 1994, p. 311).

O distanciamento entre o narrador e os personagens é abordado de duas maneiras nos excertos. No primeiro, é focada a falta de proximidade física, já que eles não compartilham a presença nos mesmos ambientes. Por isso as imputações patêmicas estão no nível da empatia e da projeção de si para realizar a projeção do outro.

Por fim, apreendemos no relato do outro e na atribuição de emoções um movimento duplo de representação e simbolização que perpassa o universo de crenças. Logo, ao referenciar o outro, o sujeito de G. Ramos faz uma representação de si ao, digamos, empatizar-se com os sofrimentos alheios.

## **5 Considerações Finais**

Consideramos com essa pesquisa que o narrador de G. Ramos expressa sentimentos que são direcionados às vítimas de abuso sexual no cárcere. Tais emoções são construídas porque inferimos o posicionamento do autor face ao ocorrido. Ou seja, no universo de crenças do romancista há o papel de vítima e o papel de agressor, em outras palavras, o bem e o mal. Nesse caso, notamos que o narrador se posiciona de forma sensível ao sofrimento da vítima.

Como vimos, a expressão de uma emoção é perpassada pelo julgamento pessoal do indivíduo tendo por base suas crenças. Assim, há um julgamento do narrador sobre a violência contra os meninos, com isso, há uma situação que orienta para a simpatia com os mártires. Importante destacar nesse aspecto que qualquer alteração de julgamento, ou de crença, altera a expressão da emoção. Nesse sentido, se o narrador considerasse que os meninos não eram vítimas e “mereciam” tal abuso, a expressão da emoção também iria se alterar.

Ademais, a representação discursiva e descritiva projetada nos outros revela muito sobre a própria representação que o narrador faz de si. Assim, quando Graciliano Ramos atribui emoções tendo em vista a situação alheia, há um duplo movimento de construção do sujeito narrador, pois há a imagem e a situação do outro sendo transfigurada para o mundo interno do narrador. Em outras palavras, ao descrever e ao narrar o outro, o enunciador de G. Ramos descreve e narra a si próprio.

Com as contribuições de Charaudeau (2010) sobre a organização descritiva do discurso, podemos identificar a partir das qualificações o processo de transmutação de crenças pessoais sendo direcionadas aos demais participantes da história de Graciliano Ramos. Nesse viés, a descrição de vítima que o autor construiu para os personagens nos permite interpretar os imaginários sociodiscursivos. Aliado a essa teoria, por meio dos pensamentos de Plantin (2014) sobre a construção da tópica da emoção no discurso, somos direcionados a entender todos os aspectos que moldam essa expressão. Ou seja, ao utilizarmos o quadro de tópica da emoção, o analista do discurso consegue ter uma visão contextual dos elementos que fazem parte da construção patêmica.

Por fim, deparamo-nos em nosso *corpus* com uma vasta heterogeneidade de narrativas de vidas, sendo assim, notamos que o autor reservou bom espaço no enredo para a observação alheia. Nessas observações e julgamentos do outro, os efeitos de emoções heteroatribuídos, como a antipatia pela polícia e pela administração, revelam-nos as crenças do narrador. Ao produzir e direcionar patemizações alheias, ficamos sabendo mais sobre o atribuidor do que sobre o atribuído. Com esse aspecto, identificamos a presença de um sujeito sensível de Graciliano Ramos, ao relatar os casos de estupro. Esse sujeito sensível expressa efeitos sentimentais capazes de nos indicar as representações e as crenças do sujeito narrador. Por intermédio disso, inferimos a posição política, social e moral de G. Ramos ao expor histórias desumanas praticadas pelo governo e pela polícia.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

CHARADEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (org.). *Emoções no discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 23-56. v. II.

CYRULNIK, Boris. *Dizer é morrer: a vergonha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

PLANTIN, C. As razões das emoções. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (org.). *Emoções no discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 57-80. v. II.

PLANTIN, C. *Las buenas razones de las emociones*. UNM Editora, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Record: São Paulo, 1994.

Recebido em: 10 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 05 de maio de 2021.



## **A (re)construção do mito da caverna na obra *A invenção de morel*, de Bioy de Casares**

### ***The (re)construction of the Myth of the Cavern in the Work The Invention of Morel, by Bioy de Casares***

Gerizilda Dantas de Souza

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros/Brasil

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

gerizildadsouza@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6538-4461>

Carlos Martins Versiani dos Anjos

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros / Brasil

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

carlos.versiani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3698-864X>

**Resumo:** Este artigo discute a relação interdiscursiva existente entre a obra *A invenção de Morel*, publicada originalmente em 1940, escrita pelo autor argentino Adolfo Bioy Casares, e o discurso filosófico presente no Mito da Caverna, de Platão, publicado no século IV C, a fim de mostrar como o sujeito e, conseqüentemente, seu discurso podem ser reconfigurados historicamente na interface entre o Mito, a Filosofia e a Literatura. A discussão é realizada por meio do olhar interpretativo e analítico de alguns fragmentos retirados da obra *A invenção de Morel*, aproximando-os a discursos presentes no Mito da Caverna. Os fragmentos se referem aos dois personagens principais: o Fugitivo, aquele que se vê prisioneiro dos espectros que povoam a ilha para a qual fugiu e dos quais busca se libertar; e Morel, aquele que usa do seu conhecimento para criar e manipular os fantoches que produzem as sombras e aprisionar os que estão em um plano diferente

do seu. O objetivo do estudo é encontrar correspondências discursivas em relação à constituição dos sujeitos que Platão apresenta como habitantes da sua caverna. Nessa intenção, utilizamos como principal apoio teórico os estudos de Maingueneau (1997, 2006, 2008), especialmente sua conceituação sobre a categoria de interdiscurso. A obra *A Invenção de Morel* confirma que todo discurso possibilita, como destaca Maingueneau (2008), uma incessante reconfiguração, na incorporação de outros discursos, apropriados de diferentes realidades sócio-histórico-culturais. Casares (2016), então, se utiliza da mesma base discursiva de Platão para mostrar o homem preso novamente em uma caverna; no entanto, dessa vez, ao adquirir a consciência de que existe um mundo para além das ilusões, opta por dele não participar.

**Palavras-chave:** interdiscurso; Mito da Caverna; *A invenção de Morel*; análise do discurso.

**Abstract:** His article discusses the interdiscursive relationship between *The Invention of Morel*, originally published in 1940, written by Argentine author Adolfo Bioy Casares and the philosophical discourse present in Plato's Myth of the Cave, published in the fourth century BC, in order to show how the subject and, consequently, his discourse can be historically reconfigured at this interface between Myth, Philosophy and Literature. The discussion is carried out through the interpretative and analytical look of some fragments taken from *The Invention of Morel*, bringing them closer to discourses present in the Cave Myth. The fragments refer to the two main characters: the Fugitive, the one who finds himself a prisoner of the spectres that populate the island to which he fled and from whom he seeks to free himself; and Morel, the one who uses his knowledge to create and manipulate the puppets that produce the shadows, and imprison those who are on a plane different from his own. The aim of the study is to find discursive correspondences in relation to the constitution of the subjects that Plato presents as inhabitants of his cave. In this intention, we used, as main theoretical support, Maingueneau's studies (1997, 2006, 2008), especially in the conceptualization about the category of interdiscourse. *The Invention of Morel* confirms that every discourse enables, as Maingueneau points out, an incessant reconfiguration, in the incorporation of other discourses, appropriate dwellers of different socio-historical-cultural realities. Casares then uses the same discursive basis as Plato to show the man trapped again in a cave, but this time, by acquiring the awareness that there is a world beyond illusions, chooses not to participate in it.

**Keywords:** interdiscourse; Myth of the Cave; *The Invention of Morel*; discourse analysis.

## 1 Introdução

O homem é um sujeito heterogêneo, quando observado nas várias instâncias a que pertence ou de que se ocupa: social, ideológica e histórica. Os estudos acerca da condição humana sempre se voltam para questões que entrelaçam essas três dimensões. Enquanto sujeito social, apresenta marca de outros sujeitos; ideologicamente, é influenciado e influencia quem está a sua volta; historicamente, se desenvolve e se modifica de acordo com as necessidades do espaço e tempo que está ocupando. Assim, não é de se estranhar que o discurso, a literatura e os mitos estejam também entrelaçados no que diz respeito às atividades do ser humano e sua constante transformação ao longo dos séculos. As narrativas literárias e míticas, como “discursos constituintes”, geram diferentes posicionamentos a partir da sociedade em que são enunciados (MAINGUENEAU, 2006). Partícipes, portanto, da constituição do homem, desde sua formação como ser social, histórico e ideológico.

Nesse sentido, a literatura e o mito estariam ligados “geneticamente”, visto que ambas as narrativas evocam, em sua origem, formas de expressar a condição humana e a sociedade. Além disso, muitos são os mitos que ganham ressignificações no discurso literário, uma vez que os autores também usam de preceitos míticos para expressar seus desejos, sentimentos e inquietações em relação ao mundo que estão narrando. O discurso, por sua vez, é uma rede de reconfiguração de outros dizeres, que mostra, como se fosse a corrente de um rio, que o homem não é único na sua fala, já que esta carrega em si interferências sociais, ideológicas e históricas de outros discursos. Assim, as constantes transformações histórico-culturais por que passam as sociedades permitem que narrativas míticas sejam constantemente reatualizadas. E a literatura, como instância narrativa da condição humana, participa dessa reatualização através de uma relação interdiscursiva.

Segundo Maingueneau (2006, p. 72),

a literatura mantém uma dupla relação com o interdiscurso: de um lado, as obras se alimentam de outros textos mediante diferentes procedimentos (citações, imitações, investimentos de um gênero...) e, do outro, elas se expõem à interpretação, à citação, ao reemprego.



Em outras palavras, a literatura, enquanto discurso, nos fornece, assim como o mito, diversos elos interpretativos, possibilitando uma visão reatualizada de discursos anteriores, com os quais mantém uma ligação umbilical.

Câmara (2013, p. 188), por sua vez, sustenta que “quanto mais mítica for a ficção, mais realidade é agregada ao texto. Tal paradoxo se explica porque o mito se torna a fonte da própria realidade original (historicamente ocultada)”. Desse modo, quando um escritor usa o mito na sua obra, o seu discurso pode revelar que “a organização temporal da sua narrativa não faz senão reproduzir a série dos acontecimentos, aos quais ele assiste de certo modo, na mesma ordem em que se sucedem a partir da sua origem” (VERNANT, 1990, p. 138).

Essa constatação nos permite relativizar a existência de uma rígida oposição entre o *Mythos*, como narrativa primordial, de caráter sagrado, que explica o nascimento e origem das coisas, e o *Logos*, como especulação filosófica racional e científica. Assim como o mito, a filosofia busca a *arché*, explicações fundantes e constituintes para os fenômenos da natureza e a existência humana. E, se usa métodos e instrumentos diversos, também se vale, desde a antiguidade clássica, da constituição poética de narrativas míticas para compor o seu *corpus* teórico. Isso é o que permite fazer a ligação interdiscursiva entre o discurso literário e o discurso filosófico, no que concerne a reatualização dos mitos.

Maingueneau (2006, p. 60), apresentando a sua noção de discurso constituinte como característico tanto da literatura quanto das narrativas míticas e da filosofia, aponta nelas a presença de um “estatuto xamânico”, por serem discursos que participam e interagem com o mundo e, ao mesmo tempo, excedem o lugar comum do “mundo dos homens”. Ainda que o discurso filosófico tenda, diferentemente do discurso literário, a absorver todo o seu conteúdo doutrinal no enunciado, na sua fala, protegendo-se então das “sombras” do poético, as obras filosóficas “se unem em segredo a seu próprio fantasma ficcional”, numa “porta secreta por onde a filosofia se comunica interiormente com a literatura” (COSSUTA, 2004, p. 420, *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 66).

Esses apontamentos servem bem ao nosso objeto de estudo, que pretende apresentar a relação interdiscursiva entre a obra *A invenção de Morel*, publicada originalmente em 1940, escrita pelo autor argentino

Adolfo Bioy Casares,<sup>1</sup> e o discurso filosófico presente no Livro VII d'*A República* de Platão, especificamente no Mito da Caverna, a fim de mostrar como o sujeito e, conseqüentemente, seu discurso, podem ser reconfigurados historicamente nessa interface entre o Mito, a Filosofia e a Literatura. Sendo do universo literário, *A Invenção de Morel* usa igualmente de elementos míticos e filosóficos para a representação do sujeito contemporâneo.

A literatura fantástica, gênero da obra de Casares, transita, através de seus personagens, entre o mundo real e o ilusório, possibilitando desvendar os simulacros que se ocultam nos acontecimentos narrados. Neste trabalho, utilizamos, como principal apoio teórico, especialmente na conceituação da categoria de interdiscurso, dos estudos de Dominique Maingueneau (1997, 2006, 2008).

## 2 A Caverna de Casares e o Mito da Caverna de Platão

Dentre os mitos mais propagados na história da Filosofia está o Mito da Caverna, de Platão, escrito há 2.400 anos. A alegoria, presente no Livro VII da obra *A República*, apresenta os desafios enfrentados nos caminhos percorridos pelo ser humano para chegar a um estado de consciência de si mesmo e do mundo, valorizando o processo de aprendizado do conhecimento que se move não por interesses, mas por princípios, como um ato de libertação. Narra o percurso de um indivíduo que se liberta do mundo de sombras que o aprisionava em uma caverna, para atingir lá fora, sob a luz do sol, a plenitude do conhecimento primordial e verdadeiro, e se dedicar, assim, à libertação dos demais prisioneiros.

No livro *A República*, o mito compõe um diálogo protagonizado por Sócrates, maior mestre e mentor de Platão, no qual é utilizado o método da maiêutica, que consiste em levar o opositor a duvidar de suas “verdades” anteriores para parir, ou fazer nascer, através da dúvida, um saber mais consistente e aprofundado. Além de revelar a oposição filosófica de Platão entre o Mundo das Ideias, ou seja, do conhecimento

---

<sup>1</sup> A análise apresentada nesse trabalho faz parte de resultados parciais de uma pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), na Linha de Pesquisa Discurso, Memória e Identidade, para obtenção do título de Mestre. Orientação do Prof. Dr. Carlos Martins Versiani dos Anjos.

inteligível, caracterizado como superior, e o Mundo do Sensível, visto como enganoso e inferior, o mito guarda uma significação política que o contexto da obra *A República* não permite omitir, pois aquele que se liberta da caverna é colocado como capaz de governar os outros homens e encaminhá-los para o mundo verdadeiro, longe da ilusão das sombras. E no modelo de República pensado por Platão seriam os filósofos os detentores dessa sabedoria, os mais capazes para o exercício do poder político.

Usado, portanto, por Platão, como representação da essência do saber filosófico e da função política do filósofo na sociedade, o mito permitiu, ao longo da História, inúmeras análises e releituras, em várias áreas do conhecimento, e na literatura não foi diferente. Muitos autores usam do texto de Platão para apresentar uma nova roupagem para o homem que é prisioneiro de diferentes tipos de cavernas. Na obra *A Caverna*, de Saramago (2000), temos uma reatualização que usa o discurso platônico para apresentar “o comportamento do homem no século XXI, mostrando-o em sua mais frenética busca pelo conhecimento e poder numa era tecnológica e capitalista” (SANTOS; SOUZA, 2019, p. 41). Podemos destacar também a escrita do contista português Branquinho de Fonseca (1966), especialmente no conto “Olhos Deslumbrados”, no qual “a utilização do mito da caverna de Platão, à luz de contribuições trazidas pela moderna Psicologia, resultou em fascinante alegoria da trajetória humana rumo ao mundo obscuro das camadas do subconsciente” (MONGELLI, 1994, p. 41).

Já na obra *A invenção de Morel*, o enredo expõe o ser humano como prisioneiro de uma máquina que perpetuamente exhibe uma simulação do mundo ao qual pertence, ou de que é espectador. Além de apontar o homem como criador de uma prisão que é imposta a outros, o autor mostra como ele pode se tornar um prisioneiro de suas próprias criações, um condenado às algemas de seu conhecimento, enquanto aprisiona outros que demonstram a falta deste. Assim, da mesma forma como os prisioneiros de Platão eram condenados a ver apenas imagens projetadas na parede, por efeito da luz vinda de uma fogueira existente na caverna onde estavam acorrentados, os personagens de Casares (2016) se veem prisioneiros, ora como projeção, ora como espectadores dela, plantando no leitor a indagação sobre o que é real e ilusão na narrativa, aos olhos do narrador/protagonista.

Os acontecimentos do romance giram em torno de um personagem que está foragido, o Fugitivo, condenado à prisão perpétua, sendo obrigado a se refugiar em uma ilha que nenhum outro ser ousa visitar, pela lenda de que ali se esconde uma praga mortal. Algum tempo depois, é surpreendido com a presença de novas pessoas, as quais geram nele uma certa obsessão, especialmente uma mulher, por quem se apaixona. Desse modo, começa a observar o dia a dia desses sujeitos, até perceber coisas muito estranhas, como o fato de ele ser totalmente invisível para os novos moradores da ilha, o que propicia inicialmente o questionamento: quem é uma ilusão, o homem foragido ou os novos moradores?

É possível interpretar que o autor apresenta, através do seu narrador/protagonista, a possibilidade de o homem se tornar prisioneiro da sua própria mente, pois o personagem principal começa a esquecer seus objetivos de sobrevivência, focando suas forças em examinar aqueles seres, na busca de entender porque eles possuem uma única e imutável rotina e o que o faria invisível aos olhos daqueles estranhos visitantes. Até descobri-los como meros simulacros, ou projeções de uma máquina, inventada por um homem chamado Morel.

Morel é o inventor da máquina que projeta as imagens que questionam a racionalidade do Fugitivo. Ele criou uma maneira de projetar-se e aos seus amigos de forma realista por toda a eternidade, capturando a vida de cada um no intervalo de uma semana e reproduzindo perpetuamente as ações de todos, com o poder de enganar aquele que observasse de fora as cenas reproduzidas.

Diante da narrativa, somos levados a refletir sobre as coisas que o ser humano idealiza, tornando-se muitas vezes um prisioneiro dos seus sonhos ou ideais, por não questionar ou até mesmo por não encontrar uma resposta que seja plausível às suas expectativas. Morel também demonstra como o homem é capaz de enganar os outros para conquistar seus próprios objetivos, distorcendo a realidade a seu favor, até que todos estejam prisioneiros dos seus argumentos.

Dessa maneira, de um lado temos a representação do Fugitivo como o homem que, investigando o inverossímil, acaba por conhecer a realidade que o aprisionava e tenta desmistificar a ilusão criada por Morel; do outro, o inventor da máquina, que condena seus companheiros à prisão daquela projeção, ao mesmo tempo que confunde os espectadores de sua invenção. Somos levados então a refletir acerca da prisão criada pela ausência do conhecimento, como acontecia na Caverna de Platão,

em que os seus habitantes estavam acorrentados pela cegueira e falta de entendimento, aceitando uma realidade falseada que presenciavam nas paredes daquela caverna, tornando-se assim eternamente presos à sua ignorância.

Do mesmo modo, Casares (2016), dois mil e quatrocentos anos depois, mostra o homem contemporâneo preso em uma ilha devido a circunstâncias sociais, mas que logo passa a ser prisioneiro de sua própria mente e das artimanhas de um outro que o torna cativo. Este, chamado Morel, através da criação de uma simulação do mundo à sua volta, provoca no Fugitivo a dúvida quanto à sua percepção de realidade, fazendo-o prisioneiro do seu conhecimento e invenção, da mesma forma que manipula e prende outros, movido pela ambição de poder e controle: da vida, do mundo e do real. Contudo, diferentemente do Mito da Caverna, na obra de Casares (2016), quando o Fugitivo se liberta das correntes e consegue ver a verdade, conhecer o funcionamento daquilo que o aprisionava, já não consegue mais escapar do mundo das sombras, tampouco salvar outros prisioneiros, tornando-se, ele próprio, também uma projeção:

Agora, vejo o ato de Morel como um justo ditirambo. Minha vida não é atroz. Se abandono as intranquilas esperanças de partir em busca de Faustine, posso acomodar-me ao destino seráfico de contemplá-la. Existe esse caminho; viver, ser o mais feliz dos mortais [...] Pela minha própria morte. (CASARES, 2016, p. 219-220).

### 3 O interdiscurso entre *A invenção de Morel* e o Mito da Caverna

A discussão que aqui faremos será realizada através do olhar interpretativo e analítico de alguns fragmentos retirados da obra *A invenção de Morel*, aproximando-os a discursos presentes no Mito da Caverna. Os fragmentos se referem aos dois personagens principais: o Fugitivo, aquele que se vê prisioneiro dos espectros que povoam a ilha para a qual fugiu e dos quais busca se libertar; e Morel, aquele que usa do seu conhecimento para criar e manipular os fantoches que produzem as sombras e aprisionar os que estão em um plano diferente do seu.

O objetivo do estudo é encontrar correspondências discursivas em relação à constituição do *ethos*, ou imagens que identificam dois tipos de sujeitos que Platão apresenta como habitantes da caverna: aquele

que está acorrentado e condenado, como outros prisioneiros, a enxergar apenas sombras, até que consegue se libertar; e o amo da caverna, aquele que manipula as sombras, sendo também prisioneiro, não da ignorância como o primeiro grupo, mas da ambição de poder, de exercer o controle sobre os outros.

Através de um jogo discursivo, a narrativa de Casares leva o leitor a duvidar da sua própria interpretação dos fatos apresentados, uma vez que não se sabe até onde tudo é realidade ou ilusão. As pistas deixadas pelo personagem narrador não são suficientes, já que ele mesmo não compreende tudo o que está acontecendo, duvidando inclusive de sua sanidade. Desse modo, podem ser invocados outros discursos formadores daquilo que é enunciado, que contribuem para as contradições e dúvidas do sujeito moderno, aí personificado pelo Fugitivo, protagonista/narrador, o que comprova a premissa que já vem sendo assumida pelas principais correntes teóricas da análise do discurso: o homem modifica e é modificado pelo discurso que profere, através da conjunção de outras formações discursivas que a ele se integram e com ele interagem. Seguindo essa direção, afirmam Charadeau e Maingueneau (2016, p. 172):

O discurso não adquire sentido a não ser no interior de um universo de outros discursos, através do qual ele deve abrir um caminho. Para interpretar o menor enunciado, é preciso colocá-lo em relação com todos os tipos de outros, que se comentam, parodiam, citam. [...] O próprio fato de situar um discurso em um gênero implica que ele é colocado em relação ao conjunto ilimitado de outros.

Assim ocorre no gênero literário, como na obra *A Invenção de Morel*, que tanto pode ser analisado como depositário do mesmo discurso distópico que animava obras então contemporâneas na década de 1930-1940 (vide *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell) como também, o que é presentemente o caso, visto a partir de uma reatualização discursiva do Mito da Caverna, de Platão. É o que se verifica na própria caracterização dos personagens, tanto do Fugitivo (aquele que consegue chegar à verdade sobre as projeções que se lhe apresentam) como de Morel (criador e manipulador da máquina que cria os espectros).

Durante a narrativa, Morel é apresentado como um sujeito que possui conhecimento, poder e influência sobre aqueles que fazem parte de sua vida. Impelido pelos seus desejos e ambições, constrói uma máquina capaz de gravar lembranças e imagens em movimento, e, conseqüentemente, transformar aqueles aprisionados por ela em eternas projeções. Todos que são expostos à maquinaria da sua invenção passam

a reproduzir sempre as mesmas ações, sem ter consciência de que não são mais do que sombras de sua realidade original. Assim declara Morel, em palestra dirigida aos futuros prisioneiros da sua invenção:

Esta ilha, com seus edifícios, é nosso paraíso particular. Tomei algumas precauções – físicas, morais – para sua defesa: acredito que o protegerão. Aqui estaremos eternamente – mesmo que partamos amanhã – repetindo consecutivamente os momentos da semana e sem nunca poder sair da consciência que tivemos em cada um deles, porque assim nos gravaram os aparelhos; isso permitirá que nos sintamos em uma vida sempre nova, porque não haverá outras lembranças [...] afora as que havia no momento correspondente da gravação, e porque o futuro, muitas vezes deixado para trás, sempre conservará seus atributos. (CASARES, 2016, p. 82).

As vítimas de Morel tornam-se, então, uma simulação de alguns momentos de sua própria vida, sendo-lhes impossível fugir dessa situação. Sempre seguirão iguais em atitudes, pensamentos, aparência e desejos. A manipulação é realizada com os argumentos de que a vida será eterna, já que, através da máquina, permaneceriam os mesmos e jamais envelheceriam. Essa condição de prisioneiros, em uma instância de perpetuidade, sem nada poder fazer para se livrarem das correntes e assim conhecerem outra verdade, nos transportam, numa interdiscursividade, àquela narrativa platônica de 2.400 anos atrás, sobre homens acorrentados em uma caverna, cuja verdade se resume aos espectros com que convivem passivamente.

Platão, através do narrador Sócrates, fiador do seu discurso, apresenta uma caverna em que são projetadas cenas ilusórias para os que ali estão condenados a ficarem acorrentados. Por mais que façam parte de campos discursivos distintos, o literário e o mítico/filosófico, as duas narrativas se conjugam, como diria Maingueneau (2008), dentro de um mesmo espaço discursivo, ou seja, apresentam em comum uma mesma formação discursiva, no caso, de natureza filosófica: o discurso do homem prisioneiro em decorrência da ausência ou manipulação do conhecimento.

Importante observar que, na obra de Casares (2016), as projeções das imagens dos primeiros prisioneiros da invenção de Morel também aprisionam o Fugitivo que, ousando chegar àquela estranha ilha, passa a observá-las. Quando penetra naquele espaço, é submetido à convivência com os fantoches criados pela invenção de Morel, a ponto de se apaixonar por um dos simulacros, que observava todos os dias parado no alto de um penhasco: “No rochedo há uma mulher olhando o pôr do sol, todas

as tardes. Tem um lenço colorido amarrado na cabeça; as mãos juntas, sobre um joelho [...] Essa mulher me deu esperança. Devo temer as esperanças...” (CASARES, 2016, p. 22-23).

A mente do Fugitivo torna-se obcecada pela visão daquela mulher, assim como pelo estranho movimento das pessoas que observa diariamente na ilha, acorrentando-o a forças que não consegue explicar:

A vida de fugitivo tornou-me o sono leve: tenho certeza de que não chegou nenhum barco, nenhum avião, nenhum dirigível. E, contudo, de um momento para o outro, nesta pesada noite de verão, os capinzais da colina se cobriram de pessoas que dançam, passeiam e nadam na piscina como veranistas instalados. (CASARES, 2016, p. 13).

Mas o Fugitivo, assim como o prisioneiro que se liberta da caverna de Platão, consegue aos poucos, em sua investigação, dissipar as dúvidas e chegar à verdade sobre aqueles seres; primeiramente, conhecendo milimetricamente sua imutável rotina, já ciente também de sua invisibilidade e, por fim, através da descoberta da máquina responsável pela criação das projeções, a invenção de Morel. Esse percurso se assemelha às etapas que o prisioneiro do Mito da Caverna tem que vencer, depois de conseguir se libertar das amarras que o prendiam às sombras, pois ao sair da caverna vai aos poucos conseguindo enxergar o mundo real; primeiro através dos reflexos na água, até chegar à contemplação do sol, que lhe revela a sabedoria, a verdade, o mundo das ideias. Voltando ao Fugitivo, assim ele se manifestaria sobre a descoberta da invenção de Morel e do seu funcionamento:

Tive uma surpresa: depois de muito trabalho [...], deparei-me com pessoas reconstituídas que desapareciam se eu desligava o aparelho projetor, viviam apenas os momentos transcorridos quando a cena foi tomada e ao terminá-los voltavam a repeti-los, como se fossem trechos de um disco ou de um filme que, ao acabar, recomeçassem, mas que ninguém conseguiria distinguir das pessoas vivas (veem-se como que circulando em outro mundo, fortuitamente abordado pelo nosso) [...]. É difícil aceitar um sistema de reprodução da vida tão mecânico e superficial? (CASARES, 2016, p. 76).

