

o eixo e a roda

Belo Horizonte
Vol. 24, n. 1
jan. - jul. / 2015
ISSN 0102-4809
e-ISSN 2358-9787

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Reitor: Prof. Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

Diretora da FALE: Profa. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Prof. Rui Rothe-Neves

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Coordenadora: Profa. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Subcoordenadora: Profa. Elisa Maria Amorim Vieira

Conselho Editorial: Antônio Carlos Secchin, Berthold Zilly, Ettore Finazzi-Agrò, Flora Süsskind, John Gledson, João Adolfo Hansen, Leda Maria Martins, Letícia Malard, Maria Zilda Ferreira Cury, Melânia Silva de Aguiar, Murilo Marcondes de Moura, Roberto Acízelo de Souza

Editora do v. 24, n. 1: Claudia Campos Soares

Comissão editorial do v. 24, n. 1: Maria Zilda Ferreira Cury, Leda Maria Martins, Ivete Lara Camargos Walty, Gustavo Silveira Ribeiro

Revisão dos originais: Fino Traço Editora

Projeto gráfico: Paulo Schmidt
Formatação: Úrsula Massula

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982

-

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.
ilust. 25cm

Periodicidade semestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira - Periódicos. I.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------|----|
| Apresentação | 05 |
|--------------------|----|

Literatura brasileira contemporânea

O limiar entre a filosofia e a poesia em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho
The point where philosophy meets poetry in Natural History of Dictatorship by Teixeira Coelho

| | |
|--------------------------------|----|
| Ricardo Araújo Barberena | 07 |
|--------------------------------|----|

Uma ideia sem lugar: notas sobre a invenção do Brasil moderno em *A máquina de madeira*, de Miguel Sanches Neto
A misplaced idea: notes on the invention of modern Brazil in A máquina de madeira, by Miguel Sanches Neto

Márcio Matiassi Cantarin

Rogério Caetano de Almeida

| | |
|--------------------------------|----|
| Marcelo Fernando de Lima | 25 |
|--------------------------------|----|

Escritas autobiográficas em Armando Freitas Filho: o autorretrato, o diário e a autobiografia poética
Armando Freita Filho's autobiographical writing: the self-portrait, the journal, and the poetic autobiography

| | |
|------------------------------|----|
| Elaine Cristina Cintra | 43 |
|------------------------------|----|

A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada
Description of Veronica Stigger's world or a dried anthropophagy

| | |
|-------------------------|----|
| Ângela Maria Dias | 61 |
|-------------------------|----|

Ossos do ofício: linguagem e violência em Rubem Fonseca
Craft bones: language and violence in Rubem Fonseca

| | |
|---------------------------|----|
| Sarah Diva Ipiranga | 77 |
|---------------------------|----|

A descrição inacabada do mundo, uma leitura de *Opisanie świata*, de Veronica Stigger
The unfinished description of the world, one reading Opisanie świata, by Veronica Stigger

| | |
|----------------------------------|----|
| Madalena Aparecida Machado | 93 |
|----------------------------------|----|

Visualidades e visibilidades: literatura e cinema em João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato
Visualities and visibilities: literature and cinema in João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato

| | |
|--------------------------------|-----|
| Barbara Cristina Marques | 107 |
|--------------------------------|-----|

Ficções cosmopolitas: comunidades globais imaginadas na literatura brasileira do início do século XXI

Cosmopolitan fiction: imagined global communities in 21st century brazilian contemporary literature

Anderson Luís Nunes da Mata 125

“A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H.

“Oblique life”: ontological hetairism according to G.H.

Alexandre André Nodari 139

Vetores da mestiçagem em *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello

***Vectors of miscegenation in the Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello**

Luiz Henrique Silva de Oliveira 155

Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos

Biblical poetry and utopia in Haroldo de Campos

Henrique Estrada Rodrigues 169

A música desconhecida de Paulo Henriques Britto

Paulo Henriques Britto’s unknown music

Eduardo Horta Nassif Veras 187

Resenhas

AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

Renan Ji 203

NUNES, Paulo. *O corpo no escuro - Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

119 p.

Mário Alex Rosa 207

Apresentação

Os artigos agrupados nesta edição da revista *O eixo e a roda* apontam para a diversidade da cena literária contemporânea. O contemporâneo é aqui pensado como conceito plurissignificativo que, em primeiro lugar, envolve a produção de escritores do nosso tempo, aqui representados por Verônica Stigger, Teixeira Coelho, Paulo Henriques Britto, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato, entre outros. Ampliado, o conceito abrange também autores e críticos já há muito consagrados, como Clarice Lispector e Haroldo de Campos. Mais do que os aspectos temporais da publicação das obras analisadas, importa ressaltar as abordagens críticas das leituras que fazem dialogar passado e presente. Giorgio Agamben relativiza a imperiosidade do distanciamento temporal para se falar sobre o contemporâneo, uma vez que “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (2009, p. 62-63). E acrescenta: “Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.” (AGAMBEN, 2009, p. 64).¹ Nesse universo ressaltam-se algumas tendências que, em constelação, atravessam a produção literária e crítica. Não por acaso, termos como bricolagem, pastiche, tradução, metamorfose, recriação, sínteses provisórias repetem-se nos diversos artigos, corroborando o feitio de reciclagem da cena cultural contemporânea.

Nas narrativas enfocadas nos textos, observa-se a retomada de autores, gêneros e estilos, o jogo tradutório em sua relação com o processo criativo, a leitura crítica da história. Nesse sentido, a palavra transitividade poderia ser um denominador comum de tal retomada, dado que as noções de fronteiras e limites – geográficos, nacionais, domínios semióticos, áreas de conhecimento – se relativizam a ponto de afetarem o sujeito em seu estar no mundo, abalando as relações de pertencimento e identidade que mantém e que o constituem.

E é sobre esse sujeito inacabado em um mundo em metamorfose que se debruçam os estudos da poesia atual aqui reunidos, em leituras que ressaltam a crise (e as potencialidades da crise) do discurso poético, a (im)possibilidade do lirismo, a reinvenção permanente do gênero.

Assim, o leitor, seja das obras, seja dos artigos que delas tratam, é compelido a lidar com a questão das subjetividades inacabadas e precárias tão próprias da cena contemporânea.

Profa. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)

Profa. Leda Maria Martins (UFMG)

Profa. Ivete Lara Camargos Walty (PUC-Minas)

Prof. Gustavo Silveira Ribeiro (UFBA)

¹AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

O limiar entre a filosofia e a poesia em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho

The point where philosophy meets poetry in Natural History of Dictatorship by Teixeira Coelho

Ricardo Araújo Barberena

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

ricardobarberena@hotmail.com

Resumo: No limiar entre a filosofia e a poesia, existe uma territorialidade híbrida na qual se operam intercâmbios analógicos e ficções epistemológicas. E é justamente nessa área de contágio que se encontra a escritura de Teixeira Coelho em *História natural da ditadura*. Ou seria uma filosofia narrativizada? Afinal, como bem ressalta Sartre, em toda filosofia há uma “prosa literária escondida”. No íntimo da filosofia, aloja-se a eterna tentação do poético, quer nos congratulemos com o fato, quer o deploremos. Esse inquietante texto contemporâneo de Teixeira Coelho transita por uma espacialidade em paralaxe no tocante aos diferentes sistemas de opressão e violência. Ao visitar o não-monumento a Walter Benjamin, a obra de León Ferrari ou os cárceres da ditadura brasileira, a obra propõe uma pungente reflexão fragmentada por estilhaços memorialísticos e por epifanias líricas. Como relâmpagos de poesia, a escritura filosófico-poética de Teixeira Coelho tece uma simultaneidade de sentidos: a ditadura como estado natural, a natureza da ditadura, a inacabada e constante crônica da depravação e cumplicidade com a repressão.

Palavras-chave: literatura contemporânea; ditadura; identidade; poesia do pensamento.

Abstract: At the point where philosophy meets poetry, there is a hybrid territory in which operates analogical exchanges and epistemological fictions. And it is in precisely this area of contagion that Teixeira Coelho's writing resides in 'Natural History of Dictatorship'. Via a philosophical narrative. Or perhaps a narrated philosophy? After all, as Sartre points out, in all philosophy there is a "hidden literary prose". In the depths of philosophy, lies the eternal temptation of the poetic, whether we welcome or deplore it. This disturbing contemporary text by Teixeira Coelho moves by a spatiality in parallax as to the different systems of oppression and violence. Whether visiting the non-monument to Walter Benjamin, the work of Léon Ferrari, or the prisons of the Brazilian dictatorship, the work proposes a poignant reflection fragmented by shrapnel memoirs and lyrical epiphanies. Like poetic lightning, the philosophical-poetic writing by Teixeira Coelho weaves concurrent senses: the dictatorship as natural state, the nature of the dictatorship, the unfinished and constant chronicle of depravity and complicity with the repression.