No Mito da Caverna, o indivíduo liberto da caverna, tendo conhecimento do que é real e o que é um simulacro, tem também o poder de libertar aqueles que continuam presos às sombras do sensível. Platão então descreve o retorno do homem à caverna, agora revestido



do conhecimento verdadeiro, pela necessidade de libertar os seus companheiros, correndo o risco de ser morto por eles. Afinal, seria fácil para aqueles que ainda habitam na caverna julgarem que o que saiu ficou louco, que está com a visão estragada, uma vez que, de volta ao mundo das sombras, não consegue enxergar mais. Mas o homem que voltou para libertar os demais tem consciência de que sua visão não pode mais se acostumar às trevas da caverna, sabe que “as perturbações visuais são duplas, e por dupla causa, da passagem da luz à sombra, e da sombra à luz” (Rep., VII, 518 a). Seus antigos companheiros, porém, só conseguem enxergar e acreditar nas sombras. Por enfrentá-las, o homem ascende e, após adquirir conhecimento, liberdade, desfrutar do mundo das ideias, pelo fato de ter optado em voltar à caverna para libertar os que ainda viviam na escuridão, torna-se um sábio.

Na obra de Casares (2016), se Morel representa o amo da caverna, aquele que, mesmo preso a ela, é quem cria as sombras e as manipula de acordo com seus desejos, o Fugitivo é o homem que irá caminhar, a duras penas, para fora da caverna e ver as coisas com clareza, concluindo que o mundo a ele revelado naquela ilha não é real. Mas ao se deparar com a verdade, opta por não combater as sombras, libertar os seus prisioneiros, presentes ou futuros. O Fugitivo sabe que existe um mundo além daquelas projeções, um mundo real e que pode trazer para ele muitas possibilidades, mas, afinal, como um homem pode querer se libertar da mulher que ama, mesmo que ela seja mero simulacro da realidade? Não mais manipulado pelas sombras, o Fugitivo mantém então seu *ethos* de cego, agora pelo conhecimento que possui, e decide também se tornar uma projeção:

Quando me senti pronto, liguei os receptores de atividade simultânea. Ficaram gravados sete dias. Representei bem: um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso. É o resultado natural de uma trabalhosa preparação: quinze dias de contínuos ensaios e estudos. Incansavelmente, repeti cada um dos meus atos. (CASARES, 2016, p. 108).

Após realizar a travessia da caverna para a luz, o mundo das ideias, na terminologia usada por Platão, o Fugitivo se torna um sujeito que não consegue elevar a visão acima dos reflexos, encarar verdadeiramente o sol. Dessa forma, decide retornar ao mundo do sensível, acreditando que nele é onde pode verdadeiramente ser livre. Por isso, seu *ethos*, tanto no nível pré-discursivo, quanto discursivo, revela que ele decide representar, tornar-se não apenas uma sombra, um prisioneiro da máquina, mas também um novo amo, senhor das sombras, manipulando o movimento

delas de acordo com seus desejos. O homem sai da prisão inconsciente, manipulado, e passa para a prisão consciente, manipulando tanto os que já estavam presos, quanto aqueles que irão, em algum momento, observar as sombras.

Charaudeau e Maingueneau (2016) destacam que o interdiscurso pode ocorrer como um conjunto de unidades discursivas, ou seja, tanto pode ser apresentado no mesmo gênero que o discurso anterior, como, enquanto discurso em um momento contemporâneo, pode ser reconfigurado em um outro gênero. Porém, seja qual for a situação, o interdiscurso mantém implícita ou explicitamente relação com o discurso Outro.

Desse modo, o Fugitivo, ao contrário do homem de Platão, não consegue “contemplar o que há no céu, e o próprio céu. [...] de olhar o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer outra parte, mas a ele mesmo, no seu lugar.” (Rep., VII, 516 a). É incapaz, portanto, de entender que o mundo das representações o limita e apaga o seu verdadeiro ser. Apesar de conhecer os dois mundos, o Fugitivo, nessa reatualização da obra de Platão, mostra que viver nas/como as sombras se torna mais vantajoso para a liberdade humana.

## 5 Considerações finais

Reconfigurando o discurso de Platão, Casares (2016) traz a mensagem de que o conhecimento ainda é a chave de liberdade para o homem, ainda que também possa ser usado para aprisionar. No Mito da Caverna, muito se fala das projeções do mundo das sombras, mas pouco daqueles que manipulam os fantoches. A ilha de Casares (2016), nessa relação interdiscursiva com o mito de Platão, nos apresenta o homem moderno como criador da caverna/prisão, que, por meio do seu conhecimento, faz daqueles que não o possuem prisioneiros e ferramentas de aprisionamento. A caverna é reatualizada, ganha nova forma na modernidade, cuja tecnologia permite criar uma máquina capaz de tornar tudo o que alcança em simulacro da realidade.

A obra *A Invenção de Morel* confirma exemplarmente que todo discurso possibilita, como destaca Maingueneau (1997), uma incessante reconfiguração com a incorporação de outros discursos, apropriados de diferentes realidades sócio-histórico-culturais. Casares (2016) utiliza da mesma base discursiva de Platão para mostrar que o homem moderno está novamente preso em uma caverna, mas dessa vez age consciente de que existe um mundo real, um mundo para além das ilusões. Portanto, a reatualização do mito realizada por Casares idealiza a liberdade como algo que o homem pode controlar, usando-a também para o controle de outros à

sua volta. Relativiza, além disso, a importância da verdade como finalidade última do exercício dessa liberdade, pois, como fez o personagem Fugitivo, o homem também pode ser livre para escolher sua ilusão.

## Referências

CÂMARA, S. O recurso do mito na literatura latino-americana. *Tempos Históricos*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 185-203, 2013.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Sérgio Molina. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MONGELLI, Lênia Márcia. O Mito da Caverna em Branquinho da Fonseca. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeira*, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 41-50, 1994.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 15. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

SANTOS, Ivanaldo Oliveira; SOUZA, Gerizilda Dantas. Análise do homem em uma caverna tecnológica. *Revista Saridh: Linguagem e Discurso*, v. 1, n. 1, 30 maio 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Recebido em: 15 de janeiro de 2021

Aprovado em: 29 de agosto de 2021

# LITERATURA





## Montagem literária em *Journal du dehors*, de Annie Ernaux

### *Literary Montage in Annie Ernaux's Journal du dehors*<sup>1</sup>

Letícia Campos de Resende

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil  
let-resende@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de fazer uma reflexão sobre o livro *Journal du dehors*, de Annie Ernaux (2012), à luz principalmente de algumas reflexões de Walter Benjamin (1989, 1993, 2019) sobre a montagem literária no volume II das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*). Comparo o trabalho da autora ao trabalho de uma trapeira e *flâneuse* do fim do século XX, que vai buscar, em outras formas de mediação, uma nova compreensão do capitalismo e das manifestações da economia na cultura. Ao longo do artigo, tentei realizar uma *assemblage* de reflexões fragmentárias sobre obras literárias direta ou indiretamente relacionadas ao meu objeto de estudo. Assim, começo o texto apresentando uma reflexão rápida sobre as figuras do trapeiro (*chiffonnier*) e do *flâneur* em Baudelaire e, em seguida, passo a *Journal du dehors*, intercalando a essa análise um breve comentário sobre *Nadja*, de André Breton (2011), que, além de citada por Ernaux (2012), se aproxima temática e formalmente de *Journal du dehors*.

**Palavras-chave:** montagem literária; Annie Ernaux; Walter Benjamin.

**Abstract:** This article aims to analyze the book *Journal du dehors*, by Arnie Ernaux (2012), in light of Walter Benjamin's (1989, 1993, 2019) reflections on the "literary montage", as expressed in the second volume of his unfinished work *Passages* (*Das Passagen-Werk*). I will attempt to compare Ernaux's work to that of a "chiffonnière" and "flâneuse" from the XX<sup>th</sup> century, who goes in search of a new understanding of capitalism and of economy's manifestation in culture through different ways of

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

mediation. This article takes the form of an “*assemblage*” of fragmentary reflections on other works of literature that could potentially be associated to *Journal du dehors*. I begin my text briefly reflecting on how the *chiffonnier* and the *flâneur* are presented in Baudelaire’s poetry. I then go on to analyze *Journal du dehors*, interspersing my analysis with a brief commentary on André Breton’s (2011) *Nadja*, not only because it is mentioned in Ernaux’s text (2012), but also because its structure and themes can be associated to those of *Journal du dehors*.

**Keywords:** literary montage; Annie Ernaux; Walter Benjamin.

No poema “O vinho dos trapeiros”, de Charles Baudelaire (2011), reunido no ciclo “O vinho” das *Flores do mal*, introduz-se uma das alegorias que marcam a obra baudelairiana: o trapeiro, ou *chiffonnier*, como visto nas duas estrofes iniciais:

*Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère  
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,  
Au cœur d’un vieux faubourg, labyrinthe fangeux  
Où l’humanité grouille en ferments orageux,*

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,  
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,  
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Épanche tout son cœur en glorieux projets  
(BAUDELAIRE, 2011, p. 142).<sup>2</sup>*

Na primeira estrofe, o preâmbulo que se faz até a apresentação do trapeiro, na segunda, pinta uma ambientação da cena retratada. Enfatiza-se muito claramente a perspectiva exterior de um ou mais observadores (“*On voit*”), o leitor e o próprio poeta, e espelha-se, de certo modo, a perambulação do personagem: o encaixamento de sintagmas curtos, antecedendo a oração principal – “*On voit un chiffonnier qui vient [...]*”

<sup>2</sup> Os trechos traduzidos do poema “*Le Vin des chiffonniers*” (“O vinho dos trapeiros”), de Baudelaire, transcritos tanto nesta nota quanto nas seguintes, são de Júlio Castañon Guimarães: “De hábito, à rubra luz de um poste, turbulenta/– Sua chama o vento bate, o vidro ele atormenta –/ Num velho bairro, um dédalo assim lamacento/Onde o homem fervilha em bravio fermento./Vê-se um trapeiro vindo; balança a cabeça/E, como um poeta, bate nos muros, tropeça;/Sem cuidar dos espias, a ele agora afetos,/Expande o coração em gloriosos projetos” (BAUDELAIRE, 2019).

– num movimento de ziguezague, sugerido pelo encadeamento dos versos, alguns em *enjambement*, antecipa os movimentos do trapeiro em sua vinda. O trapeiro é assim destacado, desde o início, como uma figura que perambula, que erra. Esse deslocamento, contudo, se dá de modo entravado e conflituoso: o trapeiro vem “tropeçando, batendo nos muros”, num comportamento similar ao de um poeta. O símile é inesperado porque, em geral, numa relação comparativa usual, é o segundo elemento da comparação que introduz a imagem que mantém com o primeiro afinidades esperadas. Obviamente uma imagem poética não pode ser medida pelas convenções de uma comparação usual. Ao nos perguntarmos o que significa, afinal, tropeçar e se chocar contra os muros como um poeta, talvez possamos afirmar que, na construção da imagem poética baudelaireana, opera-se uma relação dialética que busca ver na prática do poeta uma concretização do trabalho do trapeiro. Assim, o símile acaba dizendo mais sobre o eu-lírico, o próprio poeta, do que sobre o trapeiro em si: é aquele que é como este. E, se é consequência do trabalho dos trapeiros sentirem-se “[é]reintés” e se “pli[er] sous un tas de débris, / [v]omissement confus de l’énorme Paris” (BAUDELAIRE, 2011, p. 142),<sup>3</sup> assim o é também do trabalho do poeta, que se utiliza, portanto, dos restos, dos dejetos da sociedade.

Catar os restos exige errar pela cidade. Nesse ponto, as figuras do trapeiro e do *flâneur*, mais uma alegoria do poeta na estética baudelaireana, se confluem, embora persista uma divisão de classes que as separa: pois, se, como afirma Walter Benjamin (1989, p. 35), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, a rua é para o *flâneur* o que o apartamento é para o burguês, para o trapeiro ela é, de fato, a fonte de sobrevivência. Quando a coisa é convertida em mercadoria e, em seguida, descartada, a ser substituída por outra, aí sim, ela se torna objeto do trapeiro. Talvez por isso em “O vinho dos trapeiros” só haja comparação entre as duas figuras, trapeiro e poeta, enquanto em outros poemas – aqui penso notadamente em “A uma passante” –, a identificação seja completa entre poeta e *flâneur*: é o eu-lírico que fala no momento de sua *flânerie*: é no meio da multidão que ele se encontra: “*La rue assourdissante autour de moi hurlait*” (BAUDELAIRE, 2011, p. 124).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “[...] encurvadas sob a porcaria, / Vômitos de Paris, cidade imoderada” (BAUDELAIRE, 2019).

<sup>4</sup> “De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava” (BAUDELAIRE, 2019).



Também é como quem recolhe os restos e os põe em uso que Benjamin (2019) constrói sua obra inacabada, *Passagens*, buscando repensar, desde o interior do conceito marxista de história, uma nova relação entre economia e cultura – esta como manifestação daquela. Assim, recuperar os restos do século XIX (sobretudo, na forma de citações) e justapô-los, à maneira de uma montagem literária, permite compreender a história, afirma Benjamin em outro ensaio, não como avanço linear e progressivo num “tempo vazio e homogêneo”, mas como relampejos de imagens do ocorrido num “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1993, p. 229-230).

\*

No fim do século XX, entre os anos de 1985 e 1992 – período em que ocorrem a queda do Muro de Berlim (1989) e o fim da URSS (1991) –, Annie Ernaux registra num diário íntimo cenas vistas e vividas no cotidiano. Desse projeto, nasce, três anos mais tarde, em 1995, o livro *Journal du dehors*, que, pelo próprio título, indica uma relação dúbia entre a escrita de si, produzida no e pelo diário, e a escrita do outro. O ato da transcrição de eventos externos surge, nessa obra, como uma necessidade de registrar – para preservar – o que se perde facilmente, já que transitório: “transcrever cenas, palavras, gestos de anônimos, que nunca mais revemos, pichações nos muros, apagadas assim que traçadas” (ERNAUX, 2012, p. 8, tradução nossa). É na medida em que os enunciados coletados por Ernaux (2012) são deslocados, realocados ao serem citados, e modificados de acordo com os novos usos que se fazem deles, que a obra opera um “trabalho de citação” (COMPAGNON, 1996) que põe em jogo tanto o produto quanto o processo, isto é, tanto o objeto citado quanto o modo como se cita. Em algumas passagens, por exemplo, há reflexões sobre o que, a princípio, parecem ser momentos de “solicitação” que levam a autora a citar:

Por que eu conto, descrevo essa cena, como outras que aparecem nestas páginas. O que estou buscando a qualquer custo na realidade? O sentido? Frequentemente, mas nem sempre, por hábito intelectual (aprendido) de não se render apenas à sensação: “colocando-a acima de si”. Ou talvez, observar os gestos, as atitudes, as palavras de pessoas com que me deparo me dá a ilusão de ser próxima a elas (ERNAUX, 2012, p. 36, tradução nossa).

Instigadora do processo de citação, a solicitação, como propõe Antoine Compagnon (1996), se dá por acidente, casualmente, inesperadamente. Recuperar sua origem é por esse motivo impossível. Ao se perguntar assim por que ela cita, o que a solicita a citar, Ernaux (2012), na verdade, só pode se indagar sobre a “excitação” – ou excitação (COMPAGNON, 1996, p. 32) –, isto é, sobre a busca *a posteriori*, ocorrida no texto, da base da citação, do que já foi extraído e transplantado para outro lugar. Nesse processo de transplante, contudo, não parece haver em *Journal du dehors* uma perda inevitável da origem, como se espera não só da citação, mas das diferentes práticas de colagem (ADAMOWICZ, 1998; PERLOFF, 1993, 2013a, 2013b). Há muito mais uma tensão entre recriação e origem do que uma supressão total da segunda. É importante no livro ancorar o que é citado em contextos sócio-históricos específicos que ditam certa cronologia aos fragmentos. Ao mesmo tempo, os diferentes estágios por que passa a citação – primeiro como material para um diário; em seguida, como autocitação e recriação no livro e, finalmente, como leitura que também cita, extrai, “enxerta” (COMPAGNON, 1996, *passim*) – imprimem novas temporalidades e proveniências aos momentos capturados. É o que se vê, por exemplo, em citações cuja própria fonte é explicitamente informada, sem que o tempo seja exatamente marcado:

“Nas Filipinas, existe agora um ‘museu Marcos’ (*Le Monde de ontem*)” (ERNAUX, 2012, p. 23, grifos e tradução nossos).

“O presidente da República fez um pronunciamento *na televisão domingo*” (ERNAUX, 2012, p. 39, grifos e tradução nossos).

“*Ania Francos* está com câncer. Ela escreve em *L’Autre journal* ‘*A crônica de uma morte anunciada*’” (ERNAUX, 2012, p. 40, grifos e tradução nossos).

“No jornal *Libération*, Jacques Le Goff, historiador [...]” (ERNAUX, 2012, p. 47, grifos e tradução nossos).

Nos quatro casos acima não se trata de referenciar citações, mas sim de dar início a seu processo indicando sua presença: não é mais a voz da autora que fala, mas a voz de outro, que se justapõe à dela. É sinalizando primeiro a origem, a fonte da qual se extrai, que se anuncia a citação e se separa, a princípio, a palavra de outrem da palavra da autora. Essa indicação da origem, contudo, não se dá de forma absoluta e precisa. Nos dois primeiros trechos, vê-se que, apesar de identificados

os meios de veiculação das notícias, os advérbios de tempo, “ontem” e “domingo”, funcionam de forma dêitica, comprometendo assim a referencialidade necessária para se situar o tempo certo. Nos terceiro e quarto trechos, há o informe da autoria e dos jornais e a eliminação de qualquer marcador temporal, ainda que dêitico. De modo geral, a temporalização dos acontecimentos fica a cargo dos anos que encabeçam o início das seções do livro (para os trechos citados, o ano em questão é 1986), embora, no interior de cada uma, a sucessão temporal dos acontecimentos retratados se torne mais obscura e difícil (impossível) de precisar. Apenas uma diferença de espaço em branco (variável e, às vezes, inexistente) entre uma cena e outra pode talvez sugerir uma passagem de tempo maior ou menor.

E é precisamente nesse encadeamento de cenas e citações, de restos coletados nas perambulações da autora pela *banlieue* onde vive e pelo centro de Paris, que reside o interesse principal desta análise. Benjamin (2019), no fragmento [1a, 8] da seção N, intitulada “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, das *Passagens*, informa:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2019, p. 764).

Indo por partes, o filósofo opta pela montagem porque, segundo ele mesmo, este seria o modo mais adequado de se pensar a história na perspectiva do materialismo histórico e dialético da teoria marxiana. Isso significa, em parte, como já mencionado neste texto, romper com a lógica historiográfica em voga no século XIX, baseada num princípio de evolução progressiva, e tratar o passado como imagem e reminiscência que relampeja (BENJAMIN, 1993). Se é esta a concepção do autor, como a montagem se torna útil ao tipo de reflexão teórica (e prática) posto em jogo nas *Passagens*? A montagem como procedimento de justaposição, às vezes abarcado sob a égide da colagem (PERLOFF, 1993), se considerada no âmbito literário aludido por Benjamin (2019), retira objetos de um espaço e tempo anterior e, ao realocá-los e reorganizá-los, põe-nos em relação com um presente, o presente da própria *produção*, que, no sentido etimológico da palavra, traz o objeto para diante. É, pois, nessa relação

entre tempos, necessariamente dialética, que uma nova historiografia pode surgir.

Quanto ao segundo ponto da explicação metodológica de Benjamin (2019), que diz respeito a “nada [...] dizer. Somente [...] mostrar”, seria possível argumentar que, ao ser realizada, uma citação faz convergirem e conviverem estas duas situações opostas: a de uma perda e manutenção da referencialidade. Começemos por esta última: a citação é fruto e causadora de intertextualidade. Nesse sentido, o trabalho da citação mantém com o texto citado (seu referente) uma referencialidade que é externa ao texto em que ocorre. Por outro lado, a citação implica igualmente a perda dessa referencialidade, pois, na medida em que se compromete sua origem, sua originalidade, já não há mais um referente anterior e exterior: a citação se torna antes o referente de si mesma. O texto citado, em outras palavras, faz (também de forma dêitica) um autoapontamento, ao estilo de um “*vois, là*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, no prelo) que direciona o olhar para o objeto, nesse caso, a própria citação. Quando se põem então os objetos em relação, como é característico da montagem, o olhar corre de um a outro, indo-voltando, e, nesse movimento, fazendo-os modificarem-se mutuamente.

Uma terceira parte da citação de Benjamin (2019, p. 764) toca no tipo de material escolhido para a montagem e na forma que se atribuirá a ele: “[n]ão surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. Sobre coletar os restos, já expus aqui uma reflexão sobre a relação entre o teórico/artista e o trabalho do trapeiro. Há, no entanto, tanto para o século XIX quanto para o início do século XX, época em que Benjamin escreve, uma discrepância entre o que se considerava digno de colecionar e expor – as “coisas valiosas” dos gabinetes de curiosidades, por exemplo, e as “formulações espirituosas” de algum compêndio – e o que o filósofo alemão se propõe a montar. A recusa assim de inventariar, em oposição à possibilidade de “utilizar”, pode estar relacionada precisamente a certas práticas arquivísticas, sobretudo se nos debruçarmos sobre o caso do gabinete de curiosidades, associadas ao exercício de poder no interior do capitalismo: o inventário lista com o objetivo de registrar a posse e um valor de mercadoria, garantindo que o acúmulo dos objetos represente igualmente um acúmulo de capital e distinção para quem os possui. Esse valor de mercadoria sofre, entretanto, uma complicação porque, no

caso do objeto de colecionador posto à venda, seu valor restringe-se ao mercado de luxo e seu uso se submete a uma lógica diferente em relação à mercadoria comum. Ao propor então a utilização dos resíduos, que, se descartados, são desprovidos de valor de troca, Benjamin (2019) resgata seu valor de uso, sem deixar, contudo, como afirma Marjorie Perloff (2013b), de pôr em prática algum tipo de arquivamento nesse processo. Arquivamento esse que, por si só, pressupõe uma montagem.

Em *Journal du dehors*, defendo ocorrer um processo similar: processo de montagem e utilização de cenas, fatos e artefatos históricos que, por sua insignificância, constituem resíduos descartados por uma sociedade e por um discurso que, ao produzir determinado conhecimento, exerce poder precisamente sobre o que descarta. O uso feito por Ernaux (2012) consiste em citar e recriar a partir do testemunho. Logo no prefácio do livro, por exemplo, a autora compara seu trabalho de escrita com o de uma fotógrafa, produzindo instantâneos de cenas vistas. A composição das cenas, no entanto, não tem como base a fotografia, apenas a descrição: seriam elas écfrases das quais estão ausentes a imagem que a antecede ou inspira?

\*

Em *Nadja*, André Breton (2011) compõe uma narrativa surrealista e autobiográfica a partir de perambulações por Paris – perambulações estas que ele faz sozinho, na primeira parte do livro, e na companhia de Nadja, na segunda parte. Traços dessas perambulações são aproximados e justapostos na forma de citações, entradas de diário e fotografias, constituindo, quando considerados em sua totalidade, algo similar a um processo de montagem. No caso das fotografias, em particular, se acima falei de écfrases que não só têm precedência sobre a imagem em si, mas que a substituem, e acabam se tornando a própria imagem, inexistente enquanto tal, em *Nadja* acontece o oposto: na maioria das vezes, a fotografia substitui a descrição justamente porque a escrita surrealista pode abrir mão dela, que passa agora a ser “*frappée d’inanité*” (BRETON, 2011, p. 6). O uso das fotografias têm também o objetivo de documentar e, nesse sentido, servir de prova da realidade, em contraste precisamente com os elementos surrealistas incorporados ao texto. Parte dos temas fotografados consiste em “*ces objets qu’on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensible*” (BRETON, 2011, p. 62), também chamados de “*objets trouvés*” do

surrealismo – objetos encontrados, por exemplo, nos mercados de pulgas, ao acaso e em momentos de errância, e que, ao serem reaproveitados, põem em tensão uma dimensão memorialística, de tempos anteriores, e um determinado presente.

O texto de Breton (2011) se faz assim como um texto sobre a cidade, representada por imagens da memória, capturadas, por sua vez, pelo mesmo movimento do poeta baudelairiano e de Annie Ernaux (2012): o movimento de *flânerie*. Não é à toa que Benjamin (2019), ainda na seção das *Passagens* que vim comentando aqui, faça questão de relacionar Breton (2011) ao arquiteto Le Corbusier: “[c]ompreender juntos Breton e Le Corbusier – isto significaria estender o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração” (BENJAMIN, 2019, p. 763). Esse conhecimento poderia muito bem ser o conhecimento de uma época passada, que ajuda a reconhecer uma França atual – atual para Benjamin – em objetos e formas anteriores. É muito oportuno, portanto, que, em determinado trecho de *Journal du dehors*, Ernaux (2012) tente refazer, no ano de 1988, os passos de Nadja em 1927:

Desci na estação Poissonnière e subi a rua La Fayette até a igreja de Saint-Vincent-de-Paul. Chega-se a ela por um lance de escadas. Sentada em um dos degraus de pedra, uma menina se bronzeia escrevendo uma carta. Um casal se beija. Eu, lembrando um dia em Roma, em que subia uma escada cheia de flores, em direção ao sol, para chegar à igreja Trinità dei Monti. Depois, percorro o Boulevard Magenta, procurando o número 106, o *Hôtel de Suède*, outrora o *Sphinx* Hôtel. A fachada estava coberta com uma lona, o interior de todos os pisos estava sendo demolido. Um pedreiro se debruçou em uma janela e olhou para mim rindo e dizendo algo para os outros. Eu estava imóvel na calçada da frente, minha cabeça erguida em direção ao hotel (que talvez vá se converter em prédio residencial). O pedreiro pensou que eu retornava ao lugar das minhas memórias – de amor ou de puta. Na verdade, retorno às lembranças de uma outra, Nadja [...]. Continuei a descer o Boulevard Magenta, entrei na viela Ferme-Saint-Lazare, àquela hora, deserta [...]. Peguei novamente a rua La Fayette, até o café da “Nouvelle France”, com cortinas velhas. (ERNAUX, 2012, p. 79-80, tradução nossa, grifos da autora).

Da construção em ruínas, se faz uma nova construção com a mesma fachada e um novo interior, reflexo das mudanças urbanísticas e imobiliárias por que passa a cidade. Da mesma forma: da época em que escrevem Breton e Benjamin, isto é, do início do século XX, emergem os traços do fim daquele mesmo século. As lembranças vividas pela autora se misturam com as lembranças de Nadja, que, ao mesmo tempo, podem ser também as da própria Ernaux ao ler *Nadja*, e fazem convergir, para o instantâneo – ou o instante – capturado no livro, várias temporalidades e espacialidades urbanas distintas: o passado de Paris se manifesta no seu presente de 1988, que faz lembrar igualmente um tempo anterior, ocorrido em Roma, e cuja recordação só pertence à autora.

\*

Hoje à noite, no bairro Linandes, uma mulher passou em uma maca empurrada por dois bombeiros. Ela estava em uma posição elevada, quase sentada, calma, tinha os cabelos grisalhos, entre cinquenta e sessenta anos. Um cobertor escondia suas pernas e metade do corpo. Uma menina disse para outra: “tinha sangue no lençol”. Mas não havia lençol sobre a mulher. Ela atravessou a zona de pedestres de Linandes em meio aos clientes do supermercado Franprix e às crianças brincando – parecia uma rainha indo em direção ao carro de bombeiros parado no estacionamento. Eram cinco e meia, o tempo estava ensolarado e frio. Do topo de um prédio situado ao lado da praça, uma voz gritou: “Rachid! Rachid!”. Coloquei minhas compras no porta-malas do carro. O funcionário que recolhe os carrinhos estava encostado na parede da passagem que leva do estacionamento à praça. Ele vestia um blazer azul e sempre a mesma calça cinza por cima de sapatos abrutalhados. Seu olhar era terrível. Veio pegar meu carrinho quando eu já tinha quase saído do estacionamento. Na volta para casa, peguei a via beirando uma vala aberta pela reforma do RER. Me veio a impressão de subir em direção ao sol. Este se punha entre as barras cruzadas dos postes que se estendem até o centro da Cidade Nova (ERNAUX, 2012, p. 11-12, tradução nossa).