Keywords: contemporary literature; dictatorship; identity; poetry of thought.

Recebido em 23 de março de 2015.

Aprovado em 17 de junho de 2015.

Há sempre na filosofia uma prosa literária escondida, uma ambiguidade dos termos. (J.P.Sartre)

Em filosofia, é só coberto de metáforas que pensamos. (Althusser)

1 Poesia do pensamento: romance ou poema do intelecto?

Antes de chegarmos ao livro de Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*, publicado em 2006, é preciso que retrocedamos a dois pensadores "epistemologicamente consanguíneos" que se distanciam

num intervalo exato de cem anos: Hans Vaihinger e George Steiner. O livro *A filosofia do como se* (1911), de Hans Vaihinger, autor denominado como o “espantalho da burguesia”, foi cruelmente atacado depois da publicação ao ser avaliado enquanto um exercício teórico impróprio, se não amoral, nos meios universitários. Silenciado e achincalhado no mundo acadêmico, esse trabalho filosófico alcança um público mais amplo, construído por jornalistas e escritores (Bruno Bettelheim, por exemplo, destaca os efeitos libertadores desse livro). Ainda no rol de célebres admiradores da ousada pesquisa do filósofo alemão, cabe ressaltar a presença de pensadores seminais como Jorge Luis Borges, Aldous Huxley, Thomas Mann, Sigmund Freud e Einstein. Tendo em vista a pesquisa arrojada e ousada de Vaihinger, Arthur Fine passa a considerá-lo como uma espécie de quebra de paradigma científico análogo ao legado de Thomas Kuhn dos anos 1920. Mesmo diante de uma recepção pautada pela hostilidade, o filósofo consegue uma disseminação dos seus pressupostos epistemológicos nos quais a ficção eleva-se à mola principal da autocompreensão do pensamento. A partir de uma concepção ficcionista da teoria, Vaihinger resalta como as ficções não representam obstáculos no caminho da razão, mas, ao contrário, são artifícios produtivos sem os quais as ciências não cumpririam boa parte das suas finalidades. Assim sendo, a ficção passa a ser compreendida enquanto protagonista no processo de articulação científica, pois a efabulação se assemelha a outras operações mentais, como indução e dedução. Nesse flanco de valorização da ficção, Vaihinger define o seu conceito: “como atividade fictícia no interior do pensamento lógico, há de se entender a produção e o emprego de métodos lógicos que procuram alcançar as finalidades do pensamento mediante conceitos auxiliares” (VAIHINGER, 2011, p. 44). Pensadas nesses termos, as ciências, sobretudo chamadas exatas, precisam operar com ficções – construções auxiliares da psique – para descrever o mundo real. E é aqui justamente que esse filósofo maldito resalta a estrutura composta pela expressão *como se* enquanto um meio linguístico que permite associar ideias. Nesse sentido, em última instância, cabe lembrarmos das palavras de Mallarmé: pensar é libertar “o demônio da analogia” (MALLARMÉ, 1990, p. 65). Por intermédio de um minucioso arrazoado nos textos filosóficos canônicos, Vaihinger empreende uma verdadeira caça ao *como se* em múltiplos textos que compõem diferentes vertentes do pensamento ocidental. O *como se* força pela comparação, por analogias representadas, a identidade de elementos não idênticos; ou seja, uma vez que as ficções são formadas, elas substituem

um dado real por um irreal, criando assim a ilusão da compreensão. Em sua ampla análise do emprego das ficções no campo científico, o filósofo evidencia como as ficções produzem ilhas de ordem na multiplicidade dos dados sensoriais. Deste modo, a matemática usa a ficção como produto de abstração assim como a física recorre a ficções na formulação do átomo: “A mais difundida das ficções que acabamos de designar semificção, é a classificação artificial” (VAIHINGER, 2011, p.131).