Se retomarmos a metáfora do olho como uma câmera, tornada implícita por Ernaux (2012), no prefácio do livro, ao se referir aos fragmentos coletados como instantâneos, seria possível pensar o enquadramento do trecho acima não só a partir da aproximação com a câmera fotográfica, mas da alusão ao efeito da própria filmadora: há movimento e ação nas cenas, que não captam unicamente o movimento do(s) objeto(s), fato impossível na fotografia, mas o movimento do olhar-

câmera: como se num plano-sequência, como é o caso da cena acima, que continua num mesmo bloco de fragmento (isto é, numa mesma circunscrição textual), se passasse da mulher na maca – observada pelas meninas, observadas todas pela autora – a crianças brincando na rua, a uma voz que grita de um prédio, ao guardador de carrinhos do supermercado, de volta à autora que guarda as compras no carro para ir para casa. A inserção de detalhes como as roupas do funcionário do supermercado, a descrição da via e da reforma do RER etc., mais do que “efeitos de real” garantindo o realismo da cena (e sua realidade, já que se trata de um relato testemunhal e autobiográfico), ajudam a compor um quadro, contrastando cores e planos: o azul e cinza do uniforme e o amarelo com tons de vermelho e laranja do pôr do sol; o subterrâneo do estacionamento, a cidade e o céu. Assim, a câmera, como instrumento óptico, estabelece com o olho uma relação de contiguidade e metonímia, tornando-se o próprio olho, que adquire, por sua vez, funções de câmera, como se verifica na ampliação da cena (Fig. 1), para abarcar seus arredores:

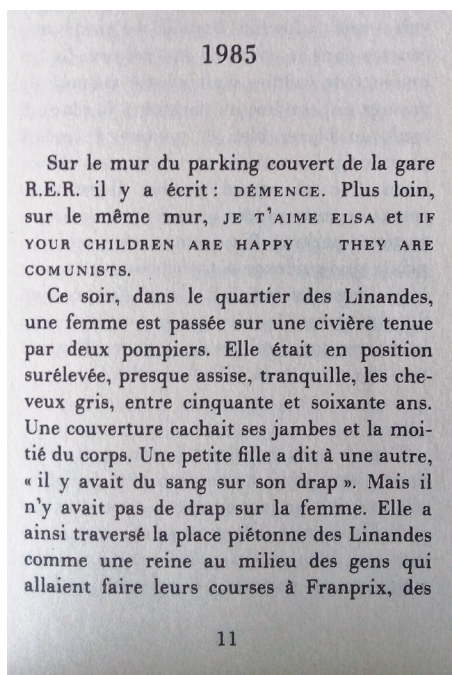


Figura 1: reprodução da página 11 de *Journal du dehors*



Na imagem acima, temos o início da cena transcrita na citação anterior, com o acréscimo de um trecho, frases pichadas num muro, que se justapõe à descrição lida. Na reprodução das frases, há uma certa elaboração tipográfica e espacial que tenta imitar, do registro “original”, o tamanho da letra e a distância entre duas orações de um mesmo período – distância essa que pode talvez maximizar o efeito da oração principal (“They are comunistas [sic]”), que vem depois e se torna pré-requisito da anterior (“If your children are happy”). A continuidade existente entre as citações iniciais e a cena vista no *quartier des Linandes*, à primeira vista, serve apenas para situar e caracterizar o espaço urbano, pois é no estacionamento em cujo muro foram feitas as pichações que a autora deixa o carro para ir ao supermercado. Há, no entanto, uma relação entre esses dois momentos, o da citação e o da descrição da cena, que reverbera ao longo da obra e que monta imagens tanto no sentido de criá-las a partir de um processo de rememoração quanto no sentido de selecioná-las, justapô-las, aproximá-las, organizá-las, contrastá-las – o que, por si só, não se dá de forma separada ou excludente do processo de criação por rememoração. Ambos se interferem mutuamente, pois para criar é preciso selecionar e organizar, assim como o ato de seleção pressupõe uma recriação do vivido.

Citar as pichações nesse início de seção parece, portanto, ter o efeito de, como descreve Georges Didi-Huberman (2020, no prelo), “citar o passado a comparecer” não na forma de uma cadeia de eventos, mas como relampejos e cacos que “ergu[em] as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobr[em] na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2019, [N 2, 6], p. 765). Assim, as frases citadas presentificam um momento histórico e acabam reverberando por toda a obra, nos demais fragmentos, ou cacos, que a compõem. Muito dessa reverberação vai sendo construída pelas relações dos fragmentos uns com os outros, constituindo um procedimento de montagem literária entre momentos distintos. É o que se vê nos fragmentos sequenciais abaixo, contados ao longo de três páginas (Fig. 2, 3 e 4) e reproduzidos diretamente do livro:

1986

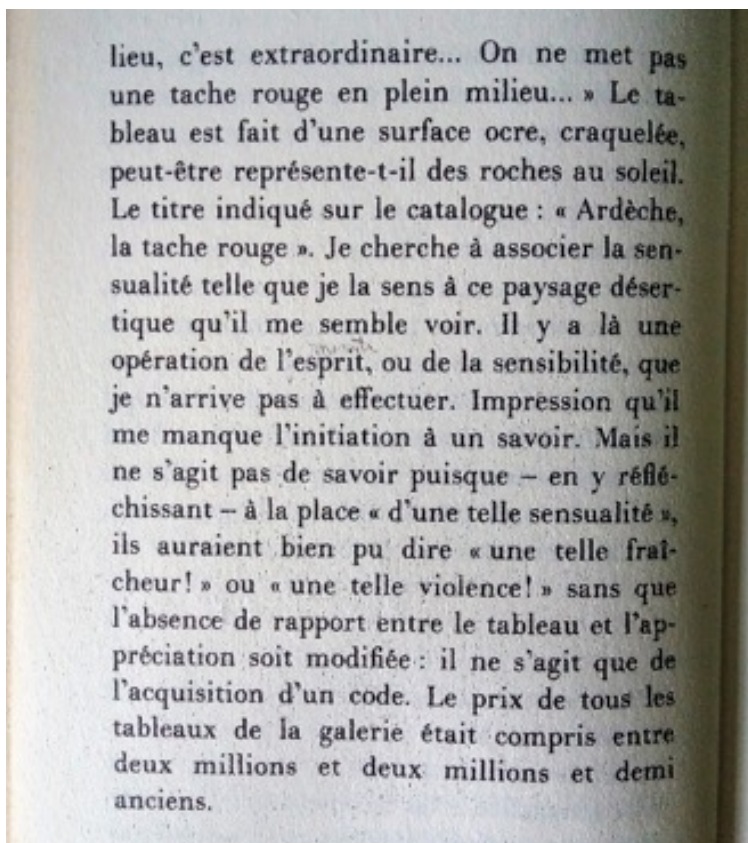
L'aveugle de la station Saint-Lazare était là. On commence à l'entendre quand on glisse le ticket dans le tourniquet. Une voix puissante, pleine de fausses notes, au bord de l'éraillage. Il chante toujours les mêmes chansons, qu'on a apprises à l'école ou en colonie de vacances, comme « Là-haut sur la montagne, l'était un vieux chalet », aussi « Je ne regrette rien » d'Édith Piaf. Il se tient très droit, la tête penchée en arrière comme tous les aveugles, à la jonction de deux couloirs, avant la bifurcation vers Porte de la Chapelle ou Mairie d'Issy. Dans une main la canne blanche, dans l'autre une timbale, un chien mou à ses pieds. Souvent, parmi les gens qui se précipitent, quelqu'un – généralement une femme – dépose dans la timbale une pièce

*faler um se deign*  
*a um intubou*  
 qui tinte fortement. Aussitôt l'aveugle s'ar-  
 rête de chanter et crie à la cantonade MERCI  
 BIEN ET BONNE JOURNÉE. Personne ne peut  
 ignorer qu'un acte de générosité vient de  
 s'accomplir, qui portera chance à son auteur.  
 Aumône parfaite. Contre une pièce à un  
 pauvre propre et digne, aux chansons d'hier,  
 des remerciements publics et l'espérance de  
 se concilier la faveur du destin toute la jour-  
 née. C'est sans doute le pauvre du métro qui  
 reçoit le plus d'argent. Il avait aujourd'hui  
 un pardessus gris à chevrons et une écharpe  
 noire. Je suis passée très au large de lui,  
 comme ceux qui ne lui donnent rien.

*Sonja de ziguzagu*

Le directeur de la galerie de peinture, rue  
 Mazarine, dit à une visiteuse, d'une voix me-  
 surée, devant un tableau : « Une toile d'une  
 telle sensualité. » La femme soupire profon-  
 dément, comme plongée dans le désespoir par  
 cette constatation, ou incapable de supporter  
 une sensation aussi puissante. Maintenant ils  
 parlent à voix basse. L'homme, plus distinc-  
 tement : « Et regardez la tache rouge au mi-





Figuras 2, 3 e 4: reprodução das páginas 20-22 de *Journal du dehors*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “O cego da estação Saint-Lazare estava lá hoje. Assim que entrei na estação e inseri a passagem na roleta já comeccei a ouvi-lo. Uma voz poderosa, cheia de falsetes, quase rouca. Ele sempre canta as mesmas canções, aprendidas na escola ou em colônias de férias, ‘*Là-haut sur la montagne, l’était un vieux chalet*’ e ‘*Je ne regrette rien*’, de Édith Piaf. Ele se mantém muito ereto, a cabeça inclinada para trás, como costumam fazer os cegos, na junção de dois corredores, diante da bifurcação que leva a Porte de la Chapelle ou a Mairie d’Issy. Em uma mão, a bengala branca; na outra, uma panela; um cachorro manso aos seus pés. Entre as pessoas que circulam apressadamente pela estação, é comum que alguém – geralmente uma mulher – deposite na panela uma moeda que, ao cair, tilinta em alto e bom som. Na mesma hora, o cego para de cantar e grita sem se dirigir a ninguém em particular, OBRIGADO E BOM DIA. Ninguém pode ignorar a realização de um ato de generosidade, que trará boa sorte ao seu autor. Esmola perfeita: uma moeda a um pobre limpo e digno, que canta canções de outrora,

Em ambos os fragmentos, a autora se coloca na posição de observadora, embora se inclua e intervenha como “eu” na narrativa em certos momentos, sobretudo, quando comenta o que vê, i.e. as imagens que ela própria cria. No encadeamento e na junção (*assemblage*) dessas passagens, há evidentemente um comentário – resumido, *grosso modo*, na denúncia das desigualdades numa sociedade capitalista – que independe das opiniões expressas pela própria autora: o próprio ato de aproximar imagens se torna o comentário em si, a “tomada de partido” (DIDI-HUBERMAN, 2020, no prelo), que deixa de ser uma simples “tomada de posição” precisamente a partir do momento em que nela se manifesta um desejo ou uma tentativa de síntese. Não é à toa que Didi-Huberman se refere a uma “tomada” (“*prise*”) de posição e/ou partido, pois é no ato mesmo de captura pelo olho-câmera que se manifesta a postura política e ideológica de quem faz a captura. “Tomar” como agarrar, apreender, mas também como assumir, adquirir.

Se puder haver síntese nas passagens reproduzidas, é porque há por trás delas um processo dialético de *mise en relation* de uma tese e antítese; processo por meio do qual ambas se afetam e se alteram mutuamente. Para cada fragmento, confluem o que poderíamos chamar de “agora” e de “ocorrido”, segundo os conceitos de Benjamin (1993, 2019), uma vez que os fragmentos – instantâneos tirados, *tomados* pela

---

em troca de gratificação pública e da esperança de se conciliar com o destino pelo resto do dia. Esse é sem dúvida o pobre que mais ganha dinheiro no metrô. Hoje ele veste um sobretudo cinza, com estampa retangular e um cachecol preto. Passei ao largo dele, como os outros que não lhe dão nada.

“O diretor da galeria de arte situada na rua Mazarine, diante de um dos quadros em exposição, diz a uma visitante em tom comedido: ‘Uma tela com tanta sensualidade’. A mulher suspira profundamente, como se submersa pelo desespero dessa constatação, ou incapaz de suportar uma sensação tão poderosa. Agora, os dois conversam em voz baixa. O homem, em uma voz mais audível: ‘E olha essa mancha vermelha bem no meio...’. O quadro é composto por uma superfície ocre, craquelada, representando talvez rochas expostas ao sol. O título está indicado no catálogo da exposição: ‘Ardèche, a mancha vermelha’. Tento associar o modo como vivencio a sensualidade a essa paisagem desértica diante de mim. Trata-se de uma operação do espírito, ou da sensibilidade, que eu não consigo realizar. Impressão de que me falta ser iniciada em determinado saber. Mas, na verdade, não é uma questão de saber, já que – refletindo sobre isso –, ao invés de ‘tanta sensualidade’, eles poderiam ter dito ‘tanto frescor!’ ou ‘tanta violência!’, sem que a ausência de relação entre o quadro e sua fruição fosse modificada: trata-se apenas da aquisição de um código. O preço de todos os quadros da galeria variava entre dois milhões e dois milhões e meio de francos” (ERNAUX, 2012, p. 20-22, tradução nossa).

autora – fazem relampejar diferentes instantes: o instante do testemunho, irrecuperável em sua forma exata; o instante da escrita, que recria a cena e, para isso, *re-monta* ao que foi visto; o instante da leitura, que também imprime um novo “agora” aos anteriores que já saturavam o texto. Na relação externa com o fragmento sucessor, essa relação entre “agoras” se repete e se renova, possibilitando-nos referir-nos a isso como um procedimento de montagem de “imagens dialéticas”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2019, [N, 2a, 3], p. 767).

Nesse jogo dialético operado desde o interior de e entre imagens, cria-se também uma relação de comparação entre elas. Nos trechos anteriormente reproduzidos de *Journal du dehors*, essa comparação se dá, a princípio, por meio de contrastes produzidos por entre as imagens: o lugar do transporte público vs. a galeria de arte; as pessoas na estação de trem, que dão esmola ou não vs. as pessoas na galeria, que pagam por quadros caríssimos; o homem pedindo esmola vs. os quadros postos à venda a preços exorbitantes. Nesses contrastes, operam-se processos de afinidades que nos permitem associar os elementos das imagens: o contraste se mostra, pois, como um efeito resultante das afinidades. Em outras palavras, é porque conseguimos compreender que, entre as cenas, a afinidade, ou aproximação, se dá entre o homem cego e os quadros, e não entre o homem e os frequentadores da galeria, por exemplo, que conseguimos inferir o contraste que se estabelece ali: entre a mercadoria e o sujeito que não consegue se vender como força de trabalho e acaba sendo objetificado, transformado em resíduo, coisa descartada pela própria cidade. Nessa “construção de comparáveis”, para tomar emprestado um conceito de Ricœur (2011), poderíamos propor que uma cena se traduzisse na outra e estabelecesse assim, nos interstícios entre

elas (que se apresentam também visualmente no livro, na forma do vazio que separa e distingue um fragmento do outro), as relações de montagem.

Não se trata, em *Journal du dehors*, de sair em busca de locais simbólicos no interior da paisagem parisiense (como o são as *Passagens*, por exemplo), para entender a sociedade francesa e, particularmente, a própria cidade de Paris, “capital do século XIX”. Se naquele momento sobre o qual escreve Benjamin (2019), vivendo, contudo, em outro momento histórico, as *Passagens* eram locais de trânsito e de comercialização da mercadoria, na época em que (e sobre a qual) escreve Ernaux (2012), é preciso ir em busca dos novos locais em que se exercem essas mesmas atividades. Assim, frente às ruínas ou modificações concretas por que passam certos símbolos urbanos, a autora sai à procura de uma representação da cidade e de suas práticas de convívio no trânsito do transporte público, não lugar de transição entre lugares; nos supermercados, configuração contemporânea das *Passagens* para as classes trabalhadoras; nas mídias em suas diferentes formas; nas falas e textos típicos da cidade, como é o caso das pichações e propagandas publicitárias. Ernaux (2012) tenta, desse modo, compreender a história e a sociedade francesa daquele período, recorrendo a momentos anteriores, com o objetivo de montar imagens dessa nova cidade: imagens essas que, a um só tempo, fazem a junção de “agoras” e de “ocorridos”, pois, imediatamente captados os instantes presentes, eles se tornam passado. Qual trapeira e *flâneuse* de seu tempo, ela traça um retrato de uma cidade agora expandida, convertendo símbolos urbanos como as *Passagens* na passagem constante do centro parisiense para as periferias (*banlieues*), e destas de volta àquele.

\*

Annie Ernaux, tanto em *Journal du dehors* quanto em várias outras de suas obras, produz a partir de imagens e, por esse mesmo gesto, acaba produzindo imagens. Imagens para atualizar (*mettre à jour*) o passado e para pensá-lo em relação com o presente. Predominantemente, essa produção imagética se dá por procedimentos ecfásticos, que transpõem fotografias de um acervo pessoal, ausentes nos livros de que fazem parte, à forma de textos verbais. Em *Journal du dehors*, embora as imagens (re)criadas não sejam baseadas em fotografias, a escrita tende a ser fotográfica, como creio ter demonstrado aqui. Uma das questões que se depreendem dessa produção imagética é, portanto, a da organização das

imagens: como elas se combinam, se distribuem e se organizam, de modo a produzir sentidos, por relações de justaposição, afinidade ou contraste, entre fragmentos distintos. Obviamente o que fica claro a partir da análise que aqui se apresenta é que não se trata, na obra de Ernaux (2012), de exercer os mesmos processos de montagem dos poetas contemporâneas praticantes de uma escrita conceitual e “não-criativa” (VILLA-FORTE, 2016) – a qual toma emprestado de outros meios e gêneros; desloca e realoca em outros ambientes; desmonta, monta e romonta seus próprios versos e os versos de outras pessoas, pondo em jogo a forma e a função poéticas, bem como a definição do que é poesia. Apesar da clara e explícita afinidade entre *Journal du dehors* e *Nadja* – além da não citada *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon (1953), cuja leitura comparada com o livro de Ernaux (2012) também poderia suscitar pontos interessantes –, a autora francesa não opera a montagem literária como o fazem esses e outros autores modernistas e/ou contemporâneos. Ela, ao contrário, acaba montando majoritariamente a partir de imagens extraídas e expansoras de um arquivo pessoal e coletivo (este último compreende *slogans*; expressões idiomáticas, sobretudo, do falar normando; letras de canções; eventos históricos etc.). A justaposição promovida por Ernaux (2012) contribui muito mais para compor a totalidade de uma imagem da sociedade em relação à imagem individual, revelando em que medida esta se encontra submetida àquela, do que para renovar formalmente o procedimento da montagem de acordo com as novas possibilidades que trazem a internet e as redes sociais.

Apesar da diferença formal que separa a montagem tal qual operada por Ernaux (2012) e a montagem operada por poetas como Kenneth Goldsmith, analisado tanto por Perloff (2013a) quanto por Villa-Forte (2016) em seus respectivos estudos sobre a escrita apropriadora e supostamente não original de certos autores contemporâneos, há uma similaridade de efeitos depreendida dessas práticas. Tomemos brevemente como exemplo o trabalho da poeta Marília Garcia (2016), que, além de manter clara filiação com artistas como Goldsmith, traduz Ernaux no Brasil. Em sua antologia *Um teste de resistores*, sem me ater a exemplos específicos para não alongar esta conclusão, opera-se um jogo de repetições de referentes, baseado também na prática constante de citações e de montagem, que, longe de provocar uma perda de referencialidade, atualiza-a a cada novo contexto. Um dos efeitos dessa constante repetição é engendrar, por extração de um elemento de um contexto a outro, o



que Perloff (2013a) classifica como uma perda do valor pragmático de determinada expressão em benefício de seu valor pictórico, permitindo-nos compreender uma palavra mais por seus aspectos acústicos e visuais do que semânticos. Ora, resultado semelhante se opera, de modo geral, nas obras de Ernaux, fazendo com que diferentes processos de extração e deslocamento – a transcrição de falas do cotidiano e de pichações nos muros, por exemplo –, vão atribuindo novos valores aos referentes deslocados e realocados, destacando, no caso de citações de expressões clichês e cristalizadas, retiradas do falar cotidiano, seu *status* imagético.

Mas para além desses usos, a montagem também oferece a oportunidade de compor um arquivo histórico. E é precisamente nesse ponto, como procedimento de registro e organização de determinados instantes na vida dos sujeitos inseridos numa sociedade capitalista do fim do século XX, que ela é importante na obra de Ernaux (2012). Cinco anos depois da publicação de *Journal du dehors*, a autora publica em 2000 a segunda parte desse mesmo projeto, intitulada *La Vie extérieure*. Neste livro, trata-se de empregar os mesmos procedimentos vistos até aqui, com o fim de dar forma a acontecimentos cotidianos e a eventos históricos – os conflitos que desembocam na guerra do Kosovo e a primeira invasão do Iraque pelos EUA, por exemplo – entre os anos de 1993 e 1998. Ao longo dos anos arquivados nessas duas obras, é a consolidação do neoliberalismo no cenário francês e internacional que se põe em cena. Quase todos os fragmentos são um retrato dessa nova sociedade em que os mais de quarenta anos de exceção das políticas de bem-estar social dão lugar à fase neoliberal do capitalismo, cuja crise vivemos hoje e que torna cada vez mais propícia e concreta a ascensão de regimes fascistas no Brasil e no mundo. O momento atual, embora diferente do vivido por Benjamin nas primeiras décadas do século XX, compartilha com aquele mais uma derrota da social-democracia em meio à crise de governos liberais, os quais historicamente abrem caminho para a fascistização do Estado burguês. Em vista disso, talvez o maior sintoma do momento histórico registrado por Ernaux (2012, 2018), tanto em *Journal du dehors* quanto em *La Vie extérieure*, seja uma mesma imagem que une as duas obras: acima, neste mesmo texto, destaquei as pichações na parede do estacionamento vistas em 1985 (Fig. 1); onze anos depois, em 1996, em *La Vie extérieure*, elas retornam de outra forma: “Na parede do estacionamento da estação de trem, as pichações *If your children are happy they are comunists* etc. começam

a se apagar. *Elsa eu te amo* desapareceu. Continua *Argélia eu te amo*, estrelada [étoilé] de sangue” (ERNAUX, 2018, p. 73-74, grifos da autora, tradução nossa). Os efeitos do tempo sobre as pichações – o apagamento parcial e/ou total, as manchas de sangue – refletem, de alguma forma, os efeitos de eventos históricos e de fatos da vida pessoal – a derrota do comunismo, os conflitos internos relacionados à imigração e à situação dos jovens *beurs* –,<sup>6</sup> constituindo-se, portanto, como sintomas de uma ordem econômica e política. Assim, a montagem tal qual operada por Ernaux (2012), e analisada por Benjamin (1989, 1993, 2019) em mais de uma obra,<sup>7</sup> é um jeito de justapor essas imagens-sintoma, com o fim de lançar sobre elas a fâisca produzida pelo relampejo dos momentos que elas mesmas encerram.

Se, diante de um panorama em que o capitalismo aparentemente triunfa e a internet possibilita outros tipos de reconfiguração de procedimentos poéticos e metodológicos, tornando o referencial teórico sobre a montagem literária de que me sirvo aqui supostamente ultrapassado, é possível que surja, ao fim deste texto – cujo objeto de análise é uma obra que, em nenhum momento, se propõe a pôr em jogo a questão da montagem produzida no contexto das novas tecnologias –, a seguinte contestação: “como pensar a montagem após a queda do Muro de Berlim?”. A ela proponho que sigam estes questionamentos: a queda do Muro e o avanço tecnológico alteraram fundamentalmente o funcionamento da sociedade capitalista? Em que medida a tentativa feita por Benjamin de desafiar a lógica da mercadoria, fundamento dessa mesma sociedade, ao não subordinar o valor de uso de um objeto ao seu valor de troca – “Não surrupiarei coisas valiosas [...]. Porém, os farrapos, os resíduos: [...] fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2019, p. 764) –, está superada pelas novas análises dos processos de montagem na literatura? Não estariam estas apoiadas sobre aquela?

---

<sup>6</sup> Essa expressão designa jovens de origem árabe, sobretudo argelina, moradores dos conjuntos habitacionais (HLM – *Habitations à loyer modéré*) das *banlieues*. A década de 1990 é marcada, na França, pelo embate de muitos desses jovens, alguns em situação de desemprego e alvo constante da violência do Estado, contra a polícia.

<sup>7</sup> Além do fragmento das *Passagens* aqui citado e do ensaio “Sobre o conceito de história”, construído também por montagem, vem à mente “O autor como produtor”, de 1934, em que esse procedimento é brevemente mencionado.

## Referências

- ADAMOWICZ, Elza. Beyond painting. *In*: ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 1-25.
- ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1953. *E-book*.
- BAUDELAIRE, Charles. Le vin des chiffonniers. *In*: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2011, p. 142-143.
- BAUDELAIRE, Charles. À une passante. *In*: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2011, p. 124.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin: Companhia das letras, 2019. *E-book*.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019, p. 759-807. v. 2.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-234.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Jogo duplo” ou da montagem (dialética). *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passados citados: o olho da história, V*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2020. No prelo.
- ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 2012.
- ERNAUX, Annie. *La Vie extérieure*. Paris: Gallimard, 2018.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EdUSP, 1993, p. 95-150.

PERLOFF, Marjorie. O gênio não original: uma introdução. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 23-58.

PERLOFF, Marjorie. Fantasmagorias do mercado: a poética citacional nas Passagens, de Walter Benjamin. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013b, p. 59-93.

RICŒUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011. VILLA-FORTE, Leonardo. O autor como apropriador. *Revista Serrote*, [s. l.], n. 23, 2016. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Recebido em: 3 de dezembro de 2021.

Aprovado em: 19 de setembro de 2021.





## A estratégia hegemônica do realismo na narrativa venezuelana e haitiana no início do século XXI

### *The Hegemonic Strategy of Realism in the Venezuelan and Haitian Narrative in the Beginning of the 21st Century*

Dionisio Márquez Arreaza

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil  
dionisioula@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2764-379X>

**Resumo:** O trabalho analisa dois textos realistas latino-americanos, *Bicentenaire* (2004) do escritor haitiano Lyonel Trouillot e *Yo maté a Simón Bolívar* (2010) do venezuelano Vicente Ulive-Schnell, como produtos simbólicos em circulação num campo comunicacional amplo no qual o sentido das obras como mensagens interage com o horizonte ideológico de época. A leitura literária da identidade dos personagens se fará tomando em conta o conceito de articulação de Gramsci (2011). A relação complementar entre obra e mercado se fará partindo do conceito gramsciano de hegemonia, revisado em sentido pós-estrutural por Laclau e Mouffe (2001), e também da leitura política da literatura proposta por Jameson (1994) e Rancière (2000; 2007). A tensão nas identidades marginalizadas e classes sociais articuladas nos romances aponta para uma exibição crítica da vida nacional e a desigualdade socioeconômica e, além disso, para a construção de uma nova hegemonia cultural. Porém, as obras e seus autores lidam com a frustração de observar os limites do mercado literário no debate nacional ao se deparar com o baixo índice de leitura de sociedades dominadas hegemonicamente por outros horizontes, mercados e suportes comunicacionais.

**Palavras-chave:** romance; Haiti; Venezuela; articulação identitária; hegemonia cultural.

**Abstract:** The article analyzes two realist Latin American texts, *Bicentenaire* (2004) by Haitian writer Lyonel Trouillot and *Yo maté a Simón Bolívar* (2010) by the Venezuelan Vicente Ulive-Schnell, as symbolic products in circulation in a broad communicational field in which the meaning of the works as messages interacts with the ideological horizon of the time. The literary reading of the characters' identities will be done

taking into account the concept of articulation by Gramsci (2011). The complementary relationship between literary work and market will be based on his concept of hegemony, reviewed in a post-structural sense by Laclau and Mouffe (2001), and also on the political reading of literature proposed by Jameson (1994) and Rancière (2000; 2007). The tension in marginalized identities and social classes articulated in the novels points to a critical exhibition of national life and socioeconomic inequality and, moreover, to the construction of a new cultural hegemony. However, the works and their authors deal with the frustration of observing the limits of the literary market in the national debate when faced with the low reading rate of societies dominated hegemonically by other horizons, markets and communicational supports.

**Keywords:** novel; Haiti; Venezuela; identity articulation; cultural hegemony.

## 1 Introdução

A literatura como ferramenta latente de transformação cultural participa da concorrência pelo “domínio” sobre o que as pessoas entendem como o comum, mesmo se com um alcance menor, quando comparada às ferramentas audiovisuais contemporâneas. Estas últimas são visivelmente hegemônicas em relação à literatura, mesmo que ela circule também nos mesmos suportes sociodigitais. Ainda que como mera intenção, tal mudança possível das ideias dominantes sobre o estado de coisas naturalmente aceito, dentro de um país, território ou sociedade, inclusive dentro de uma de suas classes sociais, se faz necessária e urgente em função das injustiças e desigualdades existentes e comprováveis, considerando se esse espaço coletivo está ou não a caminho de ser mais justo ou próspero.

Nesse trabalho, os romances *Yo maté a Simón Bolívar* (2010) do escritor venezuelano Vicente Ulive-Schnell e *Bicentenaire* (2004) do haitiano Lyonel Trouillot são entendidos como mensagens de persuasão cujos conteúdos literários circulam no mercado de produtos simbólicos no intuito de influir no horizonte “ideológico” da sociedade e persuadir os indivíduos no que concerne a seus valores para construir uma nova hegemonia da cultura, ou seja, o domínio da ideia de reconhecer a diversidade sociopolítica e cultural da contemporaneidade, mesmo se ela for irreconciliável discursivamente.

O realismo literário que se refere ao seu momento social e político pode ser analisado em termos de discurso e de comunicação. Vou postular que o conteúdo propriamente literário participa dos circuitos

de comunicação dentro e para além do que se entende por literatura. A existência dos circuitos interligados de produção e recepção de textos e de informação junto com os interesses de mercado, confirmam o que em 1994 Fredric Jameson tinha chamado de “imperativo político” de toda obra de ficção, e o que Jacques Rancière tinha chamado de regime estético e da escrita que caracteriza o espaço “comum” e “compartilhado” do escritor “qualquer” e do leitor “qualquer” (RANCIERE, 2000, p. 15; 2007, p. 21). O entretenimento da arte e a conscientização sobre a crítica social que emana dela (estes polos do dilema perene da crítica da arte e da literatura), não se excluem um ao outro e são irreduzíveis entre si porque a recepção é um fenômeno de apropriação e reapropriação que não obedece *a priori* às intenções autorais ou editoriais.

No plano teórico comunicacional, a disputa pelo sentido da obra, que poderá orientar ou não os debates da sociedade, pode ser entendida através do conceito de hegemonia de Gramsci, que ele próprio esquematizou na seguinte “fórmula” social: “[o] Estado = sociedade política + sociedade civil, isto é, hegemonia couraçada de coerção” (2011, p. 269). A junção conceitual entre instituições estatais coercitivas e o campo hegemônico das mídias, dos partidos políticos, das categorias profissionais, etc., define o chamado “estado ampliado”. De modo que a expressão do escritor, a recepção do leitor e o mercado de literatura constituem um poder “suave” e civil que “milita” ou persuade, entre outros poderes societais, e podem ser considerados parte efetiva dessa ampliação do estado. Tratando-se de literatura contemporânea, vou entender aqui a linguagem desses romances realistas a partir do viés pós-estrutural de Laclau e Mouffe (2001, p. xi-xii) que entendem o social como discurso e como significativo a partir da noção de ideologia como discurso, sempre que existir um conflito social (EAGLETON, 1991, p. 30). Dessa forma, em cada leitura de cada leitora e leitor, a linguagem romanesca articula as identidades dos personagens de ficção para realizar uma crítica social e uma intervenção discursiva com que construir, ou tentar, uma nova hegemonia cultural.

## 2 Articulações identitárias

Os dois volumes do romance venezuelano, chamados respectivamente de *Yin* e *Yang*, narram os eventos trágicos durante as duas manifestações simultâneas a favor e contra o governo em abril de 2002, que viram o golpe de estado e a imprevisível volta à presidência de Hugo Chávez. O episódio mais visto e traumático é conhecido como “o massacre da Ponte Llaguno”, um viaduto ao redor do qual dezenove



venezuelanos perderam a vida. O texto trata detalhadamente todas as fases do evento antidemocrático, do início no dia 11 ao fim na madrugada de 14 de abril. Mas, esse massacre, nesses três ou quatro quarteirões da Avenida Baralt até o viaduto (a ponte referida) da Avenida Urdaneta, é o centro da trama romanesca tanto quanto a luta pela interpretação conflituosa do evento é o centro de um imaginário coletivo traumatizado, dividido e demasiadamente polarizado. A obra compreende dois protagonistas: Mary Bastidas, uma jornalista de classe média com formação intelectual de esquerda que investiga os eventos desse abril; e Nerio García, o ativista social e líder das bases populares e chavistas que, depois de revertido o golpe de estado, é nomeado procurador adjunto da república com o objetivo de investigar judicialmente os fatos do trágico evento. Vejamos alguns exemplos textuais que dão conta da articulação identitária do outro político nesse romance.

A diferença entre classes socioeconômicas se apresenta no texto como fato sociológico e demográfico comprovável (ricos e pobres, leste e oeste, mansões e “barrios” ou favelas venezuelanas). Elas poderiam ser consideradas microidentidades socioeconômicas dentro da macroidentidade de ser venezuelano. Mas, ao mesmo tempo, o novo realismo literário não teme mostrar a contraditória e irreduzível fronteira borrada das diferenças entre essas classes sociologicamente consolidadas como também não dessas microidentidades, inclusive de dentro de uma classe. Nesse sentido, a classe média, e a sua visão das outras classes, é um caleidoscópio sociocultural que exemplifica os matizes entre essas fronteiras identitárias. O próprio adjetivo que qualifica a classe “média” parece uma classificação incômoda e provisória por não ser algo em si próprio, nem uma nem outra.

No capítulo nono do primeiro volume, “Una convalecencia bajo vigilancia”, a coprotagonista Mary Bastidas – a jornalista de classe média com sensibilidade social – encontra, no hospital, colegas que participaram da manifestação chavista que passou pela Ponte Llaguno durante os tiros. Um deles tinha sido internado. Não por coincidência, as reflexões políticas da coprotagonista de classe média exploram essas diferenças interidentitárias, e também inraidentitárias:

**A classe média venezuelana, tímida, hesitante e sem personalidade, tendia a comungar com as classes ricas.** Na condição de ver nesta aliança algum benefício para si mesma, a classe alta manteve o eterno espetáculo de fumaça e espelhos com os quais hipnotizou os venezuelanos comuns e os fez acreditar que faziam parte dos eleitos do país. Mas os senhores do vale de Caracas apenas respondiam aos seus interesses e não hesitavam

em lutar em retirada na primeira ocasião, deixando a classe média na tarefa de bode expiatório nacional.

Mary pensou nisso enquanto seu carro serpenteava pelo tráfego da capital. Como não entrar em pânico com essa desvantagem numérica? Se o equilíbrio quebrasse, se as favelas se voltassem para a conquista do que sempre aspiraram, aqueles que tinham mais a perder eram os membros da classe média. Os palácios burgueses e as vilas dos ricos estavam enclausurados atrás de complicadas estradas nas montanhas que lhes davam uma posição privilegiada no topo do vale, enquanto a classe média vivia lado a lado com as favelas mais dickensonianas. E assim como **a classe de Mary não podia imaginar a riqueza** que cercava as fortunas venezuelanas ou como era tomar um avião pessoal para almoçar em Nova York ou Madri, **as classes mais baixas viam em pessoas como Mary o símbolo da fortuna mais corrompida e nojenta**. Era uma realidade palpável diante do nariz deles: a família média equilibrada que possuía dois carros importados, uma casa secundária na praia e viajava de férias para os cassinos de Aruba; enquanto o eufemismo “humilde” que aplicavam à pobreza venezuelana significava que os pobres tinham o direito de se prostituir como braço barato em uma construção, enquanto o frango e o peixe desapareciam de suas mesas no ritmo galopante da inflação incontrolável sul-americana. (ULIVE-SCHNELL, 2010, tradução nossa, grifos nossos).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> **La clase media venezolana, tímida, dubitativa y carente de personalidad, tendía a comulgar con las clases pudientes.** A condición de ver en esta alianza algún beneficio para sí misma, la clase alta mantenía el sempiterno espectáculo de humo y espejos con el cual hipnotizaba a los venezolanos medios y les hacía creer que eran parte de los elegidos del país. Pero los años del valle de Caracas sólo respondían a sus intereses y no dudaban en batirse en retirada a la primera ocasión, dejando a la clase media la tarea de chivo expiatorio nacional.

Mary pensó en esto mientras su automóvil serpenteaba a través del tráfico capitalino. ¿Cómo no sentir pánico ante tal desventaja numérica? Si la balanza se quebraba, si los barrios se volcaban a la conquista de lo que siempre habían aspirado, los que tenían más que perder eran los miembros de la clase media. Los aburguesados palacios y villas de los ricos se encontraban enclaustrados tras complicados caminos montañosos que les daban una posición privilegiada en la cima del valle, mientras que la clase media vivía hombro con hombro con los barrios más dickensonianos. E igual que **la clase de Mary no podía empezar a imaginar la riqueza** que rodeaba a las fortunas venezolanas ni lo que era tomar un avión personal para almorzar en Nueva York o Madrid, **las clases bajas veían en gente como Mary el símbolo de la fortuna más corrupta y asquerosa**. Era una realidad palpable frente a sus narices: La balanceada familia media que poseía dos automóviles importados, una casa secundaria en la playa y viajaba a los casinos de Aruba de vacaciones; mientras el eufemismo “humilde” que aplicaban a la pobreza venezolana significaba que el pobre tenía derecho a prostituirse como brazo barato en una construcción mientras el pollo y el pescado desaparecía de su mesa al ritmo galopante de la incontrolable inflación sudamericana.

Com o didatismo que o caracteriza ao longo da obra, o narrador diferencia as classes socioeconômicas venezuelanas contemporâneas através das reflexões de caráter social da coprotagonista enquanto ela dirige seu carro importado para encontrar com seus parceiros chavistas que dependem do transporte público. Isso evidencia como as ideias de um sujeito de classe não respondem a algo homogêneo, o que não nega a existência sociológica de classe, mas torna, precisamente, complexas as articulações identitárias. No jogo de olhares subjetivos do outro, a classe média tem um ponto de vista especial porque consegue perceber, mesmo que de maneira confusa ou estereotipada, aquilo que tem e aquilo que não tem em relação ao outro, mesmo que as três classes distorçam grosseiramente, relativizem condescendentemente ou se indignem veementemente em razão da sorte material e do status social do outro.

Na sociedade materialista, na qual o consumo é o medidor do bem-estar, como a venezuelana, a distinção entre as classes alta, média e baixa se baseia numa hegemonia cultural que pode se chamar de clássica. O governo esquerdista de Chávez (1999-2013), que no momento dos fatos ficcionalizados (2002) ainda não tinha atingido seu clímax “socialista”, não mudou isso e existiu em contraditório convívio com a hegemonia clássica. A ideia desejada de pertencer ao grupo que decide o destino do país constitui a ilusão da classe “média” prestidigitada pela classe “alta” (“les hacía creer que eran parte de los elegidos del país”). Por exemplo, no episódio da passeata de oposição, a classe média foi convencida a ir a uma manifestação que iria supostamente mudar o país para ver, antes do fim caótico, que tinham sumido os seus convocadores, que são de classe alta.

Além da diferença observada por coisas como as viagens aéreas de jato particular ou em classe econômica, a diferença entre “altos” e “médios” se mede, ainda, pela topodemografia do lar: os primeiros se perdem de vista no “alto e distante” das veredas montanhosas só acessíveis de carro, enquanto os segundos dividem o espaço urbano “ombro a ombro” com os “baixos”, mesmo que em bairros ou setores diferenciados – da janela do prédio urbano dos médios para os “ranchos”<sup>2</sup> dos “barrios” periurbanos dos baixos. Diante da visibilidade mútua do espaço particular microsegregado e semicompartilhado entre médios e baixos, as posses materiais médias (casa, casa na praia, carro importado e uma viagem internacional casual) representam distorcidamente para os baixos “o símbolo da fortuna mais corrupta e asquerosa”. Seguindo a lógica do narrador, enquanto a distância do rico com o médio é

---

<sup>2</sup> Termo usado para moradia pobre comparável às casas de tijolo sem reboco das favelas brasileiras.

hegemonicamente mediada pela admiração passiva e a cegueira dos remediados (“la clase [média] de Mary no podía empezar a imaginar la riqueza [dos ricos]”), a distância do pobre para o médio é subalternamente mediada pela “palpável” ciência de se saber excluído da qualidade material do consenso hegemônico. Através e além do fato da existência socioeconômica das classes registradas, por exemplo, nos institutos de estatística nacionais, seguindo ainda o narrador, o pobre reprova moralmente a “fortuna” do sujeito médio, sendo “fortuna” uma percepção distorcida, no mínimo relativa, do nível material médio. Enquanto isso, a classe média “comunga” ambígua e hesitante com a classe alta que não sente a inflação econômica, e confunde “humildade” com miséria e fome (“[a comida] desaparecia de su mesa al ritmo galopante de la incontrolable inflación sudamericana”). Tudo isso mostra, no imediatismo da crise de abril, o dinamismo das identificações sociais e também a distorção nas percepções que sobre uma identidade se faz a outra nesse jogo sempre subjetivo de olhares do outro.

O romance haitiano narra os trágicos acontecimentos durante um protesto na capital haitiana, Porto Príncipe, baseado livremente na manifestação de 7 de janeiro de 2004 contra o presidente Jean-Bertrand Aristide em que morreram várias pessoas. A narração segue os passos e os pensamentos de Lucien Saint-Hilaire, um estudante de origem provinciana (o Planalto Central), enquanto desce do morro humilde onde mora até as ruas do centro da cidade para participar do protesto com seus colegas de Faculdade, no final do qual ele é assassinado. Ao longo da descida, o narrador focaliza a interioridade do protagonista e isso é uma característica central da obra (BRODZIAK, 2013, p. 102). Lucien irá lembrar os encontros com distintas personagens que irão mostrar as nítidas diferenças identitárias, socioeconômicas e culturais entre o protagonista e os outros personagens. Chama a atenção para o leitor o fato de que os traços identitários de Lucien não partem principalmente do caráter étnico-racial que, todavia, é central na cultura haitiana. É preciso lembrar que a retórica fundacional da nacionalidade haitiana se baseia na identidade negra do processo revolucionário e abolicionista liderado pelos ex-escravos negros, tanto *créoles* (nascidos na ilha) quanto africanos, e os proprietários educados mulatos, de pele mais clara, descendentes de brancos em algum grau.

Além disso, a qualidade lírico-poética do romance define o tratamento da matéria social e funciona como recurso permanente da enunciação. Assim, essa qualidade, partindo do limite da identidade dos personagens, alcança o patamar da interpretação dupla da linguagem realista e política. O título coincide com o termo comemorativo

“bicentenário” e coloca o enredo na elevação, ou melhor, na transfiguração do protagonista no momento concreto do final mortal da marcha, para o momento abstrato da celebração do bicentenário, tanto pelo mérito da palavra poética quanto pelo estilo realista. O paradoxo aqui, pelo menos para uma crítica convencional dos gêneros literários, é ter um romance com linguagem de fortes características poéticas, no qual o tempo está menos atado à temporalidade prosaica, que dá destaque a essa temporalidade. Como uma narração “mais poética” e “menos realista” pode falar politicamente de modo tão forte até mesmo mais que em outras obras latino-americanas propriamente realistas? Narrando o evento concreto e mundano, embora digno, de uma manifestação de rua, referindo-se a um acontecimento do mesmo ano da publicação do romance, 2004, *Bicentenaire* mostra e reflete sobre o problema existencial do estado que não faz epíteto com “nação” (o estado-nação), mas faz dela uma vítima – o estado contra a nação, como diz o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1986). Vejamos um exemplo da articulação identitária do protagonista para compreender a hegemonia cultural haitiana recriada na ficção e ao mesmo tempo questionada.

Uma das formas em que a identidade de Lucien se lê é através da interação dele com outros personagens com marcas claras de classe socioeconômica. No quarto capítulo, Lucien pensa em comprar cigarros antes de passar na casa do seu empregador. Ele dá aulas de reforço de francês para Alfred, o filho de um médico cirurgião, de quem o leitor não sabe o nome, que tem como costume fazer o pagamento aos domingos. Essa circunstância do dia de pagamento é a primeira marca de diferença de classe econômica entre pobre e rico no texto. Lucien e o médico conversam sobre lugares comuns, um pouco sobre o protesto marcado, e no final do bate-papo, o médico solta um gesto pseudocortês. Lemos:

E o doutor se informava sobre a evolução do movimento estudantil; entendia a revolta deles. *Mas, na verdade, eu sei que você me odeia e digo para você que não é justo eu morar nesta casa que o idiota do meu filho herdará enquanto você, que vai para o teatro nos livros, você provavelmente nem tem onde morar.* E o estudante agradecia ao doutor pelo interesse na causa deles. *Mas você é apenas um bruto com dedos hábeis e com dinheiro para torrar. Mesmo se você multiplicar por quatro o valor que você me paga, seu filho nunca aprenderá nada.* Então o doutor punha fim às duas conversas, **a audível e a inaudível**, com uma simples pergunta: *em cheque ou em espécie?* E o estudante respondia: *em espécie.* E o doutor sorria com esse sinal de pobreza (ou essa era a interpretação do estudante), tirava o dinheiro da carteira, escrevia seu texto real, de volutas em volutas, **estendendo as notas: Tudo bem. Meu filho é apenas um idiota que não entende de tempos verbais simples,**

*mas você vai ter que se foder lhe ensinando o subjuntivo, porque assim é. Eu pago, você recebe, é a encenação vulgar entre luxo e necessidade, entre orgulho e status. É preciso que Alfred faça aulas, isso corresponde ao nosso status. E a conversa muda, escondida atrás da fachada, deixando se transparecer sob as entonações.* A evidência de desprezo por trás da voz clara do homem do mundo falando como pai responsável: *e quanto tempo você acha que terá que continuar para ficar em dia?* E o estudante, o tom muito medido, cada vez mais profissional, ainda que nervoso, esfregando a guimba no cinzeiro de mármore, a voz soando calma, séria e leve, buscando modular o efeito da competência: *mais alguns meses, a qualidade da produção escrita melhora, mas devagar.* **E os olhos ainda conversando**, o doutor se relaxando, acendendo um segundo cigarro de propósito, buscando levar o outro a zerar o seu estoque: *isso mesmo, seu trouxa, você precisa desse dinheiro e minha esposa é completamente louca para acreditar que o besta do seu filho possa um dia escrever uma frase completa* (TROUILLOT, 2004, p. 25-26, tradução nossa, itálicos originais, negritos nossos)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Et le docteur s'informait de l'évolution du mouvement des étudiants; comprenait leur révolte. *Mais en vérité je sais que tu me détestes et te dis que ce n'est pas juste que j'habite dans cette maison dont mon crétin de fils héritera alors que toi, qui vas au théâtre dans les livres, tu n'habites probablement nulle part.* Et l'étudiant, remerciait de l'intérêt que le docteur portait à leur cause. *Mais tu n'es qu'un rustre aux doigts habiles avec de l'argent à jeter. Même si tu multiplies par quatre la pitance que tu me paies, ton fils n'apprendra jamais rien.* Puis le docteur mettait fin aux deux conversations, **l'audible et l'in audible**, par une simple question : *par chèque ou en espèces ?* Et l'étudiant répondait : *en espèces.* Et le docteur souriait à ce signe de pauvreté (ou telle était l'interprétation de l'étudiant), sortait l'argent de son portefeuille, écrivait son vrai texte, de volutes en volutes, **en tendant les billets** : *D'accord. Mon fils n'est qu'un crétin qui ne comprend rien aux temps simples, mais, toi, tu devras te faire chier longtemps à lui apprendre les subjonctifs, parce que c'est comme ça. Moi, je paie, toi tu touches, c'est le vulgaire jeu de rôle entre le luxe et la nécessité, entre l'orgueil et le statut. Il faut qu'Alfred prenne des leçons, ça correspond à notre statut. Et la conversation muette se cachant derrière la façade, perçant sous les intonations. L'évidence du mépris derrière la voix claire d'homme du monde parlant en père responsable : *Et combien de temps pensez-vous que devra se poursuivre la remise à niveau ?* Et l'étudiant, le ton très mesuré, de plus en plus professionnel, la main pourtant nerveuse écrasant le mégot dans le cendrier de marbre, la voix jouant le calme, grave et légère, cherchant à moduler l'effet de compétence : *encore quelques mois, la qualité de la production écrite s'améliore, mais lentement.* **Et leurs yeux se parlant toujours**, le docteur prenant ses aises, allument exprès une deuxième cigarette, cherchant à conduire l'autre à la rupture de stock : *mais oui, mon salaud, tu as besoins de cet argent, et ma femme est complètement folle d'espérer que son crétin de fils sera un jour capable d'écrire une phrase complète.**

O parágrafo ininterrupto dá continuidade visual à cena, enquanto o uso da conjunção aditiva marca a pausa entre cada movimento na troca entre o médico e o estudante. As grafias itálicas passam a se alternar entre a fala oral que acontece de fato entre os dois personagens, e a fala que ocorre somente no silêncio do pensamento de cada um, ainda que às vezes o narrador use grafias comuns para relatar os conteúdos da troca de modo indireto. A voz narrativa do próprio trecho explica que se trata de duas conversações, a audível e a inaudível (“l’audible et l’inaudible”): a da pseudocortesia que dissimula as diferenças de classe realmente existentes, e a que demonstra essa diferença em toda a sua emotividade expressiva.

Enquanto o cirurgião escuta e faz sinal de compreender a fala audível do estudante sobre o movimento e a causa do protesto, ele faz a primeira fala inaudível na sua mente. Segundo ele, o estudante o odiaria (“*tu me détestes*”) por causa da riqueza que ostenta e que seu filho estúpido (“*crétin*”) vai herdar, enquanto ele só poderia ir ao teatro nos livros – que, provavelmente, só poderia tomar emprestados da biblioteca – e nem devia ter onde morar mesmo (“*tu n’habites probablement nulle part*”). Enquanto agradece o interesse demonstrado pelo médico, Lucien retruca na conversa inaudível. Em tom de preconceito de classe, através do uso da construção “não... senão...” (*ne... que...*), ainda enfatizada pela conjunção adversativa “mas”, diz que o doutor não é senão um rico grosso com dedos hábeis, em alusão à habilidade cirúrgica (“*Mais tu n’es qu’un rustre aux doigts habiles*”). A pergunta audível do médico “*par chèque ou en espèces?*” encerra o diálogo, novamente deixando entrever o artifício das duas conversas. O estudante prefere em espécie, o doutor sorri e esse sorriso Lucien o interpreta como se sua decisão mostrasse um sinal de pobreza para o doutor. Enquanto coloca as notas na mão do estudante (“*en tendant les billets*”), o cirurgião intensifica o argumento na fala inaudível, e reitera a diferença injusta rico/pobre exemplificada por quem faz um esforço inútil ensinando a um imbecil e por quem paga e distribui os papéis socioeconômicos da sociedade porto-principiana (“*Moi, je paie, toi tu touches, c’est le vulgaire jeu de rôle [...], ça correspond à notre statut*”).

Notemos o verbo utilizado para narrar o momento em que o doutor paga o seu empregado: “*tendant*”, de *tendre*, tender ou estender. Com mais possibilidades de ação do que dar ou pagar, “estender” implica aqui um movimento da mão, um ato de vontade de um sujeito para outro, e uma

cena de troca entre mãos explorada visualmente. Nessa curta frase, “*en tendant les billets*”, o leitor visualiza a mão que dá e a outra que recebe as notas de dinheiro num contexto onde a diferença de classe é negativa e tensa, mesmo que dissimulada e sutil. Se a exclusão social é uma consequência do sistema, existe neste um relacionamento efetivo entre sujeitos e classes. Mas a qualidade do relacionamento é o que interessa. E a farsa do pseudodiálogo continua: o cirurgião pergunta, “como pai responsável”, quanto tempo a mãe o filho iria precisar da reposição; o estudante responde, “em tom mesurado, profissional e calmo, embora algo inseguro”, que mais uns meses pois as melhorias são vagarosas; e o doutor sobe o tom inaudível de arrogância, acendendo mais um cigarro, o dele de luxo, na tentativa de pressionar o estudante a imitá-lo para assim acabar com o estoque deste, e diz, em tom já cínico e injurioso, que “é claro” que precisa de mais tempo porque ele, o “desgraçado”, precisa da grana, mesmo que a sua esposa seja tão “louca” como para pensar que o “besta” do filho fosse capaz de escrever uma frase completa. A conversa dupla audível e inaudível sustentada na alternância entre grafia regular e itálica gera uma dialética do som e do silêncio que constitui um recurso literário para distinguir os sujeitos sociais. O uso dos recursos tipográficos, como os itálicos, no diálogo citado, mostra a multissignificação tanto do interlocutor do diálogo quanto do leitor da obra, o que parece sugerir que a linguagem é um instrumento comunicativo inexato, imperfeito, conjuntural, sem que isso desfaça a estratégia comunicativa. Tal como essa conversa “dupla” entre o cirurgião e o estudante, o narrador descreve a dialética entre o som e o silêncio: a conversa inaudível se esconde na fachada da conversa audível, mas a “perfura” sob as entonações audíveis.

Não se trata de conversas opostas e diferentes, mas de duas conversas da mesma situação e sobre a mesma coisa, de duas falas da mesma língua: a linguagem da igualdade não alcançada em duzentos anos e trazida à tona pela referência paratextual à comemoração do bicentenário da fundação da nação. A oposição audível/inaudível da conversa entre o pobre estudante e o rico médico é correlativa à oposição inclusão/exclusão social da linguagem iluminista contida na constituição (histórica e legal) de Haiti como nação nascida dos processos constituintes das grandes revoluções políticas dos séculos XVIII e XIX (em particular, as Revoluções francesa e, precisamente, haitiana).

Parece ser um sistema disfuncional na origem onde a linguagem que quer ordenar a realidade, quer dizer, as ideologias programáticas



(liberalismo e escravismo ontem; capitalismo e socialismo hoje) com as quais se apropriam os meios de produção materiais e simbólicos, esses instrumentos conceituais acabam sendo a negação do seu enunciado, ou melhor, da sua força enunciativa política e social. A luz da linguagem libertadora é “perfurada” pela sombra da exclusão social, o que implica um processo interno e inerente à questão dos problemas da linguagem moderna e contemporânea. Não estou argumentando que a negação/contradição do sistema por si próprio seja uma anomalia, como se fosse possível ou passível de correção para, então, “finalmente”, construir um mundo melhor e mais justo (isso se chama utopia). O que estou querendo dizer é que essa contradição insuperável é a própria natureza da linguagem que usamos para falar dos subalternos marginalizados e para resolver os problemas sociais. Além disso, penso que o tratamento que fazem destes problemas a linguagem verbal da literatura e as linguagens verbais e não verbais de outras artes são nada menos que as textualizações – o que “já” implica uso e posse de linguagem – e materializações formidáveis e ricas em locuções idiomáticas e idiossincráticas dessa linguagem-mestre nascida das mencionadas revoluções. Na medida em que as identidades dos personagens são articuladas, as tensões da linguagem cotidiana se correlacionam com a instabilidade da linguagem num sentido muito mais amplo (questão que não cabe aqui).

### **3 Horizonte ideológico**

A leitura dos conteúdos literários acrescenta significação ao considerar o horizonte ideológico – entendido, reitero, como ideias concorrentes em conflito – no qual influi ou quer influir. Um pouco de contexto. Os romances haitiano e venezuelano foram publicados, respectivamente, em 2004 e 2010, na primeira década do século XXI. Junto com o triunfalismo neoliberal da década de 1990 que sucedeu a queda soviética, que venceu hegemonicamente a opção real-socialista e que continuou dominando na virada para o novo século, outros marcos históricos fizeram igual impacto no horizonte ideológico mundial, a saber: o ciclo de governos progressistas e integracionistas de esquerda na América Latina iniciado em 1999, precisamente, na Venezuela; os ataques terroristas em Nova York e na capital estadunidense do dia 11 de setembro de 2001; e a crise financeira da bolha de hipotecas *subprime*, ou “Grande Recessão”, de 2008, que colocou em questionamento o capitalismo

mundial e não só euro-estadunidense – cujas consequências persistem até hoje através das políticas fiscais de austeridade, por exemplo, aplicadas na Grécia a partir de 2010 (RANCIÈRE, 2014) ou na Argentina do ex-presidente Macri em 2018. O ataque terrorista enfraqueceu a imagem das potências do Atlântico Norte, ou “nordatlânticas”,<sup>4</sup> enquanto emergiam alianças multipolares como os BRICS, que inclui o Brasil.