No livro *Poesia do pensamento*, de George Steiner, publicado em 2011, existe, em consonância com Vaihinger, uma defesa de uma poética da razão. Segundo esse pensador contemporâneo, não seria pertinente dissociar um sistema cognitivo ou epistemológico das suas convenções estilísticas, dos gêneros de expressão que prevalecem ou são contestados na sua própria época ou no seu próprio meio. Sob essa territorialidade na qual se avizinham poesia e epistemologia, torna-se imperioso um questionamento fulcral: até que ponto as metafísicas de Descartes e Espinosa são condicionadas pelos ideais sociais e instrumentais complexos do latim tardio? Em outras palavras, a prática científica estaria absolutamente norteada pela criação de uma nova linguagem, de um idioleto singular adequado ao propósito epistemológico. Derrida não poderia ter existido sem os jogos de palavras iniciados pelo surrealismo e pelo Dada, imunes às acrobacias da escrita automática. E é nesse pêndulo intercambiante entre poesia e epistemologia que Heidegger, a partir de sua máxima estruturante “O relâmpago tudo governa”, pôs no centro do seu ensino um surrealismo cognitivo. Se ainda recorrermos ao legado de Wittgenstein, podemos referir o axioma “As rosas serão vermelhas no escuro?” – caracterizado justamente pela contaminação limiar entre a filosofia e a poesia. Não serão raros os exemplos na filosofia pautados por uma espécie de contrabando lírico no qual um determinado enigma lógico passa a ser metamorfoseado numa espécie de relâmpago de poesia. Em síntese, diríamos que tanto na filosofia como em literatura, o estilo é substância. Essa artesanania ensaísta se presentifica numa amplitude retórica ou numa condensação lacônica que acaba por oferecer imagens e leituras do mundo contrastantes. Podemos afirmar, desse modo, que até mesmo a pontuação presente-se epistemológica.

No íntimo da filosofia, aloja-se a eterna tentação do poético, quer nos congratulemos com o fato, quer o deploremos. Ao anarquizar os múltiplos estratos da sua gramática semântica, o pensador/escritor Samuel Beckett se transforma num miniaturista da imensidão. Através de poucas palavras e de vazios e silêncios, o dramaturgo irlandês possibilita-nos

uma leitura vasta de sentimentos, identidades, angústias ao dizer pouco, ao dizer tudo. Imprescindível e pertinente observarmos que, nos ecos de Espinosa e de Schopenhauer, é frequente um dançar linguístico no qual o ritmo, a entoação e a flexão gramatical permitem ouvir ressoar os ossos desnudos da linguagem. Em muitos filósofos existem palavras – muitas vezes monossílabas – que se comprimem contra o não-dito; entre a metafísica e a poesia, o ar carrega-se de ecos. Para George Steiner, é imperioso que se faça uma profunda aproximação entre um conjunto de textos filosóficos que se desenvolvem sob a pressão dos ideais literários, pois a lírica e a epistemologia se encontram num entre-lugar híbrido de plurais negociações e suplementações.

A agenda disciplinar contemporânea precisaria também dedicar-se a examinar os contatos sinápticos entre raciocínio filosófico e expressão literária. Ao historicizar a filosofia, percebe-se que as fronteiras entre as narrativas de criação – ficções mitológico-alegóricas e textos filosóficos – mantiveram-se, durante muito tempo, inteiramente fluidas. A filosofia pré-socrática é de um magma metafórico que parece ser a erupção de um saber lírico-filosófico. Se ainda retrocedermos à obra de Heráclito, notaremos que a sua obscuridade faz incontestavelmente parte da sua sedução. Heráclito, quem sabe o mais fascinante dos pensadores-poetas, ilustra uma tradição e uma estética da matéria escura. Uma linhagem que reúne Píndaro, Góngora, Mallarmé, Paul Celan e Roland Barthes.

Na esteira sartreana, Steiner afirma que em toda a filosofia há uma prosa literária escondida, pois o pensamento filosófico não pode realizar-se senão “metaforicamente”. Portanto, a linguagem da filosofia, como o leitor atento dos grandes filósofos deve reconhecer, é uma linguagem literária e não técnica. Pensada sob esse quadrante teórico, a filosofia assemelha-se à poesia. É um “poema do intelecto” (STEINER, 2011, p. 37) e representa “o ponto em que a prosa se aproxima mais da poesia” (STEINER, 2011, p. 25).