A virada para a esquerda na América Latina mudou a correlação de forças no hemisfério durante essa primeira década de 2000, os tratados de livre comércio com os EUA foram trocados por novos mecanismos econômicos de integração regional como a ALBA (Alianza Bolivariana para los Pueblos de América) fundada por Venezuela e Cuba e, inclusive, o MERCOSUL, nascido no signo neoliberal dos anos 90, teve uma ressignificação progressista no novo século. Embora a qualidade de vida dos povos tivesse melhorado materialmente, impulsionada pela demanda das *commodities* antes e depois da crise de 2008, a euforia progressista foi contrariada pelos questionamentos de alguns setores da esquerda, e não só da socialdemocracia convertida em centro-direita nos anos 90, sobre a maneira de governar, a saber, com uma forma autoritária e/ou repressiva em detrimento da democracia (BAZÁN, 2011, p. 117). Com efeito, os golpes contra Chávez em 2002 na Venezuela e contra Aristide em 2004 no Haiti são sintomas precoces do descontentamento em setores econômicos com influência hegemônica da classe média alta que chamaram esses líderes, amados pelas camadas sociais baixas, de ditadores populistas. Eis o embate no horizonte ideológico não só desses dois países representados nos romances, mas do setor progressista na região, que, mesmo com avanços importantes em matéria social, tenderam à confusão entre pessoa e partido, entre líder e projeto de país; como foi o caso de Chávez, até certo ponto Aristide, e antes deles o caso emblemático de Fidel Castro. Trata-se do problema do personalismo messiânico latino-americano, aliás, com as suas raízes provenientes do autocrata militar haitiano (i.e.:

---

<sup>4</sup> O termo *nordatlântico* em espanhol se refere geo-oceanograficamente ao Atlântico Norte e se usa também em sentido geopolítico e sociocultural para descrever o poder de hegemonia dos países da Organização do Tratado do Atlântico Norte ou OTAN, originada no contexto da Guerra Fria (1945-1991) entre esses países ocidentais e aqueles da URSS e que existe ainda, mesmo depois do fim da Guerra Fria. Aqui uso *nordatlântico* como neologismo no sentido da hegemonia geopolítica e sociocultural desses países, encontrado em espanhol em Chomsky *et al.* (2004, p. 49) e seguindo a tradução do termo para o português encontrada em Chai, Bussinguer e Adorno (2016, p. 58).

Toussaint-Louverture, Dessalines, Pétion, Christophe, etc.) e do caudilho militar hispano-americano (i.e.: os venezuelanos Páez, Guzmán Blanco, Cipriano Castro, Gómez, etc.).

Por outro lado, indo do referente político para o referente midiático, a década de 2000 viu o auge do integracionismo latino-americano através do *boom* discursivo comunicacional e editorial tanto em meios de comunicação de massa quanto em universidades e editoras públicas. A criação em 2005 da tevê Telesur, uma multiestatal latino-americana<sup>5</sup> – financeiramente oposta às transnacionais –, permitiu uma alternativa à hegemonia comunicacional nordatlântica de capital estadunidense e seus aliados naturais das mídias corporativas locais, apresentando no período em questão, e ainda hoje, uma imagem diversa e problemática da América Latina apoiada em especialistas e acadêmicos dos países do hemisfério todo, do sul ao norte, com uma ênfase no signo epistêmico do sul. Antes só lidos em universidades, intelectuais como, entre outros, o argentino radicado no México Enrique Dussel (pai das epistemologias do sul), e o norte-americano Noam Chomsky (pai da linguística moderna e um intelectual contra-hegemônico) aparecem pelo continente através das câmeras da Telesur em eventos que ultrapassam a medida acadêmica e, inclusive, que contam com a presença até dos presidentes ditos progressistas da época. Ao mesmo tempo que tal *boom* enfraquece a hegemonia nordatlântica e seus aliados locais, é arriscado apostar numa nova hegemonia do sul de caráter multiestatal por causa da transitoriedade dos governos eleitos. Porque, se mudar um governo ou a correlação de forças regional, esse tipo de mídia se expõe a desaparecer, arriscando deixar o campo comunicacional de novo sob o domínio dos interesses do capital e dos setores da elite socioeconômica.<sup>6</sup> Não se trata de que o canal esteja certo ou errado na sua linha editorial de esquerda progressista, mas o fato que representou então e ainda representa hoje uma

---

<sup>5</sup> O canal foi criado por Cuba e Venezuela e financiado por estes junto com Argentina, Bolívia, Nicarágua e Uruguai.

<sup>6</sup> Com efeito, em março de 2016, Mauricio Macri retirou a Argentina da Telesur e, ainda, retirou esta da tevê a cabo no país. Um ano depois da eleição do centro-esquerdista Alberto Fernández, o canal vai para a tevê aberta argentina em novembro de 2020. Em outro caso, com a eleição do direitista Lacalle Pou em março de 2020, Uruguai se retirou da Telesur em doze dias só. Contudo, durante o período estudado da publicação dos romances, Telesur viveu o seu entusiasmo inicial conquistando paulatinamente uma parte da audiência regional.

alternativa frente à linha editorial da direita liberal ou conservadora, de maneira que o público possa ter acesso a ambas. Se antes o problema era a hegemonia de um setor que dominava sem obstáculos maiores, agora o problema é o ruído entre tendências irreconciliáveis em concorrência por uma hegemonia a ser conquistada ou reconquistada.

Nesse contexto do horizonte ideológico do início do século XXI, o político se faz patente também na leitura dos romances haitiano e venezuelano estudados de maneira semelhante. É dessa maneira que a teoria gramsciana é útil na leitura do texto literário, na medida em que o conteúdo literário, da sua imanência estética, participa da reflexão sobre a sociedade e a cultura, ou seja, participa do mencionado estado ampliado. O que significam os personagens marginalizados de grandes cidades capitais aos olhos do leitor coetâneo? Como situar as obras tanto no plano dos conteúdos literários lidos quanto no plano da hegemonia cultural implícita nas palavras do texto e na mente do leitor? A tensão entre as classes mediada através da dialética porto-principiana do audível e inaudível no texto de Trouillot (2004) se correlaciona com o reformismo e assistencialismo nacionalista durante a transição democrática pós-Duvalier na qual o governo de Aristide não conseguiu superar as instituições fracas dominadas pela cultura da repressão herdada. Por sua vez, a diferença de classe e, no caso, a ambivalência e contradição da classe média no contexto da polarização entre chavismo e oposição no texto de Ulive-Schnell (2010) se correlaciona com o chamado Socialismo do Século XXI e o integracionismo latino-americano que viveram a tensão entre a inclusão social da redistribuição da renda petroleira a expensas de manter o clientelismo político.

#### **4 Obras em circulação**

Além das pistas do horizonte ideológico de épocas latentes nos conteúdos literários, as ficções guardam uma outra relação propriamente comunicacional no circuito literário do autor, editora e público. Se, por um lado, a realidade pode ser literaturizada para que essas páginas gerem outras páginas de crítica literária que avaliem essa expressão em si mesma ou voltada para a sociedade, por outro, esses conteúdos editados (as personagens, suas falas e a sua ação) circulam como livros no mercado editorial, que são vendidos numa livraria física ou num *site* de loja virtual. São dois tipos de política, uma mais simbólica e outra

mais material, que são simultâneas e horizontais entre si e o predomínio de alguma se deve só ao tipo de leitura adotada, a saber, a leitura da ideologia da forma literária, no sentido de Jameson (1994), ou a leitura ou atividade literária comum partilhada ou *partagée*, no sentido de Rancière (2000). Sem misturá-las, considero ambas como parte de uma crítica mais abrangente. O foco na formalização textual do personagem e do espaço permite reescrever o texto como articulação da identidade subalterna dos sujeitos marginalizados. No texto, o olhar subjetivo do outro que gera a diferença identitária se relaciona, como mencionei acima, com o horizonte ideológico da obra e do leitor (i.e.: dos anos 2000) associado à lógica da hegemonia cultural em cada contexto nacional específico. Aqui o desdobramento. Por sua vez, o olhar do outro no texto se correlaciona com o olhar do livro por parte do leitor. É essa unidade interpretativa entre o texto (personagens, posicionamentos políticos este ou aquele, etc.) e o livro (objeto, palco-plateia, gostos de época, etc.) que Rancière chama de “regime estético da partilha”, para as artes em geral (RANCIÈRE, 2000) e para a literatura, “a política da literatura” (RANCIÈRE, 2007). Como se dá essa compreensão dupla do texto-livro nesses romances do início de século? Qual é a política da literatura latino-americana nesse momento?

O caso do romance venezuelano é singular e curioso, uma espécie de página em branco. Não tem uma edição propriamente, pois não conta com tiragem nenhuma. O seu acesso só existe digitalmente por lojas virtuais como *Amazon*, *E-Bay*, *Barnes and Nobels*, e semelhantes, tanto em versão *e-book*, na edição *Kindle* de *Amazon* (que usei), quanto em livro brochura só por comanda avulsa. Desconheço o número de vendas e se o autor teve intenção de publicar no país, pois naquela época, 2010, o aparato editorial estatal venezuelano vivia um apogeu que fazia vários anos então. De fato, Ulive-Schnell publicou o título *Caracas Cruzada: El Solfeo de Caracas* em 2006 pela editora estatal Fundación Editorial El Perro y La Rana. Ademais, o texto estudado aqui tem quase impacto zero em qualquer circuito de recepção, fora os comentários de apresentação do próprio autor nas páginas de venda do livro, e algum comentário passageiro de algum comprador no site (na *Amazon* tem nove). Isso mostra o abandono por parte da crítica especializada nacional – e estou falando de antes da crise venezuelana pós-Chávez atual – sobre obras literárias que tocam temas polêmicos como o 11 de abril e os eventos da Ponte Llaguno. Vejo, em particular, a indiferença dos meus colegas universitários conterrâneos, nos respectivos grupos polarizados, na hora

de estudar obras novas que, como a jornalista Mary Bastidas na ficção, adotam um ponto de vista que, precisamente, desafia programaticamente a lógica binária da polarização política da Venezuela contemporânea. Isso não quer dizer que a crítica literária venezuelana não estude obras contemporâneas com conteúdo político, mas que todo mundo ignora “esta” obra em particular. Eis, pois, a sorte que também experimenta, às vezes, o novo realismo latino-americano: a indiferença dos leitores e, até certo ponto, editorial, sobre um acontecimento traumático ainda vívido na memória, no caso, dos venezuelanos que viram, viveram, lembram ou sabem disso. Esppeculo que a dor do trauma contemporâneo ou a cegueira da paixão política na imaginação coletiva da nação – antes e depois de Chávez e da crise atual iniciada ao redor de 2015 – alimenta o tratamento de ignorância vis-à-vis uma obra monumental como essa sobre um assunto impossível de ignorar.

Contrário ao caso venezuelano, a recepção e fortuna crítica do romance haitiano são ricas. Veiculado não só pelo índice leitor saudável da França, o texto de Trouillot (2004) ganhou, em 2008, só quatro anos depois da primeira publicação, uma edição escolar pela Hatier voltada para o ensino médio nacional, contendo informações de contexto histórico e exercícios preparatórios para a prova do *baccalauréat*, e em 2015 foi adaptado para cinema por François Marthouret na longa intitulada *Port-au-Prince, dimanche 4 janvier*. A literatura haitiana, na sua maioria, faz parte da literatura escrita em francês e do mercado editorial francófono que reproduz a lógica centro/periferia entre a França hexagonal, como é adjetivado comumente o país europeu continental, e os territórios que foram as suas antigas colônias ou que ainda são territórios ultramarinos seus, como Martinica e Guadalupe no Caribe. Os autores não-hexagonais africanos, americanos, asiáticos, caribenhos, dos oceanos Índico e pacífico, entre outros, que escrevem em francês têm sido editados através de editoras hexagonais como Seuil, Gallimard e, inclusive, Présence Africaine, entre muitas outras. Para catalogar esse conjunto diverso baseado no idioma, a academia adotou a categoria de literatura “francófona” ou *littérature francophone* (COMBE, 2010; CHAULET-ACHOUR, 2016). Mas ela não resolve o incômodo existencial pós-colonial que implica ser subalterno numa expressão marcada pelo passado colonial e uma tradição literária metropolitana com a qual se identifica parcial e conflituosamente. Tal tensão foi vista na história literária do século XX em autores como Aimé Césaire e Franz Fanon e em movimentos literários como a *négritude* e a

*créolité*. Tal tensão é revisitada no manifesto “Pour une littérature-monde en français” publicado em 2007 e assinado por quarenta e quatro escritores, entre os quais os caribenhos Maryse Condé, Édouard Glissant e Lyonel Trouillot, autor do romance estudado aqui. A própria edição já evoca a tensão que suscitam os aparelhos hegemônicos dos circuitos literários em língua francesa. O manifesto rejeita a categoria de literatura francófona cuja ênfase no idioma coloca em segundo plano os conteúdos temáticos e culturais diversos (MIGRAINE-GEORGE, 2013, p. x), mas, ao mesmo tempo, o manifesto é publicado pela Gallimard parisiense no centro da questionada “literatura franco-francesa”, para citar a frase problematizadora do autor que redigiu o manifesto, o bretão Michel Le Bris (2007, p. 23). Isso, sem ainda mencionar que no Haiti a língua comum é o *créole* e não o francês, reservado à minoria com educação formal. Mesmo que Trouillot tenha publicado obras em *créole*, a escrita em francês no Haiti já suscita tensões internas pós-coloniais. No caso, o romance haitiano estudado questiona uma dupla hegemonia, a das classes socioeconômicas, no nível do texto, e a das categorias acadêmicas, no nível do livro. Assim, a obra vive o dilema de resistir a ser catalogada como só uma fala subalterna de uma língua-centro quanto também de resistir a ser uma crítica passiva do estado-nação haitiano ficcionalizado. A transfiguração do personagem Lucien é um convite – frustrado? –, se não para superar, pelo menos para refletir sobre a violência do estado e os limites da francofonia.

## 5 Conclusão

O conteúdo do texto e a recepção do livro participam desse processo de interpretação no qual a articulação identitária se caracteriza por uma ambiguidade interpretativa. Isto, por um lado, pelos conflitos identitários entre os personagens e, por outro, pelas mediações entre leitor e mercado dentro do horizonte de época do herdado triunfalismo neoliberal dos anos 1990 e, como discutido acima, do integracionismo progressista dos 2000 em sociedades emergentes/subdesenvolvidas latino-americanas, cada uma com a sua particular retórica fundacional nacional e o seu particular embate político contemporâneo. Porém, o texto literário que é consumido a partir do mercado do livro vem da realidade e do referente real de países de baixo índice de leitura, analfabetismo funcional, isto é, a leitura sem senso crítico, e onde o leitor real, não só implícito, vem da camada média alta integrada ao sistema

e à ordem criticada e não das camadas populares cujo tempo de ócio fica monopolizado pelos produtos audiovisuais, da tevê comercial e da indústria filmica hegemônicas, até mesmo da mencionada Telesur contra-hegemônica. Esse subdesenvolvimento massivo no plano específico da leitura e da formação de leitores se choca com o circuito das práticas de leitura, do mercado editorial, dos festivais de livros e de literatura, dos eventos e congressos acadêmico-universitários, das dissertações de mestrado e das teses de doutorado – numa relação assimétrica nacional-internacional e local-global – que exerce uma incidência igualmente ambígua ou francamente fraca nas pautas do debate sobre o nacional na sociedade civil e sobre as desigualdades a serem corrigidas. Assim, enquanto esse tipo de escrita literária realista fornece ao leitor os instrumentos para a libertação da mente, permitindo-lhe questionar a hegemonia existente, esse escritor vive a frustração de escrever “para ninguém”, ou mais propriamente, para um grupo pequeno de leitores, e de querer participar num debate formador de uma outra hegemonia sem lograr ter audiência massiva e popular ou, inclusive, uma simples inteligibilidade. De que serve que hoje “qualquer um” possa escrever, se (quase) “ninguém” vai ler e compreender?

O fracasso dos personagens e da leitura no circuito comunicativo literário caracteriza, desse modo, não o fracasso desses romances, mas o romance do fracasso. Nesse sentido, esses romances lidam com: o desafio e a frustração de vindicar uma agenda político-social ampla e não apriorística, e vender livros; de pertencer a um espaço de ação ou exposição restrito ou ilimitadamente global; e uma limitação leitora ou comercial na difusão dos seus conteúdos. Esses dilemas se emolduram, ainda, na sociedade de consumo mistificada audiovisualmente, se mostrando para si na aparência do progresso e da cultura do novo tecnológico e informático. Com efeito, se, por um lado, o mundo literário-editorial-institucional tem tido um impacto limitado e não hegemônico sobre a pauta social do debate nacional (semi)dominado hegemonicamente pela persuasão das mídias corporativas – na América Latina e no resto de Ocidente –, por outro, o mundo digital dos blogueiros, *youtubers* e *influencers*, e as redes sociais dos usuários têm enfraquecido os oligopólios pré-digitais, embora agora digitalizados, da informação e do entretenimento. Assim como Gramsci (2011) viu um “novo príncipe” maquiavelino nos partidos políticos proletários da sua época, o “novo príncipe” hoje pode ser considerado o “usuário” da incipiente revolução digital que não só



consome, mas também produz conteúdos de consumo, embora correndo os riscos da imediatez irrefletida e da chamada “pós-verdade”. Será que os leitores-usuários-cidadãos da era digital possibilitarão possíveis leituras, recepções e ações contra-hegemônicas transformadoras? Ou serão estas freadas e cooptadas mais uma vez pelo falar franco<sup>7</sup> dos neofascistas?

## Referências

BAZÁN, Víctor. Estado constitucional y derechos humanos en Latinoamérica: Algunos problemas y desafíos. In: LÓPEZ ULLA, Juan Manuel (dir.). *Derechos humanos y orden constitucional en Iberoamérica*. Cizur Menor: Aranzadi, 2011.

BRODZIAK, Sylvie. *Haïti: enjeux d’écriture*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2013. DOI: <https://doi.org/10.3917/puv.brod.2013.01>.

CHAI, Cássius Guimarães; BUSSINGUER, Elda Coelho de Azevedo; ADORNO, Alberto Manuel Poletti (org.). *Direitos humanos e desafios constitucionais: no Ocaso da Intolerância*. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2016.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Les francophonies littéraires*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.puv.1872>.

CHOMSKY, Noam; ANDERSON, Perry; DAHL, Robert; AMIN, Samir; OLIVEIRA, Francisco de; HART DÁVALOS, Armando; BORÓN, Atilio; CASTRO RUZ, Fidel. *Nueva Hegemonía Mundial: Alternativas de cambio y movimientos sociales*. Atilio Borón (org.). Buenos Aires: CLACSO, 2004.

COMBE, Dominique. *Les littératures francophones: questions, débats, polémiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

EAGLETON, Terry. *Ideology*. London: Verso, 1991.

---

<sup>7</sup> A frase conhecida, “franc parler”, é de Michel Foucault e é usada aqui para destacar a maneira como a extrema-direita hoje exerce aberta e desvergonhadamente a sua fala discriminadora.

GRAMSCI, Antonio. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos: 1916-1935*. Organização de Carlos Nelson Coutinho. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University, 1994.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2. ed. rev. London: Verso, 2001.

LE BRIS, Michel *et al.* *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

MIGRAINE-GEORGE, Thérèse. *From Francophonie to World Literature in French: Ethics, Poetics, and Politics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ddr91h>.

RANCIÈRE, Jacques. *Ainda se pode falar de democracia?* Lisboa: KKYM, 2014. *E-book*.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000. DOI: <https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2000.01>.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

TROUILLOT, Lyonel. *Bicentenaire*. Paris: Actes Sud, 2004.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Les racines historiques de l'État duvaliérien*. Port-au-Prince: Deschamps, 1986.

ULIVE-SCHNELL, Vicente. *Yo maté a Simón Bolívar*. [Ann Harbor]: Masa Editorial, 2010. 2v. *E-book*.

Recebido em: 12 de março de 2021.

Aprovado em: 20 de julho de 2021.





## O cotidiano do verso (*in-verso*): revoluções poéticas em Ana Cristina César e Paulo Leminski

### The daily life of the verse (*in-verse*): poetic revolutions in Ana Cristina César and Paulo Leminski

Luciana Brandão Leal<sup>1</sup>

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Florestal, Minas Gerais/Brasil

luciana\_brandao@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

**Resumo:** Este artigo propõe uma leitura de poemas de Ana Cristina César e Paulo Leminski escritos sob os ecos da ditadura militar da década de 1970. Esses poetas representaram, com seus traços peculiares, a dicção própria da geração mimeógrafo. Neste percurso, considera-se o contexto político-social em que surgiu a poesia marginal e suas feições particulares, além das características próprias do gesto literário de Ana C. e Paulo Leminski. Em tempos de silenciamento, a poesia busca novos caminhos para expressão do eu, reelaborando a linguagem poética e propondo novos vieses de expressão e divulgação artística.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; Paulo Leminski; ditadura militar; literatura marginal; violência.

**Abstract:** This article proposes a reading of poems by Ana Cristina César and Paulo Leminski written under the echoes of the military dictatorship of the 1970s. These

---

<sup>1</sup> Luciana Brandão Leal é doutora e mestra em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa, com bolsa CAPES de doutorado-sanduiche. Professora do 3º Grau – Nível Adjunto II – da Universidade Federal de Viçosa (atuando no *campus* Florestal). Coordena projetos de pesquisas sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sobre Artes Visuais, registrados na Universidade Federal de Viçosa. Membro do grupo de pesquisas GEED – Grupo de pesquisas em estéticas diaspóricas. Compõe o corpo editorial do literÁfricas – UFMG (NEIA/GEED).

poets represented, with their peculiar features, the diction proper to the mimeograph generation. In this way, we consider the political-social context in which marginal poetry and its particular features emerged, in addition to the characteristics of the literary gesture of Ana C. and Paulo Leminski. In times of silence, poetry seeks new ways to express the self, reworking the poetic language and proposing new biases of expression and artistic dissemination.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar; Paulo Leminski; military dictatorship; marginal Literature; violence.

*Marginal é quem escreve à margem,  
Deixando branca a página  
Para que a paisagem passe  
E deixe tudo claro à sua passagem*

*Marginal, escrever na entrelinha  
Sem nunca saber direito  
Quem veio primeiro O ovo ou a galinha.  
Leminski, 2013, p. 68.*

## **1 Considerações sobre a literatura marginal e o contexto histórico da Ditadura Militar**

O regime militar ditatorial, implantado no Brasil em 1964, intensificou a coerção e a violência do Estado com o AI- 5, de dezembro de 1968, documento que conferiu ao Executivo poder arbitrário para reprimir quaisquer manifestações sociais, culturais e políticas consideradas subversivas à ordem vigente. Nesse contexto de silenciamento, a Literatura assume papel de questionar o sistema opressor que se estabelecia. Como afirmam Bueno e Miranda (2000), a poesia do período é uma resposta estética ao impasse político, ao propor a redescoberta do “eu” em versos prosaicos. Há, também, segundo eles, “uma fuga estratégica dos grandes temas sociais e um verso displicente em relação ao rigor formal da linguagem concretista” (BUENO; MIRANDA, 2000, p. 451).

A literatura marginal é um meio alternativo às formas comerciais de produção e circulação da arte literária na década de 70, que controvverte os critérios de publicação das grandes editoras. Em consequência disso,

surgem obras, sobretudo poéticas, produzidas de maneira autônoma e reproduzidas em equipamentos domésticos, a partir de registros de temas cotidianos, marcados pelo uso informal e coloquial da linguagem. A distribuição desse material é feita pelos próprios autores na entrada de bares, teatros, cinemas, museus e outros locais de grande circulação pública. Os versos de Kátia Bento mencionam a divulgação das obras literárias, prática comum entre os artistas da época: “De irmão a irmão/de mano a mano/de mão a mão” (*apud* BUENO; MIRANDA, 2000, p. 453).

Assim constitui-se a geração “marginal” ou “mimeógrafo”, como metonímia da produção cultural independente. A opção pela produção própria, o produto poético marginal e suas formas de distribuição confirmam o interesse do poeta em assumir sua “marginalidade” e produzir cultura “fora do eixo” tradicional. Por mais contraditório que possa parecer, percebe-se que há certo prazer na perseguição e na falta de oportunidades de publicação. O adjetivo “marginal”, nesse contexto específico, adquire outros contornos semânticos: o poeta e a poesia produzida na década de 1970 são “marginais” por ficarem à margem da sociedade e dos meios de produção e divulgação cultural; marginalizados pela própria abordagem artística, pelo conteúdo extremamente irônico, contestador e pelo uso da linguagem coloquial; além de serem, de fato, alvo da perseguição militar, do exílio, das prisões e das torturas nos porões da ditadura, práticas de violência corriqueira nessas décadas, que tanto marcaram a história do nosso país.

O movimento propõe uma mudança na própria forma de conceber a Literatura e a Arte de uma forma geral, afastando-as dos parâmetros sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do Sistema. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2001),

A recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de desencena em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. Tal atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo (HOLLANDA, 2001, p. 111-112).

Os “marginais” questionam não só o sistema político vigente, mas os próprios modelos literários que os antecederam. Rejeitam a construção intelectualizada dos concretistas e do poema-processo, como se pode ler nos versos de Marcelo Dolabela: “O poeta concreto/discute

com o poeta/do poema-processo/qual deles é capaz de apanhar/do poeta marginal/enquanto isso o poeta marginal/tira mimeógrafo do nariz”. (apud BUENO; MIRANDA, 2000, p. 453)

A palavra se aproxima do que é mais corriqueiro, as menores vivências do poeta podem ser matéria para poesia. O verso é resultado da anotação casual do cotidiano, do que é ínfimo e pessoal. O instante experimentado muitas vezes irrompe no poema quase em estado bruto e parece predominar sobre a elaboração literária da matéria vivida.

A geração mimeógrafo retoma o poema-piada, já inaugurado em 1922, que agora se mostra mais irônico, ambíguo e jocoso. O poema pornô apresenta forte apelo sexual e, muitas vezes, prioriza o que é escatológico e de mau-gosto. Na linguagem, como mencionado, predominam a coloquialidade, as gírias e os palavrões, que aparecem como dialeto naturalizado da fala cotidiana. As metáforas coexistem com a agressão verbal do palavrão, que muitas vezes impactam o leitor, levando-o à reflexão insistente sobre temas sociais e políticos.

Paulo Leminski participou, no início dos anos setenta, de projetos e revistas de experimentação poética e foi incluído por Samira Campedelli [1990] no estudo *Poesia Marginal dos anos 70*. Ana Cristina Cesar figura a lista de poetas selecionados para *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, pesquisadora criteriosa da literatura marginal. A publicação de obras desses dois escritores em importantes antologias, além dos diversos estudos críticos sobre a produção literária de Ana Cristina César e Paulo Leminski demonstram que, no século XXI, ambos estão canonizados e alcançaram o “status” das formas “bibliotecáveis” de Literatura. Para além desses argumentos, interessa a reflexão sobre o caráter independente de parte da produção literária de Ana C. e Paulo Leminski, o que justifica a escolha deste tema para refletir sobre literatura, memória e política no cenário brasileiro da década de 1970, evidenciando o “marco da contracultura dos anos de 1970” (WISNIK, 2013, p. 385).

A repressão e a violência impostas pelo Estado tematizam e são alvo de diversos artistas dessa época, como nas famosas canções de Caetano Veloso, “Alegria! Alegria!”, e de Chico Buarque, “Cálice” e “Apesar de Você”, além de outros tantos intelectuais que fizeram da Arte espaço de encenação e resistência contra a opressão. Para Silviano Santiago (2002, p. 25), era um “grito dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura”. Marginais são todos aqueles que resistem fortemente contra as imposições militares,

contra a violência e o silenciamento impostos em um período que jamais deve ser esquecido ou negligenciado pela história de nosso país.

## 2 A lírica de Ana Cristina Cesar: atos de fingir

Este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz no coração. É prosa que dá prêmio. Um *tea for two* total, tilintar de verdade que você seduz, *charmeur* volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar e branco e *blue*

(CESAR, 1998, p. 55).

A produção literária de Ana Cristina Cesar aconteceu, sobretudo, nesse período conturbado do nosso cenário histórico e político, no auge da coerção imposta pelo regime militar, que ocasionou profundas mudanças em fatores comportamentais, estéticos e sociais do país. Silviano Santiago (2002, p. 13-27), em análise intitulada “Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64”, reflete sobre os anos de autoritarismo e sobre o lugar do intelectual no período da ditadura militar: “tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista)” (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Armando Freitas Filho (1998, p. 1) prefaciando *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, escreve:

A poesia de Ana Cristina Cesar lida com os mesmos elementos das outras que surgiram, no Rio, nos anos 70: o tom coloquial, a experiência imediata e cotidiana captada através de uma escrita sem aura, instantânea, longe das dicções solenes, sisudas e premeditadas da literatura em geral e das vanguardas estabelecidas e dogmáticas.

Como observa o pesquisador, há características que aproximam a voz de Ana C. à dicção própria dos escritores que produziram no mesmo período, a geração dos poetas marginais. Ana Cristina Cesar resiste à violência e ao silenciamento ditatorial elaborando e encenando, em poemas performáticos, a sua própria subjetividade. Nos versos dessa jovem escritora, cuja vida intensa e breve durou apenas 31 anos, veem-se



diversas formas de encenação do “eu”, o tom confessional e a pluralidade das linguagens e gêneros. Outro aspecto importante é o duplo movimento contido nos poemas: enquanto eles são construídos por Ana C. e seu eu-lírico, eles também a/os constroem. Tais características podem ser observadas nos seguintes versos:

I

Enquanto leio, meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

(CESAR, 1998, p. 42)

No poema, a voz se enuncia em primeira pessoa, determinando o tom que Armando Freitas Filho (1998, p. 1) observa: “confessional, que está próximo do ‘querido diário’ adolescente, que dialoga com um interlocutor mutante, misto de pessoa e personagem”. A sensualidade está na exposição quase erótica da intimidade – latente na poética de Ana Cristina Cesar, como quem convida o leitor a espreitar sua nudez, perturbadora, escancarada nos versos. Ler com os seios “a descoberto” remete também a uma leitura “de peito aberto”, sem reservas, sem preconceitos, que se reflete na relação entre a autora, o texto e o leitor. O poema é um corpo vivo, dinâmico, tal qual a palavra, e se mistura com o corpo da voz lírica. Tanto a criação poética está em constante transformação quanto a própria experiência literária. Vejamos:

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

(CESAR, 1998, p. 89).

O corpo do poema se amalgama ao corpo da voz lírica. A enunciação feita em primeira pessoa acentua a subjetividade e estabelece o convite ao leitor para preencher os espaços vazios da enunciação. Corpos vivos que se movimentam, pulsam e sangram. O filete de sangue

que escorre entre os dentes metaforiza a pulsação da arte literária, que não pode ser apreendida ou moldada em parâmetros fixos. Além disso, colocando-se no lugar do próprio leitor, “olho muito tempo o corpo de um poema”, o eu-lírico reforça também como a experiência estética é viva e dinâmica.

Reforçando a subjetividade que se evidencia nos versos citados, Ana C. reflete sobre diversos temas: exílio, despedida, saudades... Cria-se um ambiente onde é possível falar daquilo que povoa a poesia: a ausência (as ausências). Ausência do espaço, da palavra, de fronteiras e de referentes. Na medida em que o discurso poético encena faltas (e ausências), como em “Vacilo de vocação”, reitera-se, a partir das palavras e dos silêncios transcritos no corpo do poema, a “arte ininterrupta de pintar saudades”:

Vacilo de vocação

Precisaria trabalhar – afundar – como você – saudades loucas  
– nesta arte – ininterrupta – de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional – me deixa sola – solta – à mercê  
do impossível – do real (CESAR, 1998 p. 112).

Na obra *A teus pés* (1998), a hibridização de gêneros aparece nos textos em formato de diários, correspondências, curtos poemas em prosa e prosas poéticas, característica da junção de diversos trabalhos independentes da autora. Há, também, poemas em forma de diário, gênero que se define por ser uma narrativa em primeira pessoa, que pretende ser um relato fiel do cotidiano de quem o escreve, além de constituir revelações de interesse particular: “íntimo por seu conteúdo e por sua destinação” (LEJEUNE, 2008, p. 224). Escrever um diário corresponde, na oralidade, à conversa com os “próprios botões”. Essa sinceridade e liberdade da escrita confessional parecem, em alguma medida, avessas ao âmbito literário. No universo criativo de Ana C., a escritora articula, performativamente, suas cartas-poemas em forma de diários, confissões que, ao contrário do que se supõe, considera a interação contínua com o leitor:

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas

consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!  
(CESAR, 1998, p. 103).

Nos versos transcritos, em formato de prosa poética, há inúmeras contravenções, elucidando as percepções de Freitas Filho (1998, p. 1): “A prioridade volta a ser pelo semântico, e, se conteúdo e forma são mesmo indissociáveis, aquele é que determina esta”. Em seus poemas, Ana Cristina Cesar subverte o gênero em sua própria constituição, transformando-o em poemas narrativos, em versos metapoéticos enunciados em primeira pessoa:

DO DIÁRIO não diário “INCONFISSÕES”  
17.10.68  
Forma sem norma  
Defesa cotidiana  
Conteúdo tudo  
Abranges uma ana  
(CESAR, *apud* FILHO, 1998, p. 1).

O poema transcrito foi publicado no jornal do Brasil, em 29 de outubro de 1993, para marcar o décimo aniversário de morte de Ana Cristina Cesar. O título do poema já subverte a própria concepção do gênero “diário”, demonstrando que a escritora busca, a todo momento, desprender-se das concepções rígidas sobre os gêneros textuais e sobre a própria poesia.

Para Lejeune (2008), o texto autobiográfico é aquele que pretende contar a verdade sobre si mesmo, conceber a si mesmo como sujeito completo. No primeiro verso do poema “DO DIÁRIO não diário INCONFISSÕES”, o “nome próprio” é grafado em letra minúscula, o que sugere uma concepção de “sujeito incompleto”, parcial, como no verso: “Abranges uma ana”. A totalidade não existe nesse enunciado, é utópica, como na própria vida e na arte literária. Por parecer transitar pela esfera autobiográfica da escritora, inclusive remetendo ao “nome próprio”, o poema “Soneto” também convoca o leitor a apreciar a encenação de intimidades inventadas. Assim como Fernando Pessoa, no célebre poema “Autopsicografia”, Ana Cristina versa sobre o “fingimento”, que se torna, então, tema de poesia. O jogo entre o real e o ficcional também aparece nestes versos, que tratam das formas de representação, em que a voz poética se ficcionaliza:

SONETO

Pergunto aqui se sou louca  
Quem quer saberá dizer  
Pergunto mais, se sou sã  
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar  
E finjo fingir que finjo  
Adorar o fingimento  
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores  
quem é a loura donzela  
que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém  
É um fenômeno mor  
Ou é um lapso sutil?  
(CESAR, 1998, p. 65).

Em seus textos críticos, Ana Cristina César afirma: “a intimidade não é comunicável literariamente” e “o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura” (CESAR, 1998, p. 259), sugerindo que o produto final da literatura, apesar de estar vinculado ao “real vivido”, é sempre “fingimento”, sempre ficção. Com essas declarações, a autora recusa o próprio “mito”, ou seja, o caráter intimista e confessional de sua poesia. No momento em que a vida passa para o poema, ela se perde ou se transforma:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!  
Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo exclamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional (CESAR, 1998, p. 38).

Os primeiros versos desse poema aparecem, no livro *A teus pés*, entre fotos de infância da escritora, datadas de 1953 e 1954. As fotos e a própria disposição do poema nessas páginas contrariam o próprio plano do enunciado: “sou fiel aos acontecimentos biográficos”, fato

desmentido pela afirmação subsequente: “não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. Tanto quanto os excertos de textos críticos da autora carioca, o poema em prosa citado, onde declara: “agora sou profissional”, reiteram a distância entre a linguagem e o real; o poema é uma “produção” de significados, não é mera tradução do real vivido. Dupla máscara de fingimento e performance que Ana C. veste e desveste página a página. Este distanciamento entre o real e o produto literário é um dos temas centrais da poesia de Ana Cristina Cesar.

Os versos “pergunto aqui se sou louca” ou “sou fiel aos acontecimentos biográficos” criam uma atmosfera de sinceridade e espontaneidade que só este lugar de enunciação permite. Mesmo que fingida, a subjetividade está aí presente, e propõe trocar a objetividade por elementos inusitados: alusões constantes a acontecimentos pessoais, a memórias e a segredos íntimos. O tratamento literário da experiência seria, então, uma espécie de provocação ao leitor: “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (CESAR, 1998, p. 80)

Mesmo considerada uma “poeta marginal”, Ana Cristina Cesar tem algo de excêntrico em relação aos companheiros de sua geração. Seu trabalho apresenta uma sofisticação que contradiz a dicção propositalmente antiliterária da década de 1970. Destoando das ideias de sua geração, Ana Cristina traz o conceito de literatura como criação de sentidos, construção-que não se confunde nem com a invenção, nem com a confissão da intimidade; exige rigor na escrita e na leitura.

### **3 A poesia de Paulo Leminski: experiência e metapoesia.**

Ao analisar a Antologia poética de Paulo Leminski, *Toda poesia*, publicada pela Companhia das Letras, em 2013, nota-se que o poeta se empenha em construir uma linguagem dentro da linguagem, extraindo sua força literária também da experiência. Entretanto, o poeta não se prende a uma única via criativa, inventa diversos caminhos e formas imprevisíveis para o exercício estético da palavra: “de contos semióticos” (LEMINSKI, 2013, p. 155), “ideogramas”, “ideolágrimas” (LEMINSKI, 2013, p. 112), “hai-cai:hi-fi” (LEMINSKI, 2013, p. 161), “poemas”, “proemas” (LEMINSKI, 2013, p. 189), “litogravura” (LEMINSKI, 2013, p. 201). Contrariando todas as possíveis normas para a concepção do gênero poesia, Paulo Leminski propõe suas próprias “regras”, no poema

“limites ao léu”, em que o eu-lírico apresenta célebres definições de estudiosos, filósofos e poetas sobre o exercício literário para, em seguida, desconsiderá-las radicalmente, apresentando suas próprias convicções. Vejamos:

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Erza Pound), “a falta do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente excitação entre som e sentido” (Paul Válerý), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarme), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa) [...] “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski). (LEMINSKI, 2013, p. 246).

Nesse poema bastante original, Leminski subverte o formato esperado para o gênero, trazendo diversas definições do “que é” ou “deve ser” a “POESIA”. Ao apresentar várias acepções de vozes consagradas da literatura e do pensamento universal, o eu-lírico evoca uma linhagem de tradição sobre análise e fruição da arte e da experiência literária, para questioná-la em seguida, pela inserção de uma voz subjetiva que se autoenuncia: “POESIA: ‘a liberdade da minha linguagem’” (LEMINSKI, 2013, p. 246). A tradição de “dizer” e “desdizer”, conduta subversiva ante as próprias propostas, já é (re)conhecida na trajetória de Paulo Leminski. Em “nota sobre Leminski cancionista”, José Miguel Wisnik (2013), para a *Antologia Toda Poesia*, o músico e crítico literário lembra os muitos rótulos contrários usados pelo próprio poeta curitibano para se definir: “punk parnasiano”, “dadaísta clássico”, “autor de Caprichos & relaxos”, além do “slogan paródico-utópico do Distraídos venceremos” (WISNIK, 2013, p. 385).

Ficam explícitos os desejos de subversão à forma tradicional e aos parâmetros consagrados de fazer e conceber a poesia, além de uma necessidade de autoexposição, marcada fortemente pelo lugar de enunciação dado pela “minha linguagem”. Os versos do poema transcrito e sua análise dialogam com as observações de Alice Ruiz: Paulo Leminski

“precisava reinventar, através de signos, símbolos, sonhos e palavras, um simulacro mais próximo de seu conceito de vida. A poesia é como uma testemunha desse estranhamento” (RUIZ, 2013, p. 13).

A Antologia *Toda Poesia* (2013) tem prefácio de Alice Ruiz S e é apresentada aos leitores em linguagem corriqueira e explícita: “Este livro é antes de tudo uma vida inteira de poesia. Uma vida totalmente dedicada ao fazer poético. Curta, é verdade, mas intensa, profícua e original” (RUIZ, 2013, p. 07). A compositora diz que deixará a “análise crítica” da obra para os “especialistas”, optando por uma abordagem sobre a história do autor e dos livros que compõem essa coletânea de Paulo Leminski. Em síntese, a compositora afirma: “Esses livros [que compõem *Toda Poesia*] são diferentes entre si, mas têm a mesma marca de sua escrita poética. Raízes na poesia concreta e na síntese, na experimentação e no coloquial” (RUIZ, 2013, p. 10). Talvez, como bem observa Alice Ruiz (2013), seja esse o grande enigma de sucesso de Paulo Leminski: uma poesia que continua incontestavelmente atual e que ainda dialoga com o futuro.

Segundo análise de Jose Miguel Wisnik (2013, p. 387), Paulo Leminski tem um mérito especial:

A sua dicção singular, seu perspectivismo múltiplo miram os pontos de fuga do modernismo oswaldiano, da consciência experimental da linguagem bebida na poesia concreta, no coloquialismo avisado da poesia marginal e do poder poético da canção.

Haroldo de Campos (2013, p. 394-395) assim define o poeta “samurai malandro” (PERRONE-MOISES, 2013, p. 397), na contracapa do livro *Caprichos e Relaxos*, texto reeditado para *Toda Poesia*:

Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição da literatura no Brasil. Eu acho um barato [...] Das primeiras invencionices ao Catatau, da poesia desbocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de fábbrro, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem, chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoadadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski!

Antes de ser um prefácio ou mera recomendação do livro, as palavras de Campos (2013) saúdam o poeta Paulo Leminski, assinalando suas potencialidades estéticas enquanto escritor e, ao mesmo tempo, reverenciando sua personalidade tão peculiar. Aliás, parte do sucesso de Paulo Leminski em diversas plataformas, com textos compartilhados em redes sociais e lidos por adolescentes que o adoram, deve-se a sua aparência peculiar e descontraída, quase caricata, além do apelo cotidiano e informal da linguagem, recursos tão celebrados em mídias digitais. O exemplo seguinte elucida a proposta transmidiática de Paulo Leminski: a palavra poética evoca sentidos múltiplos, apresentando-se da forma mais simples e corriqueira possível – palavra cotidiana, de fatos cotidianos, parece ter a finalidade de tornar o dia a dia e o próprio fazer poético menos formal.

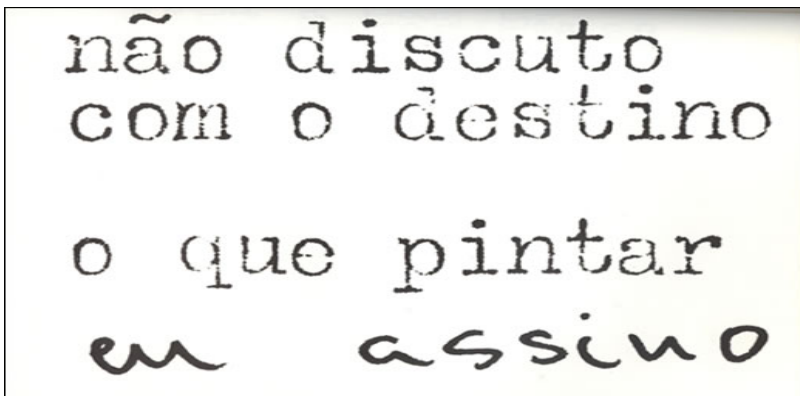


Figura 1 – LEMINSKI, 2013, p. 208.

No texto, a polissemia da palavra “pintar” refere-se ao ato criativo (autobiográfico) que reforça o lugar metalinguístico do poema – “o que pintar/eu assino”. Feito e assinado pelo eu que se mostra (enquanto voz poética) e assina (se responsabiliza) pelo poema. Em uma segunda análise, a palavra “pintar”, de um modo mais informal, evoca a gíria no sentido de “surgir”, “acontecer” e neste momento faz uma referência mais social, tanto pela validade da própria linguagem – uma gíria que já caiu em desuso, quanto pela medida em que a voz poética usa sua “assinatura” de maneira indiscriminada: “para qualquer coisa que pintar”. É uma



forma de ironizar o próprio poema marginal, que equivale a qualquer coisa indefinida pela expressão “o que”.

O tempo presente é a principal matéria da poesia de Paulo Leminski, que traz tanto experiências vividas quanto o registro imediato de coisas cotidianas, promovendo interseções temporais e reafirmando o compromisso do poeta com o contexto político e social em que surge a poesia marginal.

Eu queria tanto  
eu queria tanto  
ser um poeta maldito  
a massa sofrendo  
enquanto eu profundo medito  
  
eu queria tanto  
ser um poeta social  
rosto queimado  
pelo hálito das multidões  
  
em vez  
olha eu aqui  
pondo sal  
nesta sopa rala  
que mal vai dar para dois  
(LEMINSKI, 2013, p. 90).

O escritor paranaense sintetiza a dicção do período entre as décadas de 1960 a 1980. Em texto crítico sobre a poesia marginal, pesquisadores Bueno e Miranda (2000, p. 455) evidenciam: “Se Oswald de Andrade é o inventor do poema-minuto no Modernismo, Leminski cria o poema-instantâneo, mesclando a infraestrutura concretista com a dicção coloquial e anárquica de Caetano Veloso e Torquato Neto”. A esses elementos, acrescenta o instante vivido, marcado pelo escárnio e pela autoironia:

O pauloleminski  
é um cachorro louco  
que deve ser morto  
a pau a pedra

a fogo a pique  
senão é bem capaz  
o filho da puta  
de fazer chover  
em nosso piquenique  
(LEMINSKI, 2013, p. 89).

Os versos acima citados, uma espécie de autobiografia que remete ao “nome próprio”, trazem o tom de deboche que provoca certa inquietação no leitor. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando faz uso de particular dicção escarnejadora. Então, o uso da linguagem chula, do palavrão, próprios da oralidade, reforçam o tom cáustico.

No poema, as expressões coloquiais e a provocação ao “sistema”, explícita nos versos “senão é bem capaz/o filho da puta/fazer chover em nosso piquenique”, cumprem essa função. Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19) explica que a ironia serve à literatura, porque “busca um leitor que não seja passivo”, e que esteja atento às “piscadelas” do autor-modelo. O leitor precisa ser também capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e, por isso, “o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.” (DUARTE, 2006, p. 19).

Para entender melhor os esclarecimentos de Duarte (2006), pode-se considerar o que nos diz Fabrício Marques (2001, p. 24), no livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, para classificar a pluralidade do artista paranaense: “Leminski, o arquiteto das desengenharias, ou seja, um caprichoso arquiteto de desconstruções (por meio do humor irreverente e da ironia, por exemplo)”.

São várias as relações propostas pelo poeta, trazendo legados simbolistas e modernistas, além de traços da poesia concreta e da poesia oriental. São poemas sintéticos, concisos, rápidos e muito inspirados. Vejamos um exemplo:

**ATÉ ELA**  
**DE PÉ**  
**EMPÉTALA**  
**DE PÉTALA**  
**EMPÉTALA**  
**ATÉ**  
**DESPETALÁ-LA**

Figura 2 – LEMINSKI, 2013, p. 138.

As poesias de Leminski são elaboradas em códigos diversos e, portanto, são híbridas, plurais. Como definição da poesia concreta, temos textos marcados pela assimilação, pela criatividade, com poemas que são, muitas vezes, veiculados em diferentes plataformas e que se beneficiam de linguagens múltiplas. No exemplo citado, conteúdo e forma são indissociáveis e atribuem sequência de sentidos ao poema que busca inspirações concretistas; o texto que usa o espaço em branco tanto com a palavra quanto com a forma, sugerindo significados múltiplos.

ao que tudo indica  
 tudo indica  
 só ver como tudo fica

Figura 3 – LEMINSKI, 2013, p. 146.

Nos poemas concretos aqui apresentados, especialmente nestes dois últimos, percebe-se como Paulo Leminski explora os limites da página, rompendo com a temporalidade e com a linearidade do discurso. O poeta manipula os signos verbais e não verbais, trazendo plasticidade às palavras e aos sentidos, a fim de suscitar múltiplas interpretações, e assim demonstra estar em sintonia com a tendência pós-modernista latino-americana. O teórico argentino Gonzalo Moisés Aguilar (2005, p. 45) explica que “os poetas concretos mostraram a reificação do verso, mas o fizeram com o fim de encontrar instâncias imanentes mais inovadoras e reveladoras da forma poética e mais afins às transformações tecnológicas, urbanas e sociais”. Em um poema concreto e metalinguístico, Leminski apresenta um texto em formato de “filtro de café”, e as palavras são “sorvidas”, viram pó, para, em seguida, surgir novo produto, inédito. O resultado dependerá do processo, nada pode ser previamente “indicado” ou “definido”, uma vez que é mediado pelo processo da recepção, do “filtro”, que o poema se desdobra em múltiplos significados.

#### **4 Considerações finais**

Na poesia brasileira, a partir dos anos finais da década de 1960, fica evidente a necessidade de inaugurar o movimento dito “marginal”, que tem características bem específicas já apontadas. Percebe-se, também, o intuito de buscar novos caminhos estéticos, privilegiando o estilo particular e único de cada escritor. Os poetas aqui relacionados, tão diferentes em suas manifestações artísticas, possuem em comum o desejo de “subverter” o violento sistema político da época e o anseio por encontrar uma dicção própria.

“Para ser poeta é preciso ser mais do que poeta”. Esta frase escrita por Leminski para Régis Bonvicino sintetiza a ideia de que para burlar o período de intensa repressão ditatorial era necessário um processo criativo que extrapolasse a própria literatura. Daí a relação com outras artes: a música, o cinema, as artes plásticas; além de outros gêneros, como as cartas, o formato de diário e outros.

Observando a poesia de Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar, conclui-se que apesar de serem autores/poetas diferentes em vários aspectos, parecem emergir de um ponto de vista comum: a ideia de que a poesia deve ser “expressiva”, viva, ou seja, a linguagem literária

estabelece uma relação direta com a realidade, com as experiências e com a própria subjetividade do escritor.

Por esta perspectiva, a leitura de poemas de Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski promove aproximações entre o texto, o autor e o leitor. Dentre as mais revolucionárias ideias propostas pela teoria literária contemporânea destacam-se a tríade: “autor, texto e leitor”, que compõem um triângulo indissociável para experiência estética e literária. Wolfgang Iser (2002), em seu ensaio “O Jogo do Texto”, propõe que autor-texto-leitor são intimamente conectados em uma relação cujo produto é algo que até então não existia. Esta abordagem contradiz a noção tradicional de representação, o sentido aristotélico no qual a função mimética resume-se às funções de tornar perceptíveis as formas da natureza ou completar seu sentido incompleto.

A partir da concepção moderna que privilegia a inter-relação entre autor-texto-leitor, a realidade não mais é vista como objeto de representação, mas como material a partir do qual o inédito é criado. Assim justifica o autor alemão:

Razões históricas explicam a mudança em foco. Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente – mesmo que se esquivasse à percepção – deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema aberto, o componente mimético da representação declina, o aspecto performativo assume o primeiro plano. O processo então não mais implica vir a quem das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo” (ISER, 2002, p. 105-106).

Esse “modo de criação de mundo”, proposto por Iser (2002), é metaforizado pelo conceito de “jogo” em que autor e leitor atuam ludicamente.

O próprio texto é resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo (ISER, 2002, p. 107).

O texto literário é um universo que traz significados múltiplos, não apenas porque nele estão implícitas categorias simbólicas do autor, mas porque é um objeto artístico e, portanto, apresenta-se com infinitas possibilidades de experimentação e fruição, o que pressupõe o diálogo aberto e contínuo com o leitor, na medida em que instiga múltiplas sensações, experimentadas durante a leitura. Nos versos de Ana Cristina Cesar, o convite expresso ao leitor, disfarçado sob o título que pressupõe um segredo, “Sete Chaves”, é feito sorrateira e dissimuladamente: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história.../É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio/silencioso e origem que não confesso – como quem apaga/seus pecados de seda...” (CESAR, 1998, p. 40).

Ao leitor é guardada a tarefa de vislumbrar as muitas trilhas possíveis presentes no real representado no texto. Apresentando-se como ficção, há, automaticamente, um contrato que se estabelece entre autor e leitor, determinando que o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas a partir de sua verossimilhança. Eis, então, uma encenação do real e não apenas denotação ou repetição de uma verdade identificável.

No contexto dos “anos de chumbo”, a expressão da subjetividade, o tom confessional, a molecagem, o chiste dos poemas aqui analisados, mostram-se como uma bela arma de resistência contra os artifícios ditatoriais. O tom aparentemente ingênuo da poesia marginal burla o autoritarismo dos anos da ditadura e constrói uma forma de “política literária”, baseada no jogo do riso e do lúdico, capaz de infringir o cotidiano opressor.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.

BUENO, Antônio Sérgio; MIRANDA, Wander Melo. *Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira*. In: CASTRO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 2000. p. 443-465.

CAMPEDELLI, Samira. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, [1990].

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FREITAS FILHO, Armando de. Prefácio. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 Poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PERRONE-MOISES, Leila. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 397-403.

RUIZ, Alice. Apresentação. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 07-11.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e introdução Italo Moriconi. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 386-394.

WISNIK, Jose Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.

Recebido em: 26 de abril de 2021.

Aprovado em: 19 de julho de 2021.



## **Do nacionalismo cultural à *culturalização* da nação: a *Revista do Livro***

### ***From cultural nationalism to the culturalization of the nation: Revista do Livro***

Fernando Floriani Petry

Université Lumière Lyon 2, Lyon/França

ferpetry@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6152-4137>

**Resumo:** O projeto político, literário e cultural promulgado pela *Revista do Livro* mobiliza uma série significativa de conceituações complexas que surgem em diferentes momentos, com variações em suas significações e aplicações. Publicada entre os anos de 1956 e 1970, atravessando, portanto, diferentes regimes de governo e mudanças bruscas na condução do Estado brasileiro, a revista do Instituto Nacional do Livro (INL) maneja conceitos centrais para a compreensão de sua atuação e de sua relação com o seu tempo e o seu meio. Dentre eles, veremos neste artigo como a *Revista do Livro* ativa e constrói suas próprias noções de tradição, de nacional, de cultura no processo de construção do seu próprio cânone da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Revista do Livro; Instituto Nacional do Livro; tradição; nacional; cultura; cânone.

**Abstract:** The political, literary, and cultural project promulgated by the *Revista do Livro* mobilizes a significant series of complex conceptualizations that appear at different times, with variations in their meanings and applications. Published between 1956 and 1970, thus going through different governmental regimes and abrupt changes in the conduction of the Brazilian State, the magazine of the National Book Institute handles concepts that are central to the understanding of its performance and its relationship with its time and milieu. Among them, we will see in this article how the *Revista do Livro* activates and constructs its own notions of tradition, national, and culture in the process of building its own canon of Brazilian literature.

**Keywords:** *Revista do Livro*; National Book Institute; tradition; national; culture; canon.



*Eterno*

E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Ou ainda

*O enterrado vivo*

É sempre no passado aquele orgasmo,  
é sempre no presente aquele duplo,  
é sempre no futuro aquele pânico

Carlos Drummond de Andrade, *Fazendeiro do ar*, 1954.

## 1 Da tradição

Raymond Williams (1979), em seu livro *Marxismo e Literatura*, observa que o conceito de tradição foi radicalmente negligenciado pelo pensamento cultural marxista, principalmente por tê-lo interpretado como uma sobrevivência, uma resistência do passado. Porém, o ensaísta britânico observa também que o “sentido incorporador da tradição é forte” (WILLIAMS, 1979, p. 188), afinal, a tradição é, na prática, uma evidente expressão de forças dominantes e hegemônicas. É justamente por ser uma expressão de forças, toda tradição seria uma tradição *seletiva*. Essa seletividade é compreendida por Williams (1979) como uma operação intencionalmente seletiva – a ação de um arconte – de um passado modelador aplicado em um presente pré-modelado que determina e opera o processo de definição e identificação social e cultural: “num nível mais profundo, o sentido hegemônico na tradição é sempre o mais ativo: um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea” (WILLIAMS, 1979, p. 119), afinal, é a tradição que sustenta a continuidade dos processos identitários e de definição sociais e culturais. O teórico lembra que a tradição *seletiva* se configura como uma expressão de forças atuantes em um determinado presente, simbólico ou não. Enquanto seleção, ela pode também ser inventada, pois ao selecionar os fatos do passado que serão modelos para um presente/futuro, pode-se inventar uma nova leitura. A tradição *seletiva*, enquanto resultado de uma expressão de forças, é definida *a posteriori*, enquanto a tradição *inventada* é definida no momento mesmo de sua invenção.

Essa tradição *seletiva* aproxima-se, de certa monta, daquilo que Eric Hobsbawm (2006) identificou como uma tradição *inventada*, referindo-se tanto às tradições que foram de fato inventadas, construídas, formalmente institucionalizadas, quanto às tradições que surgiram de maneira mais imprecisa, menos “localizáveis” no passado. O historiador britânico define a tradição como um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que perduram, transmitem determinados valores e normas através da repetição de uma prática passada. Dentre essas práticas, o autor aponta a existência das que foram inventadas, pois estabelecem uma relação artificial, uma relação propositalmente construída com o passado.

Ao diferenciar as tradições dos costumes, Hobsbawm (2006) inscreve a primeira, a tradição, na esfera do ritual, do simbólico e o segundo, o costume, na ordem do social, da vida prática. Essa diferença opera também no nível da permanência e da resistência. Enquanto o costume é mais adaptável, mais maleável em relação às novas configurações do presente, a tradição mostra-se sempre mais resistente, mais imutável. Por consequência, o costume transforma-se ao longo do tempo até deixar de ser aquele que lhe deu origem. Já a tradição resiste ao longo do tempo, até ser rompida e suplantada por outra.

Cotejando as duas abordagens da ideia de tradição, podemos nos aproximar do movimento executado pela *Revista do Livro*. Publicada entre os anos de 1956 e 1970, a *Revista do Livro* era o órgão oficial do INL. Seu projeto foi retomado pelo Departamento Nacional do Livro em 2002. Idealizada por Augusto Meyer, a revista reuniu em suas páginas nomes significativos da intelectualidade brasileira em suas diferentes fases de publicação, que coincidiram com diferentes momentos políticos brasileiros. Sua primeira fase – a qual fazemos referência neste estudo – de 1956 a 1961, compreende exatamente o período do Governo de Juscelino Kubitschek e possui 24 números divididos em 20 volumes. Sua segunda fase, de 1964 a 1970, ocorreu durante o período da Ditadura Militar no Brasil, com 19 números publicados em 17 volumes. E sua terceira e atual fase, iniciada em 2002, coincide com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores. O último número lançado, em 23 de julho de 2015, foi o 55, totalizando 12 números em 12 volumes. De alcance nacional, o periódico, em sua primeira fase, possuía sete seções, editorial, estudos, inéditos, arquivo, vária, noticiário e bibliografia. Em sua segunda fase as seções são bastante variadas, tendo a revista mudado de formato em duas ocasiões diferentes. Por fim, na terceira fase, a revista aproxima-se muito de uma revista científica, publicando artigos de universitários sobre temas variados da literatura

brasileira através de dossiês temáticos. Dentre os nomes mais frequentes publicados na primeira fase da revista temos, por exemplo, Machado de Assis, José Veríssimo, Luis Cosme, Alexandre Eulalio, Brito Broca, Justo Pastor Benitez, Cavalcanti Proença, Câmara Cascudo.

Ao longo das suas páginas, podemos notar que a tradição promulgada pela revista pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma seleção de um passado modelo, e uma invenção, uma construção, ou ainda, uma atualização desse passado. Ou seja, a revista assume seu papel de arconte ao definir qual é o arquivo originário da Literatura Nacional brasileira.

Essa operação *seletiva* e não *inventiva* de um passado específico que configuraria um presente ainda mais específico é executada pela *Revista do Livro* através da seleção dos textos, através da seleção dos *valores* que ela quer recuperar e *preservar* no passado brasileiro, produzindo reflexos no presente brasileiro, a fim de modelar, projetar um futuro para a construção da identidade nacional. Isso significa, sobretudo, que a revista age – através dos princípios econômicos e eco-nômicos – selecionando, dentre as forças que atuam em seu presente, as que a auxiliam na invenção de um passado específico para lançar as bases da Literatura Nacional.

E nesse jogo de forças, o peso de uma instituição é fundamental no estabelecimento da seleção. Por instituição adotamos os sentidos dicionarizados de “cada um dos costumes ou estruturas sociais estabelecidas por lei ou consuetudinariamente, que vigoram num determinado Estado ou povo” e de “organismo público ou privado, estabelecido por meio de leis ou estatutos que visa atender a uma necessidade de dada sociedade ou comunidade mundial” (HOUAISS, 2001). Essas duas concepções já nos auxiliam a “dar conta” da nossa compreensão do termo instituição, podendo ser entendidas como estruturas sociais – aqui a instituição se liga fortemente à tradição – ou como organismos públicos ou privados. Podemos notar que, em ambos os sentidos, a função nomológica é o que rege a instituição, eis o motivo pelo qual Williams (1979) atribui à tradição uma força de estabelecimento, uma força de lei. Periódicos institucionais trabalham frequentemente com as noções de hegemonia e tradição, as quais determinam, em geral, o uso e a leitura possíveis para esses arquivos que eles constituem e selecionam.

Podemos antever, nessa leitura, que a *Revista do Livro* se constituiu como um arconte que seleciona práticas-modelo do seu passado para inventar uma tradição específica cujos efeitos a revista quer aplicar no presente com intuito de projetar um futuro. Nesse gesto existe uma força didática, um desejo de ensinar, direcionar, tentar impor a historiografia

correta da literatura brasileira. E nesse gesto existe também um desejo de interferir no processo de formação em curso nos anos de 1950, o de afirmação da nação.

Porém, não foi a *Revista do Livro* o único grupo/instituição a inventar uma tradição específica na cena brasileira dos anos de 1950. Silviano Santiago (1989), em *A permanência do discurso da tradição no modernismo*, observa a existência de uma tradição inventada ao lidarmos com a ideia de tradição no Brasil, já desde o modernismo, mas, sobretudo, influenciada pela chave concretista:

Estamos mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, para usar a expressão de Octavio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg, e assim no infinito. A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado. [...] esse tipo de estética – da ruptura, do desvio, da ironia e do sorriso, da transgressão dos valores do passado – é que tem o direito de cidadania, por assim dizer, na revalorização dadaísta por que passou o modernismo desde 1972 [cinquenta anos da Semana de 1922]. (SANTIAGO, 1989, p. 94)

Contaminada pela recusa do passado brasileiro levada a cabo pelos concretistas, produziu-se, na crítica brasileira dos anos 1970 e 1980, a tradição inventada (ou a revalorização dadaísta) de lidar com o modernismo a partir da tradição da ruptura, como se o modernismo de 1922 rompesse com todo o passado brasileiro até então. Foi o concretismo, com o seu *make-it new* poundiano, que inventou a tradição que nos condicionou a pensar o modernismo na estética da ruptura, do novo pelo novo. Do amálgama de 1956, percebe-se então quais as forças que se mantiveram ativas nos anos seguintes, selecionando e inventando tradições, e também quais forças foram derrotadas.

Santiago (1989, p. 97), em contraponto à leitura concretista da tábula rasa, aponta para uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo:

O discurso da tradição foi ativado pelos primeiros modernistas, e logo no início do movimento. Desde 1924, com a viagem a Minas feita pelos modernistas de São Paulo, ciceroneando Blaise Cendrars. [...] A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco, etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naïve*). Foi Brito Broca,

em artigo de 1952, quem chamou atenção para a contradição entre o futuro e o passado em 1924.

Não só um passado pátrio, mas também um passado propiciador de uma manifestação estética. No lugar do *make-it new* concretista, o modernismo brasileiro de 1922 também comportou uma relação seletiva com o passado. Não bastasse, foi Brito Broca o primeiro a chamar a atenção para essa relação entre o futuro e o passado. O mesmo Brito Broca que compõe o corpo editorial dessa força “derrotada” que foi a *Revista do Livro*.

Recuperando uma crônica de Mário de Andrade, escrita logo após a viagem modernista para o interior mineiro em 1924, Santiago (1989, p. 105-106) nota:

Tarsila, diante de Ouro Preto, diz que quer voltar a Paris, mas não quer voltar a Paris para saber da última moda. Quer voltar para aprender a *restaurar* quadros. Tarsila já enxerga Paris como o lugar não mais para o *dernier cri*, mas o lugar onde poderia adquirir um saber que proporcionasse a restauração do passado colonial brasileiro, infelizmente em estado lastimável. Eis a passagem: “Mas, voltando ao assunto, que maravilha caída do céu a nossa Tarsila! Tomou-a agora um fogo sagrado.... Os olhos brilham. A voz firmou-se enérgica, verdadeira. Que é de Paris? Que é do Cubismo? – Não, Malazarte. Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso *conservar* (o grifo é nosso) tantos tesouros”. [...] Bastante significativa é essa pequena passagem porque está em germe aí um dos grandes projetos “conservacionistas” dos modernistas: aproximam-se do Ministério da Educação e Saúde na década de 30 para a criação do SPHAN, Mário de Andrade à frente.

Estava ali já, nessa relação de recuperação seletiva do passado brasileiro, o germe dos grandes projetos conservacionistas modernistas, na esteira dos quais se inscreve a *Revista do Livro*, um projeto modernista atualizado na década de 1950. Ou melhor, a *Revista do Livro* recuperou a *tradição* modernista de lidar com a *tradição*: não a ruptura (que é a tra(d)ição concretista de lidar com a tra(d)ição modernista), e sim a atualização do passado, transformando-o em modelo para um presente, a fim de projetar um futuro para a nação. Essa filiação aparece na figura de Mário de Andrade, que reverbera diversas vezes na revista. Reverbera como intelectual, citado nos editoriais e nos ensaios. Reverbera como autor. E, não menos sintomático, o único texto de Mário de Andrade

que a *Revista do Livro* publica é justamente a opereta Pedro Malazarte, o mesmo Malazarte que assina a crônica da viagem à Minas de 1924.

Essa relação conturbada com a leitura concretista do modernismo nos auxilia a compreender, por exemplo, a ausência completa de Oswald de Andrade nas páginas da revista. O concretismo recuperou Oswald valorizando seu *savoir-faire* da paródia, da tradição da ruptura, e ignorou sua relação com o passado. Cooptado pelos concretistas, em discórdia com Mário, Oswald fica de fora do projeto da revista.

Isso porque,

enquanto legado, a história é bastante cruel, porque ela é narrada sempre do ponto de vista dos grupos que aparecem e não dos grupos que permanecem. A gente conta a história do modernismo a partir do surgimento dos grupos, a geração de 22, depois a geração de 30, depois a geração de 45, mas em 45 Drummond ainda está escrevendo. Se você lê numa história da literatura sobre 45, o que que ela está nos falando? Está falando de João Cabral de Melo Neto, de Ledo Ivo, etc. Se você passa para 58, 59, 60, são os concretos. Isso não quer dizer que durante o período concreto Murilo Mendes não estivesse escrevendo. O que existe num momento em que a gente faz uma reflexão mais ampla sobre a história da literatura é que, se você faz um recorte histórico preciso, o que existe é uma coexistência de muitas coisas: a produção de um modernista como Drummond, a de uma geração 45 como Ledo Ivo; existe ainda a coexistência dos concretos – o Augusto acaba de publicar ‘Pós-tudo’, que nada mais é do que dar continuidade à experiência do concreto. (SANTIAGO, 1989, p. 123)

## 2 Da ideia de nação

Entre a *seletividade* de Williams (1979) e a *inventividade* de Hobsbawm (2006) situa-se a *imaginação* de Benedict Anderson (2008). Se a tradição *seletiva*, enquanto resultado de uma expressão de forças, é definida *a posteriori* e se a tradição *inventada* é definida no próprio momento de sua invenção, a tradição *imaginada* perfila-se entre as duas atuações, definindo uma tradição, selecionando invenções. Ou melhor, a seleção age na esfera da produção de uma leitura específica de um passado pré-existente. A invenção age na esfera da criação de uma tradição com um propósito definido. E a imaginação atua na constituição de uma tradição

que faça sentido para a “alma”, ou seja, que se constitua como objeto de desejo, de projeções modeladas no presente, a partir de um passado, com o intuito de construir um futuro determinado. Ou ainda, a relação que a *Revista do Livro* estabelece com a historiografia literária é a de *imaginar* uma tradição literária brasileira, ora *seleccionando*, ora *inventando* fatos literários a fim de, no seu projeto, construir um ideal de nação.

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson (2008) nos mostra que, ao contrário da leitura marxista que entende a política como exercício exclusivo dos mandatários e poderosos, o nacionalismo possui uma legitimidade nacional profunda; pautada “pela ideia de que é preciso fazer do novo, antigo, bem como encontrar naturalidade num passado que, na maioria das vezes, além de recente não passa de uma *seleção*, com frequência consistente” (SCHWARCZ, 2008, p. 10).

A construção de uma naturalidade na relação com o passado passa também por uma compreensão evolutiva da história, como se o presente fosse uma consequência lógica do passado, e o futuro um caminho natural a ser perseguido, se *seleccionarmos o bom* passado como modelo. É essa seleção que a *Revista do Livro* opera ao nos apresentar – através dos seus editoriais, suas escolhas, enfim, do seu papel de arconte – um ideal de nação que se circunscreve de maneira específica em meio a diversos movimentos nacionalistas brasileiros em voga nos anos de 1950.

Anderson observa que os primeiros movimentos nacionalistas europeus são oriundos dos ideais iluministas e ganham fôlego com a Revolução Francesa, ao minarem a legitimidade dos princípios dinásticos e da ordem divina. Nesse momento, as nações passam a ser imaginadas como “comunidades na medida em que, independentemente das hierarquias e desigualdades efetivamente existentes, elas sempre se concebem como estruturas de camaradagem horizontal. Estabelece-se a ideia de um ‘nós’ coletivo, irmanando relações em tudo distintas”. (SCHWARCZ, 2008, p. 12)

Ao abolir as dinastias e a ordem divina, os ideais iluministas alteraram também as divisões temporais claras na historiografia de um país, outrora organizada a partir dos reinados e das regências. As histórias nacionais deixaram de ser construídas a partir das histórias dos reis e jogaram para a esfera do mito o passado e os momentos de fundação nacional.

Nesse cenário, o Brasil entra de viés, afinal, ainda que tenha sido *fundado* sob um regime monárquico, os ideais iluministas já produziam reflexos no país, deslocando o seu passado para a esfera do mito. A literatura entra nesse jogo como um meio ideal para representar o tipo

de comunidade imaginada que corresponde com essa proposta de nação. Esse é o caso, por exemplo, do romantismo brasileiro, que constrói o povo brasileiro<sup>1</sup> como a miscelânea entre o europeu colonizador e o bom selvagem indígena – mais precisamente o bom selvagem tupi – ignorando toda a massa oriunda do regime escravocrata que formava o Brasil, social, econômica e culturalmente.<sup>2</sup>

Imagina-se, então, uma sociedade brasileira a partir da seleção de componentes sociais e culturais que se quer valorizar e esquecendo-se daqueles que se quer, que se deseja ignorar.<sup>3</sup> É nessa esteira que Anderson (2008, p. 32) ensaia definir a nação como uma comunidade imaginada “porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.

Nesse ponto que encontramos a *Revista do Livro*, que assume para si a tarefa de imaginar essa imagem viva que comunga o povo brasileiro. E essa imaginação se dará através da invenção seletiva de uma tradição brasileira. Assim, a revista se inscreve na cena literária brasileira de 1956, com a sua proposta de cunhar a imagem que congrega a nação. Para a revista, o elemento agregador do povo brasileiro é a sua cultura.

---

<sup>1</sup> Fazemos referência a Ana Beatriz Barel (2013) que, em *Folhetins, romances, revistas*, argumenta que para o movimento romântico brasileiro o povo era um conceito abstrato, artificial que dava suporte à ideia de nação que os românticos queriam imaginar.

<sup>2</sup> Gostaríamos de ampliar a discussão dos movimentos nacionalistas brasileiros a fim de perceber em que medida a *Revista do Livro* se inscreve nessa cena mais complexa da formação do imaginário nacional. Contudo, essa discussão desvirtuaria a busca pela hipótese desta pesquisa, cujo foco recai mais fortemente sobre o papel da *Revista do Livro* na busca pela formação da literatura brasileira e não na discussão do Brasil enquanto nação. A ideia de nação aparece na revista como aquilo que está circunscrito às fronteiras nacionais. Para além dessas fronteiras, não estariam outros países, e sim o universal. Ou seja, é a imagem literária e cultural que comunga a comunidade brasileira em contraponto com a imagem que comunga a literatura e a cultura universal. Tomamos a liberdade de indicar outros trabalhos que nos dão suporte no estudo dos movimentos nacionalistas, como o de Caio Navarro de Toledo, *ISEB: fábrica de ideologias*, ou ainda Carlos Guilherme Mota (1977), *Ideologia de cultura brasileira*. Para conceituação geral das ideias de nação e nacionalismo, ver, dentre outros, Eric Hobsbawm (2011) em *Nações e nacionalismo desde 1780*.

<sup>3</sup> Ernest Renan (1991, p. 892), em *Qu'est-ce qu'une nation?*, lembra que « l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses ». [A essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muita coisa em comum, e também que todos tenham se esquecido de muita coisa. Trad. nossa].



### 3 Literatura é cultura?

Terry Eagleton (2011, p. 19), em *A ideia de cultura*, traça as diferentes compreensões históricas para o conceito, partindo de três sentidos modernos para a palavra, com base em suas raízes etimológicas, sendo o primeiro algo ligado à civilidade, o segundo à civilização e o terceiro ao refinamento intelectual. Na primeira instância, a ideia de cultura está muito ligada às boas maneiras, ao bom comportamento. Na segunda, a ideia se amplia para o conceito de civilização, aproximando-se daquilo que Alfredo Bosi (1992, p. 16), em *Dialética da colonização*, define como um conjunto de práticas, de técnicas, de símbolos e de valores que são transmitidos geracionalmente a fim de garantir a perpetuação de um estado de coexistência social. A terceira estância moderna da definição de cultura, a do refinamento intelectual, está intimamente ligada com ideias de alta cultura, de Cultura, como C maiúsculo, como possibilidade de distinção social pelo domínio e apreciação das práticas, técnicas, símbolos e valores considerados exemplares.

Grosso modo, temos duas maneiras bastante distintas de se pensar a cultura. Em um viés mais democrático, a cultura é pensada como um conjunto de aspectos peculiares à vida intelectual, artística, moral e material de uma época, região, país ou sociedade. Nesse viés, um cidadão brasileiro se define como brasileiro se, nascido em território nacional, partilhar das experiências, conhecimentos, práticas comuns àqueles que habitam o mesmo espaço, na mesma época. Entende-se, nesse caso, a cultura brasileira como um amálgama de diversas práticas, valores típicos da sociedade brasileira. Porém, em um viés mais elitista, a cultura pode ser entendida a partir da distinção entre a alta e a baixa cultura. A baixa cultura está intimamente ligada à massa, ao popular, ao populacho, enquanto a alta cultura é o letramento, o domínio de práticas, valores, símbolos do refinamento intelectual. Essa distinção produziu reflexos na definição de diversos elementos da sociedade. Temos, assim, a alta costura, a alta gastronomia, as belas artes, em contraponto com a costura, a alimentação, a arte popular.<sup>4</sup>

Nessa discussão, a *Revista do Livro* marca fortemente sua posição, a partir dos seus editoriais. José Renato Santos Pereira (1956, p. 3-4), já no editorial de abertura do primeiro número da revista, defende a promoção nacional da cultura e o papel da *Revista do Livro* na, com a liberdade no neologismo, culturalização da nação:

---

<sup>4</sup> O que se distingue também da ideia do pop, ligado à massa.

acreditamos orgulhosamente na cultura nacional, em sua presença pujante e em suas possibilidades concretas. Governo e intelectualidade devem unir-se no sentido de impulsionar o processo civilizador da nação jovem e palpitante de perspectivas imediatas. [...]

Também estamos convencidos da necessidade de serem incorporados à nossa cultura milhões e milhões de brasileiros que não sabem ler nem escrever, primeiro passo para que a cultura no Brasil possa apoiar-se em sólidas e amplas bases de instrução pública e o país atinja a plenitude de sua independência política e econômica.

É importante notar que Santos Pereira (1956) não fala da cultura em sua acepção mais universalista e democrática, e sim se refere à cultura letrada, à produção intelectual brasileira. O processo civilizador pode ser pensado por esse viés. A revista não tem por objetivo direto alfabetizar a população ribeirinha do interior do Acre, por exemplo, mas tem como projeto apoiar a educação da nação nos moldes da boa e alta cultura brasileira. A estratégia de Santos Pereira (1956), em seu depoimento, é chamar a intelectualidade para o projeto de pensar e formar essa nação jovem e palpitante chamada Brasil, é fazer com que a intelectualidade nacional abrace o projeto político, literário e cultural promulgado pela *Revista do Livro*.

Podemos verificar que é o conceito de alta cultura o apresentado pelo diretor do INL, ao afirmar que “acredita orgulhosamente na cultura nacional”, ao falar do processo civilizador que cabe tanto ao Governo quanto à Intelectualidade. Ou seja, é função do Estado e da Intelectualidade promover a cultura nacional, e aqui podemos ler Cultura Nacional, com maiúsculas, para erradicar o analfabetismo – elemento de aculturação – e civilizar a massa jovem brasileira.

Nesse processo de civilizar a massa nacional, da relação entre cultura e nacional, Terry Eagleton (2011, p. 42), em seu livro *A ideia de Cultura*, aponta que

é com nacionalistas românticos como Herder e Fichte que aflora pela primeira vez a ideia de uma cultura étnica distinta, com direitos políticos simplesmente em virtude dessa peculiaridade étnica; e a cultura é vital para o nacionalismo de maneira que, digamos, a luta de classes, os direitos civis ou o combate à fome não chegam a sê-lo. Segundo certa perspectiva, nacionalismo é aquilo que adapta vínculos primordiais a complexidades modernas. À medida que a nação pré-moderna dá lugar ao Estado-Nação moderno, a estrutura

de papéis tradicionais já não pode manter a sociedade unida, e é a cultura, no sentido de ter em comum uma linguagem, herança, sistema educacional, valores compartilhados etc., que intervém como princípio de unidade social.

Ou seja, podemos verificar que é em sua proposta de civilizar através da cultura nacional que a *Revista do Livro* se estrutura e podemos ler, através dessa proposta, uma tentativa de promover o Estado-Nação, de promover a integração nacional através da nacionalização da cultura, ou da culturalização da nação. A promoção da cultura nacional visaria, portanto, a uma política estatal de unificação nacional, de promoção da nação, de *imaginação* de uma imagem que congregasse a nação.

Assim, lança-se a revista como órgão oficial do INL a fim de integrar um projeto mais amplo que visa valorizar a cultura nacional, civilizar jovens, culturalizar milhões e milhões de analfabetos, criar sólidas bases de instrução política para fundamentar a cultura brasileira para os brasileiros em busca da afirmação da independência política e econômica. Ou seja, é o Estado-Nação tentando promover a cultura de modo a manter unida a sociedade em prol de um projeto político nacional. Eagleton, em seu já citado livro, analisando os diversos imbricamentos a partir de algumas noções de cultura, nota que a relação entre cultura e poder é muito próxima, afinal,

nenhum poder político pode se manter satisfatoriamente por meio de pura e simples coerção. Ele perderá credibilidade ideológica demais e, assim, mostrar-se-á perigosamente vulnerável em tempos de crise. Porém, a fim de assegurar o consentimento daqueles que governa, precisa conhecê-los mais intimamente do que sob a forma de um conjunto de gráficos ou tabelas estatísticas. Já que a verdadeira autoridade envolve a internalização da lei, é na própria subjetividade humana, em toda a sua aparente liberdade e privacidade, que o poder procura se incutir. [...] e nenhuma forma cognitiva é mais apta em mapear as complexidades do coração do que a cultura artística. É assim que, no transcorrer do século XIX, o romance realista se torna uma fonte de conhecimento social incomparavelmente mais vívida e complexa do que qualquer sociologia positivista. A alta cultura não é uma conspiração da classe dirigente; se ela por vezes cumpre essa função cognitiva, também pode, às vezes, frustrá-la. Todavia, obras de arte que parecem as mais inocentes no que diz respeito ao poder, na sua perseverante atenção aos impulsos do coração, podem servir ao poder precisamente por essa razão. (EAGLETON, 2011, p. 76)

Ou seja, é através do domínio da cultura dos dominados que um poder político pode agir no controle social. É justamente essa a intenção que existe por trás da censura em tempos ditatoriais: controlar e cercear a cultura. Aqui recuperamos o que Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 125), em seu texto “Intelectuais e a cidade das letras”, do livro *O papel do intelectual hoje*, fala sobre governo e ficção: “não se pode governar sem ficção, não se governa também por pura coerção, é necessário ter crenças para se governar e um dos papéis do Estado é fazer crer. É nesse contexto que entra o escritor”.

Assim, a revista propõe um combate à fragmentação moderna em uma proposta de politizar a cultura nacional com intuito de promover o Brasil entre os brasileiros e também promover o Brasil “para fora”; afinal, como podemos perceber no depoimento de Santos Pereira, citado anteriormente, a cultura nacional se ligaria ao pensamento universal. Não é mera coincidência que o depoimento no primeiro número da revista venha justamente na edição que comemora o “maior escritor brasileiro”, Machado de Assis. O que observamos, enfim, é que a *Revista do Livro* possui um projeto de promoção da Cultura Nacional e que esse projeto exerceu alguma influência – positiva ou negativa, grande ou pequena – na produção intelectual brasileira, tanto no âmbito da literatura quanto no da crítica literária durante o seu período de atuação e publicação. Ou seja, a revista se inseriu na cena literária, também pelo viés da negação ao seu conservadorismo. Um dos exemplos de reverberação do seu projeto é a retomada da sua publicação, em 2002, pelo Departamento Nacional do Livro, da Fundação Biblioteca Nacional, cujo primeiro volume (desta fase) se apresenta como:

o presente volume representa a retomada do que foi um dos projetos editoriais mais bem-sucedidos na área do antigo Ministério da Educação e Cultura. Damos-lhe o número 44 para expressar uma proposta de continuidade. Estampamos na capa a mesma foto – um Machado de Assis jovem, de barba gloriosamente inculta – que figurou na capa do primeiro número, antes de executado o elegante projeto gráfico de Tomás Santa Rosa Jr., a partir do número 2, que se tornaria marca registrada da publicação. A nova *Revista do Livro* pretende ser fiel ao padrão de qualidade de sua primeira fase. Algumas mudanças de forma e conteúdo se fizeram necessárias para adaptá-la à realidade de nosso tempo. Mantivemos o mesmo formato, mas a concepção gráfica mudou. Tornou-se, também, menos “literária” em relação ao seu paradigma. A extraordinária expansão do mercado editorial

brasileiro nas três últimas décadas não poderia deixar de refletir numa publicação que trata de livros como a nossa. Abrimos espaço, da mesma forma, para a ciência da informação, levando em conta a importância cada vez maior que as bibliotecas públicas assumem na nossa sociedade. A produção acadêmica brasileira, que aumentou em quantidade e qualidade, estará também mais representada na atual *Revista do Livro*. (EDITORIAL, 2002)

A retomada do projeto da revista significa também a retomada de um projeto de cultura nacional, tributário ao anterior. Menos literária, afinal a literatura já perdeu a sua majestade há tempos,<sup>5</sup> mas com o mesmo paradigma. E atando as pontas, de 1956 a 2002, o retrato.

#### 4 Do retrato

Com o advento de novas técnicas de prensa e de reprodução, o século XIX marcou, para as revistas e jornais, a primeira guinada em direção à diminuição do espaço do texto em relação ao da imagem. A diminuição dos custos e dos empecilhos técnicos permitiu uma maior reprodutibilidade dos periódicos, criou novas maneiras de edição, circulação, tiragem e ampliou as possibilidades técnicas de exploração e uso da imagem nas páginas dos periódicos. No Brasil, foi a partir da segunda metade do século XIX que as revistas ilustradas galgaram novos horizontes, sobretudo com o apoio a movimentos políticos e sociais marcantes do período. O exemplo mais corrente é a *Revista ilustrada*, publicada entre 1843 e 1891, do caricaturista e jornalista Ângelo Agostini, que teve uma participação significativa no combate à escravidão.<sup>6</sup>

Tal mudança proporcionou uma bivalência no espaço ocupado pela imagem nas revistas. A primeira delas a imagem substituiu o texto, relegando-o à condição de legenda. Como legenda, o texto é dispensável,

---

<sup>5</sup> João Adolfo Hansen (2005, p. 71), em sua fala para *Pra falar das flores*, afirma categoricamente “que até o fim da década de 1960 era a literatura que dava o tom da cultura, num pingue-pongue dos críticos profissionais que ainda existiam e escreviam na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro”.

<sup>6</sup> Fazemos referência, para aprofundamento da questão, ao trabalho de Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, publicado em 1963. O tema também foi abordado por Everardo Ramos, em *Origens da imprensa ilustrada brasileira*, republicado pela revista Escritos, da Fundação Casa de Rui Barbosa, nº 3, de 2009.

pois a imagem poderia falar por si só. Na outra, a imagem age como suporte, como *ilustração*. Enquanto apoio ao texto, a imagem pode ilustrá-lo com diversos efeitos. Ela pode enfeitar com figura ou estampa, servir como exemplo, demonstrar. Mas a imagem pode servir ao texto produzindo efeitos de leitura, ou seja, transmitindo conhecimentos, ou mesmo tornando-o ilustre, ou melhor ajudando-o a ilustrar algum assunto, tópico, tema.

A *Revista do Livro* se vale da imagem, a partir dessa sua segunda função. As imagens que a revista circula são ou fac-símiles de textos reproduzidos nas seções *Inéditos* ou *Arquivo* ou *retratos* que *ilustram* textos sobre autores brasileiros, como o próprio Machado de Assis na capa do seu primeiro número.

Na esteira dessa discussão, se recuperarmos o trabalho do crítico Enrico Castelnuovo (2006), perceberemos que o debate em torno do retrato sempre foi balizado pelo artifício ou a naturalidade, pela singularidade ou o tipo social, ou mais, pela idealização do retratado ou a ênfase nos seus aspectos mais naturalistas. Castelnuovo observa ainda que esse debate é sempre acompanhado por duas perguntas definidoras: “quem é digno de ser retratado, e como deve sê-lo?”. Ainda que simples, tais perguntas guardam em si um toda a problemática que perpassa as discussões históricas acerca do retrato. Gian Paolo Lomazzo (*apud* CASTELNUOVO, 2006, p. 16), por exemplo, lamenta que “a arte de pintar ao natural” tenha se difundido de tal modo que “perdeu quase toda a dignidade”. Afinal, para o retratista italiano é preciso que o retrato tenha majestade e uma aparência que “inspire nobreza e gravidade, mesmo que assim não fossem” (LOMAZZO, *apud* CASTELNUOVO, 2006, p. 16). Caberia ao pintor o retoque, a dissimulação dos defeitos da natureza. Para os seguidores daquilo que podemos chamar de vertente singularista, ou ainda, singularizante, o bom retrato seria aquele capaz de cobrir os defeitos do modelo, além de conferir-lhe uma aura que o distanciasse do vulgar, ou melhor, o bom retrato seria aquele capaz de *ilustrar* seu modelo, não somente de desenhá-lo, mas sobretudo capaz de torná-lo ilustre.

Oriunda etimologicamente do italiano dos 1600, a palavra retrato em português possui duas acepções mais correntes. Retrato como substantivação do verbo retratar, ato de retratar(-se), corrigir-se, retirar o que foi dito, desdizer-se. Ou retrato como substantivação do verbo retratar, reproduzir, desenhar, fazer retrato de uma pessoa, real ou

imaginária, seguindo seus traços. Traços que por sua vez são as linhas de um desenho, mas também as linhas que compõem a fisionomia de uma pessoa.

No italiano, porém, temos uma terceira acepção, a de receber, ganhar, como em *ritrarre vantaggi* (SPINELLI, 1957). A vertente de Lomazzo trabalharia, portanto, com essa terceira acepção, a de realizar o retrato a fim de dar, ao retratado, vantagens, benefícios que por ventura a natureza tenha-lhe negado.

A *Revista do Livro* tem nesse debate um posicionamento claro, em favor dessa vertente. Ao lidar de maneira distinta com o recente domínio da imagem nas revistas e jornais da década de 1950 e 60, ao valorizar o retrato como ilustração, como suporte ao texto, como efeito de dar vantagem ao retratado, a *Revista do Livro* produz efeitos de leitura específicos na construção, ou melhor, na imaginação da *imagem* da tradição cultural brasileira. Afinal, ao se valer do retrato que reforça as qualidades dos seus modelos, mostra-nos que o seu argumento é justamente a exposição de seus valores, porque a trama e os atores já foram escolhidos em função desses. Ou melhor, a revista se vale do retrato como elemento ilustrativo dentro do seu projeto político, literário e cultural de imaginar um retrato específico para a tradição literária brasileira. Um retrato ilustre.

## Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAREL, Ana Beatriz. *Folhetins, romances, revistas: identidade nacional na imprensa, na literatura e na política do Império do Brasil (1836-1872)*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2013.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

EDITORIAL. *Revista do livro*, Rio de Janeiro, n. 44, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. Intelectuais e a cidade das letras. In: MARGATO, I; GOMES, R. C. (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: RISÉRIO, Antônio *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 71-76.

HOBBSAWM, Eric. L'invention de la tradition. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *L'invention de la tradition*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006. p. 11-25.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Saraiva, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. [São Paulo]: Objetiva, 2001. CD-ROM.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977. Coleção Ensaios.

PEREIRA, José Renato dos Santos. Prefácio. *Revista do livro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1956.

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation? In: RENAN, Ernest. *Œuvres complètes*. Paris: Pierre Bordas et fils, 1991.

REVISTA DO LIVRO. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, 1956-2015. Absorveu a Revista do Livro, do Instituto Nacional do Livro.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SPINELLI, Vincenzo; CASASANTA, Mario. *Dizionario completo italiano*. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1957.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

Recebido em: 16 de agosto de 2021.

Aprovado em: 27 de novembro de 2021.





# **ENTREVISTA**





## Elipses da memória: entre o leitor e o escritor (Entrevista com Michel Laub)<sup>1</sup>

Marcio Roberto Pereira

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis, SP/Brasil

marcio.pereira@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-4311-9629>

Ana Paula Vicente Carneiro

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis, São Paulo/  
Brasil

anap.vic.carneiro@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7335-1301>

Nascido em Porto Alegre em 1973, atualmente Michel Laub reside na cidade de São Paulo. Sendo escritor e jornalista, atua como colunista no *Valor Econômico*, além de colaborar com diversas editoras e veículos, escrevendo seus romances entre um e outro trabalho entregue. Ademais, fez parte da revista *Bravo!* como editor-chefe, foi coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles e colunista da *Folha de S. Paulo* e do *Globo*.

Autor de um livro de contos – *Não depois do que aconteceu* (1998) – e oito romances – *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013), *O tribunal da quinta-feira* (2016) e *Solução de dois estados* (2020) –, com uma considerável lista de prêmios literários no Brasil e no exterior, é perceptível nos escritos de Laub um viés trágico com tendências memorialísticas. O próprio autor, antes mesmo da publicação de *A maçã envenenada*, anunciou-o junto a

---

<sup>1</sup> Entrevista feita pela pesquisadora Fapesp Ana Paula Vicente Carneiro, via aplicativo de comunicação virtual Whatsapp, no dia 10 de março de 2021.

*Diário da queda* e seu sucessor, *O tribunal da quinta-feira*, como uma Tríade de Tragédias Históricas, reforçando o caráter crítico e caótico da ótica pela qual seus narradores observarão os próprios problemas em contraste com o mundo que os cerca.

Mesmo que nem tudo tenha relação direta com a realidade do autor, Laub afirma que a escrita é a sua forma de digerir o mundo; através de seus romances, ele transforma tudo o que foi experienciado por ele, direta ou indiretamente, em literatura. Em um mundo globalizado, com as fronteiras fragilizadas pela tecnologia, que serve como veículo de notícias em um constantemente bombardeio de tragédias diversas, Laub reconhece em si essa necessidade quase terapêutica de valer-se da arte para se expressar. Em sua tríade, especificamente, é possível observar até mesmo certa obsessão de seus narradores autodiegéticos por eventos passados, em uma tentativa de atualizá-los e conectá-los de alguma forma com o presente. É como se as experiências fossem se acumulando ao longo dos anos sem que os narradores se dessem conta disso, até que um dia, um único acontecimento seja capaz de torná-los conscientes do peso das palavras não ditas; a literatura, no caso, é o veículo escolhido por tais vozes.

O projeto de Iniciação Científica “Tríade de tragédias históricas: literatura de testemunho e formação em Michel Laub”, financiado pela FAPESP, busca, dentre outras coisas, analisar o uso estilístico do hibridismo de gênero nos romances de Laub, investigando a recorrência da reescrita da memória traumática em diálogo com o presente. Portanto, a presente entrevista é parte de tal projeto, com enfoque não apenas em questões norteadoras envolvendo a tríade literária, mas também na figura do autor, tão lida nas entrelinhas dos romances de Laub.

**Ana Paula Vicente Carneiro:** *Fale um pouco sobre a sua experiência enquanto leitor. O que você lia na infância?*

**Michel Laub:** Na infância, eu comecei lendo gibis. Eu aprendi a ler com os gibis, na verdade, antes mesmo de aprender no colégio. Depois, passei para os livros infanto-juvenis que eram populares na época, Coleção Vaga-Lume, Para Gostar de Ler, coisas assim. Acredito que cada uma dessas fases tenha sido um ganho, de certa forma, pois primeiro você começa com livros infantis sem texto, depois imagem e texto, e aí livros infanto-juvenis ainda com imagem e texto, porém mais texto do que imagens. Depois, fui conquistando a autonomia da leitura

até chegar lá pelos quinze, dezesseis anos – idade na qual considero que comecei a ler de verdade – quando os livros que eu lia eram mais adultos, por assim dizer.

Me lembro de que algumas coisas me marcaram nessa trajetória de leitura. Por exemplo, *Os meninos da rua Paulo*, de Ferenc Molnár, que eu li ali pelos doze, treze anos – esse foi um dos daqueles livros que tinham mais texto do que imagem, assim, que a imagem não era tão importante. Na adolescência, mesmo, eu li muito Agatha Christie; durante uns dois ou três anos, eu li muita coisa da Agatha Christie. Devo ter lido uns vinte livros dela. Foi a época que eu peguei mais gosto, talvez, pela leitura.

Houve também um período de transição, lá pelos quinze ou dezesseis anos, quando eu li *O nome da rosa*, do Umberto Eco, que era um romance policial também, mas com referências mais eruditas, mais densas; a partir daí, acredito que eu tenha começado a criar aquele fôlego, aquela resistência, que precisa ter para ler um livro com um pouco mais de complexidade – que são os livros da vida adulta. Então, acredito que eu tinha um esquema de leitura tradicional, por assim dizer, bem próximo ao das pessoas da minha idade, com certas particularidades, claro, que você acaba desenvolvendo.

**Carneiro:** *E hoje, quais são as suas preferências de leitura?*

**Laub:** Hoje em dia, eu leio muito por trabalho. Faz umas duas décadas já que eu trabalho na imprensa, inclusive escrevendo a respeito do que leio. E sendo um escritor contemporâneo, eu gosto de ler contemporâneos, brasileiros e estrangeiros. Nem sempre eu gosto do que leio, mas é um tipo de leitura do qual preciso, até para saber o que se está produzindo no mundo hoje em dia. Por exemplo, tem uma coluna lá no *Valor Econômico* que a cada duas semanas eu preciso escrever duas páginas, sempre sobre algum livro – de preferência, lançamento – e às vezes eu faço sobre mais de um livro. Então essa leitura acaba me consumindo bastante tempo. Mas claro que eu reservo um pouco do meu tempo – uns 30%, talvez – para essa leitura que de fato gosto.

Estamos falando de épocas diferentes quando o assunto é gostar de um e de outro autor, mas constantemente – digamos, assim, nos últimos dez anos – posso citar o Coetzee, escritor sul-africano, o Thomas Bernhard – inclusive, acabei por ler todas as suas obras. Alguns autores desse tipo eu gosto de acompanhar, por assim dizer. No Brasil, durante muito tempo, acompanhei a produção do Rubem Fonseca – acredito

que até os anos 90 eu o li – também o Caio Fernando de Abreu, o João Gilberto Noll, esses autores que fazem o tipo dos leitores adolescentes no início da juventude. Então, na vida adulta, são esses os quais citei, além de muitos romancistas americanos, tais como William Faulkner, os escritores de New Journalism, o Philip Roth, enfim, são minhas referências dos últimos vinte anos, pelo menos.

Sobre os últimos três ou quatro anos, posso citar Lucia Berlin – da qual gostei muito – e os ensaios da Susan Sontag. Comecei a reler Nelson Rodrigues, inclusive, e o Thomas Mann. Acredito que os nomes aqui citados sirvam de referência para o que venho fazendo nos últimos anos.

***Carneiro:** Sobre seu processo criativo, você acredita que a história toma rumos que fogem ao controle do escritor? Ou você, geralmente, consegue elaborar um roteiro e ser relativamente fiel a ele?*

**Laub:** Sim, acredito que a história toma seus próprios rumos, pois é uma questão de linguagem mesmo. Você começa a escrever sempre testando perspectiva, narrador, o tom – inclusive, estou tentando escrever algo novo. Algumas coisas dão certo, outras não, de acordo com o que você está tentando fazer naquele dia. E às vezes tem o acaso mesmo, seu humor e seu estado de espírito, acabam interferindo no processo criativo.

Às vezes, por exemplo, você tenta escrever em terceira pessoa, mas não dá certo, e você muda para a primeira, então. Isso acaba interferindo em outras escolhas que você deve fazer enquanto escritor, pois algumas coisas são possíveis na narrativa em terceira pessoa, mas não em primeira. Acredito que isso muda totalmente a história, pois ela acontece através da perspectiva de quem está narrando; a forma escolhida para contar uma história, geralmente é um forte indicativo de como essa história será. E isso é, de fato, um processo muito ao acaso. O livro tem 150, 200 páginas, cada parágrafo possivelmente foi algo que surgiu do nada. Às vezes, é algo que você ouviu na rua e que acaba tendo o ímpeto de usar no texto, às vezes a escolha lexical acaba te conduzindo a uma série de coisas inesperadas.

Sobre elaborar roteiros, nunca consegui. Geralmente eu vou pensando e escrevendo – o que acaba por ser uma grande dificuldade, na verdade, pois eu adoraria ter as coisas mais planejadas, mas infelizmente para mim nunca funcionou assim. Então, às vezes, acabo demorando muito mais tempo para escrever algo do que em um primeiro momento acreditei que demoraria. Meus livros são sempre relativamente curtos,

mas, por exemplo, esse último – *Solução de dois estados* – demorei quase quatro anos para escrever. E é um livro relativamente simples, a um primeiro olhar, mas acredito que possivelmente tenha sido meu livro mais difícil de ser escrito, pois perdi muito tempo para chegar na simplicidade daquelas entrevistas nele narradas.

Mas acho que isso faz parte do processo, você vai escrevendo – eu, no caso, já tenho oito livros lançados – e percebe que isso é parte do processo, não adianta se queixar. Agora que estou tentando algo novo, estou patinando no vazio, e isso vai se estender por meses até que acontece aquele clique, que te dá pelo menos o tom do livro, a perspectiva do narrador etc. e a partir daí as coisas se tornam um pouco mais fáceis. Então essa questão do roteiro, o mais próximo disso seria justamente esse processo, esses meses de preparação acabam sendo uma espécie de roteiro mental. Você vai descartando coisas que sabe que não vão funcionar e vai ficando mais fácil pensar a história a partir de menos elementos, e não a partir da infinita possibilidade de elementos que você tem no início de um romance.

**Carneiro:** *Ainda sobre seu processo de escrita, o que mais te inspira a escrever? Você tem uma rotina exclusiva para tanto ou responde a eventuais períodos de criatividade?*

**Laub:** Quando escrevo ficção, não trabalho sob encomenda. Não sei o que seria inspiração, exatamente, mas o que tenho notado é que ao longo dos últimos vinte anos a escrita tem se tornando parte da minha vida. Eu me sinto muito bem, poderia dizer que até aliviado, quando vejo um livro finalizado, mas depois de uns seis meses, mais ou menos, sinto essa angústia que me leva a escrever de novo. Então acredito que escrever acabou sendo algo que responde a uma demanda da minha própria vida, de ansiedades minhas, de sempre ter um projeto em curso, enfim, coisas que me ajudam a viver o dia a dia – uma forma de escapar, talvez, acreditando que sempre exista algo maior acontecendo em minha vida, pois se tudo der errado nas outras áreas, até mesmo no trabalho, eu sempre terei algo a fazer.

E não é algo utilitário, é uma coisa existencial mesmo. Quando se está escrevendo um livro, tem um processo muito legal que é uma quase autoanálise ao longo do período de escrita; você vai pensando sobre o mundo, sobre você mesmo, e isso acaba aparecendo no livro de algum jeito. Nos primeiros livros, eu tinha mais pressa de terminar, para que



o livro fosse publicado logo, mas hoje eu acredito entender melhor o processo. É bom, inclusive, que demore, pois eu vou incorporando coisas da minha vida dentro daquela história. Mesmo que aparentemente tais coisas não tenham nada a ver com as minhas experiências, é uma maneira de lidar com os problemas, é quase uma sessão de análise ali, que está sob a forma de um livro de ficção. E quando o livro termina, parece que eu consegui colocar para fora coisas que eu penso, principalmente sobre o tema do livro. Esse último [romance], que fala muito sobre o Brasil, é algo sobre o qual eu penso todos os dias, assim como todo mundo – o que aconteceu, nos últimos anos, com o nosso país nos obriga a isso – e, para mim, foi um processo terapêutico escrevê-lo. Não que eu o tenha preenchido com minhas opiniões, não, mas a forma de pensar no país, e colocar isso em uma trama, acabou me fazendo muito bem nesse período tão difícil – inclusive, um período que acabou por abranger a pandemia, já que eu o terminei [o livro] em meados de maio de 2020.

**Carneiro:** *Escrever é um processo trabalhoso, sabemos disso. Demanda tempo, inspiração, paciência, perseverança, dentre tantos outros atributos. Então, por que escrever?*

**Laub:** Sobre isso, eu não tenho a resposta, realmente. Eu poderia responder de mil jeitos, inclusive de formas românticas, sobre a necessidade de expressão – que eu acredito até existir. É uma mistura de necessidade de expressão com a vontade de ser gostado, de alguma maneira, que leiam o que você escreve, enfim, uma pretensão de acreditar que os outros irão se interessar pelo que você tem a dizer. Tem tudo isso, mas eu não sei. Às vezes, uma coisa anula a outra, então, no fundo, talvez a resposta mais honesta tenha a ver com aquilo que falei antes, algo sobre minha própria vida. Ter sempre um projeto é algo que me mantém em movimento.

Eu nunca tive depressão, por exemplo – claro que tenho episódios de melancolia, tal como todo mundo hoje em dia, aqueles momentos nos quais se fica em estado de total prostração – mas o livro ajuda a seguir em frente. É um estímulo, portanto, que é existencial e que não tem apenas a ver com o livro, tem a ver com a sua vida: acordar de manhã, tomar um café, pensar que você vai trabalhar naquele dia e que isso seja um prazer, pois muitas vezes não é. E quando você consegue fazer uma boa sessão, se sentindo satisfeito com aquilo que foi escrito, isso causa uma grande sensação de prazer que ajuda, de fato, a manter o humor

em uma frequência agradável. Isso acaba, por tabela, ajudando a manter as demais coisas da vida, os compromissos de um modo geral, sua vida afetiva, inclusive, pois você não está caindo ali em um espiral de niilismo e tristeza, ou seja lá o que for.

**Carneiro:** *Certa vez, você disse que nunca sonhou em ser escritor, que isso simplesmente aconteceu. Você acredita que algo nessa experiência tenha alimentado sua vontade de escrever, apesar das dificuldades em ser escritor em um país onde as pessoas leem cada vez menos?*

**Laub:** De fato, nunca pensei, quando criança ou adolescente, em ser escritor nesse sentido de ser romancista. Eu gostava de escrever, fazia umas revistinhas em casa. Talvez eu tenha pensado em ser jornalista, não sei se na época nesses termos, mas eu gostava dessa ideia, a imprensa – jornais, revistas – me interessavam muito. Isso falando dos anos oitenta. E tinha uma pretensão aí, até tem um pouco a ver, eu queria sim ser músico, ter uma banda, queria cantar e essas coisas, e acho que ambas as coisas acabaram se juntando em algum momento nessa necessidade de expressão pessoal, meio artística talvez, que através da música acabou não dando certo – acho que eu não tinha nem talento e nem disposição para isso, sei lá – mas acabei canalizando isso para outro instrumento.

Então, em lugar da música, a escrita, que eu já dominava um pouco melhor – pelo menos, acho que sou melhor nisso do que eu seria como músico – então ambas as coisas casaram e eu acabei virando escritor. Mas eu não acho que seja a forma da escrita que me interesse tanto – ou que tenha me interessado, de fato, no passado – e mais essa questão da expressão pessoal. Então, dá para dizer que, de algum modo, isso estava lá atrás, o que eu não pensei é na figura do escritor. Até porque, na época, eu não tinha nem ideia, não conhecia nenhum escritor, pois não vim de um meio intelectual onde meus pais seriam amigos de escritores, de gente da cultura, nada disso. Meu pai era engenheiro, minha mãe era professora, por isso tínhamos livros em casa, mas não éramos uma família assim, de perfil de alta intelectualidade, então eu não tinha nem esse modelo [de escritor] para me basear. Então eu acabei indo para um modelo que estava mais próximo da minha vida, dos meus colegas de colégio, que era esse da música, das bandas de rock etc.

E sobre isso de ser escritor em um país onde as pessoas leem cada vez menos, acho que você não pensa nisso quando se está começando.

É um misto de altíssima ambição – até por ignorância, de achar que as coisas podem dar super certo – com o pensamento, que não está voltado para o lado utilitário da coisa, mas sim em estar fazendo algo que você gosta. Ao menos, acredito que era assim que eu pensava quando comecei, que eu estava fazendo algo que gostava, algo que eu fazia com alguma naturalidade, e aí esse abismo do país que não lê você vai percebendo até mais quando você escreve. Antes, claro que eu sabia das estatísticas, mas eu gostava de ler e tinha amigos que gostavam de ler. Eu lia os livros do Rubem Fonseca e eu não imaginava que ele fizesse algo além de escrever os livros que eu lia – no caso dele, ele até conseguiria viver de escrita, mas o Caio Fernando de Abreu, que eu também lia muito, certamente não vivia dos livros dele; mas eu, quando lia, imaginava que sim.

Então, você tem uma certa ingenuidade, lá atrás, que até impede que você pese essas coisas com os elementos de avaliação que você tem hoje, pois uma vez que você entra no meio literário, é uma profissão que você escolheu e com ela você vai até o fim. Tal como o jornalista, que hoje enfrenta uma situação muito precária no país – pois a imprensa está acabando, de certo modo – então essa pessoa tem um dilema muito maior do que o escritor. Acredito que toda profissão esteja sujeita a isso, a qualquer momento a tecnologia pode substituí-la, e não acredito que isso irá influenciar ninguém definitivamente no início da carreira, caso a pessoa tenha alguma vocação. E quando você tem a vocação, você sabe um pouco e, não sei se eu tinha exatamente essa vocação para escritor, mas sempre senti essa necessidade de me expressar de uma forma artística, e o instrumento escolhido acabou sendo a escrita ficcional.

E também o trabalho solitário da escrita, diferente da música e do cinema, por exemplo, é uma sorte, pois hoje eu lamento muito pelos meus amigos cineastas ou músicos – que com a pandemia, não tem muitas opções de para onde ir ou o que fazer – pois eles estão em uma situação muito pior. Escritor, então, é mais simples, pois você consegue se sentar e fazer suas coisas. Mesmo com tudo o que está acontecendo, pois ainda que sejam poucos os leitores, existe um público que se interessa pelo que a gente faz e isso acaba sendo um estímulo.

**Carneiro:** *Quando surgiu a ideia de reunir Diário da Queda (2011), A maçã envenenada (2013) e O tribunal da quinta-feira (2016) em uma triade?*

**Laub:** Acredito que tenha sido durante a escrita de *A maçã envenenada*, quando percebi que tinha essa possível ligação – você que conhece os textos deve saber qual é – e eu já tinha uma ideia de escrever algo sobre a epidemia de AIDS e me pareceu que as três coisas – Auschwitz, o massacre de Ruanda e a AIDS – eram três coisas que poderiam ser relacionadas.

Eu não sei se foi um acerto ou um erro, talvez tenha sido até mesmo um erro ter anunciado isso como uma trilogia já no segundo livro, pois se criou uma expectativa em relação ao terceiro e se criou uma comparação até mesmo injusta entre *A maçã envenenada* e o *Diário da queda*. O *Diário da queda* tem mais a ver com meu universo, enquanto *A maçã envenenada* é um livro até mesmo um pouco mais frio, por assim dizer, que fala sobre uma coisa um pouco mais distante – que seria sobre o massacre de Ruanda – o que acabou por prejudicar, na época, a recepção do livro.

Mas enfim, foi o que foi, eu poderia ter escrito os três textos sem chamá-los de trilogia e deixar que as outras pessoas os enxerguem ou não como uma trilogia. Acredito que será isso o que farei daqui para a frente, pois volta e meia eu lanço algo e, por exemplo, *Solução de dois estados* poderia muito bem estar em uma trilogia com *O tribunal da quinta-feira*, talvez até com maior proximidade do que esses outros dois, mas eu acho que esses conceitos devem ser deixados para a crítica. Você, que está fazendo esses estudos, se quer chamar assim também, ótimo, pois é uma interpretação de alguém de fora que tem mais elementos do que eu – já que enquanto escritor eu estou muito envolvido – e quando eu vejo essa questão de rotular a própria obra, que é uma coisa que todo autor faz, percebo que estes devem ser dados pelos leitores, por estudiosos, por gente que lê muito tempo depois e que nem te conhece etc.

**Carneiro:** Com a publicação de *O tribunal da quinta-feira*, você afirmou finalizar uma tríade de romances de formação. O que diferencia, em sua opinião, *Solução de dois estados* (2020), seu romance mais recente, dos três anteriores?

**Laub:** Acredito que eu já tenha respondido um pouco dessa pergunta na anterior, mas retomo que existe muito em comum entre *Solução de dois estados* e *O tribunal da quinta-feira*. Não apenas isso, existe muito em comum entre esse meu último romance e os demais já publicados, afinal, sou eu escrevendo, mas também tem coisas muito

diferentes – tais como os livros da trilogia têm muitas coisas diferentes entre si. O livro *Solução de dois estados*, acredito, tal como falei lá na primeira questão, tem algo sobre a forma dele que acaba determinando muito o tipo de história que eu estou contando, o tipo de tema que eu desenvolvo. Como esse livro tem mais de um narrador – são três em primeira pessoa – e são todos com um ponto de vista subjetivo muito radical, a minha opinião enquanto autor sobre todos aqueles temas ali ela acaba muito mais diluída ao longo do livro. Então, acredito que ele seja mais complexo nesse sentido, pois para entender o que eu tenho a dizer sobre o Brasil em um contexto atual precisa ler os três pontos de vista, formando na cabeça do leitor uma síntese daquilo – um trabalho mais subjetivo, mais complexo do que os anteriores, creio eu.

Nesse sentido, vejo uma certa evolução em relação aos outros livros, e foi algo que gostei bastante de fazer. Não sei se continuarei fazendo, pois cada livro tem seus desafios, mas no caso desse foi justamente o que aconteceu. Eu queria dar voz para pessoas que pensam não necessariamente como eu penso e, a partir do cruzamento dessas vozes, talvez, exista uma síntese, não digo do que eu penso, pois para mim o livro é mais uma composição de uma série de perguntas que eu faço a mim mesmo do que de uma resposta única.

**Carneiro:** *Muito obrigada, Laub, pelo seu tempo e atenção, além da gentileza e paciência em responder nossas perguntas.*

Recebido em: 12 de abril de 2021.

Aprovado em: 1º de maio de 2021.