Ao repelir a usual narrativa folhetinesca, cujo maior intento é a fidelização do leitor através da avalanche de um encadeamento causal e linear, *História natural da Ditadura*, de Teixeira Coelho, instaura uma tessitura narrativa ensaística que não deixa de emitir juízos, confrontos e protestos contra os desvios éticos e estéticos da era da globalização. A linguagem se mostra urdida por uma artesanaria poético-filosófica na qual o narrador deixa de tatear conceitos ambíguos da pós-modernidade em detrimento de uma intensa reflexão no tocante às (de)rotas e devires do destino humano. Em determinada passagem do texto, o narrador, na sua condição de pensador-poeta, constrói uma definição para a sua própria escritura:

A terminologia é a poesia do pensamento – escreveu alguém em algum lugar em algum momento do passado, embora com outras palavras, mas de modo suficientemente claro para chamar a atenção de mais de um. Não sei quem foi e não tenho tempo agora para procurar uma atribuição correta da autoria. (COELHO, 2006, p. 199)

Evidencia-se aqui a intertextualidade crítico-teórica diante da obra de Hans Vaihinger e George Steiner. Sem um dicotômico alinhamento à esquerda ou à direita, o narrador rebate a soberba política oriunda da era da Guerra Fria de forma a estabelecer uma espécie de navegação anarquista lírico-filosófica a partir do questionamento das identidades que se consolidaram ao longo das (macro)narrativas hegemônicas, sustentadas pela bandeira da globalização oportunista. É importante salientar que se trata de um narrador (talvez um pensador-poeta, na esteira de Vaihinger e Steiner), mas não de um ensaísta que esteja unicamente preocupado com articulação de uma instrumentalização e de uma operacionalização teórica. Diante do tecido de memória e de reminiscência, costura-se uma série de fatos visceralmente marcados pela opressão da liberdade humana – desde a guilhotina e o terror da Revolução Francesa às ditaduras sangrentas da América Latina.

Ao poetizar/filosofar sobre o amontoando de cadáveres ao longo da história, o narrador acaba por desestabilizar o próprio sentimento de humano e de humanidade, pois o conhecimento puro, meramente logocêntrico, não produziu a libertação dos oprimidos, assim como não assegurou um projeto de felicidade coletiva. Nessa prospecção dolorosa, o conceito de estado de exceção se mostra fundamental na exposição da maior mentira que se camufla sob o manto da cidadania: a liberdade individual. Sob esse enfoque, o narrador descreve episódios documentados pelo artista Leon Ferrari no livro *La bondosa crueldad*, no qual se apresentam práticas exterminadoras da ditadura argentina, em 1976, contra suspeitos da área progressista da Igreja Católica. A presença da arte de Ferrari evidencia novamente um limiar entre a estética e a ética através da obra *Nosotros no sabíamos*, na qual contamos os mortos da ditadura por meio dos recortes de jornal.

Nesse caminho tanto filosófico quanto poético, o texto de Teixeira Coelho vai cartografando um espaço de pensamento/sentimento no qual existem diferentes contrabandos entre as artes e a filosofia. Neste espaço não surge, tampouco se ergue, qualquer fronteira nítida entre a filmografia de Eric Rohmer, os quadros de Turner, Whistler e Monet, os tempos de

Salazar, Hitler, Mussolini, Stroessner, Stálin, Fidel, o fantasma de Aldo Moro ou a memória do Dops. Ao desestabilizar as barreiras entre o pensar e o sentir, o narrador pormenoriza as conjunturas derradeiras de uma “teoria da tristeza” (COELHO, 2006, p. 198), assim como Roland Barthes havia proposto a construção de uma “História das Lágrimas” (BARTHES, 2003, p. 60). Seja no Brasil, em 1964, seja na Alemanha nazista, desfilam uma série de acontecimentos ritmados pela marcha da força lírica do devir humano. Entre mortes e suicídios, paira um alento vital nutrido pelas paixões humanas que compõem um memorial de amar, de sentir, de pensar, de bestializar. Assim, é necessário que estejamos atentos à paralaxe entre poesia e filosofia:

Mas não um olhar com pretensão de ciência ou filosofia puras; antes, uma percepção contaminada pela própria presença, corpo e alma, dando-lhe a consistência das coisas vivas. E, finalmente, a vitalidade da linguagem romanesca, capaz de lidar com vozes outras sem se entregar inteiramente ao objeto. Eis aqui uma pálida tentativa de classificar esta fascinante *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho. Numa palavra, um ensaio escrito por um narrador (TEZZA, 2006, s/p).

No capítulo intitulado “Livro”, o narrador, sob um tom entre o irônico e o farsesco, assumindo a “vergonha de narrar”, discute limitações de uma escritura que sempre será um atestado de lembrança e de esquecimento. Baseado na construção de um forte libelo contra a institucionalização do poder totalitário na fase final do capitalismo, esse poema do intelecto se lança contra as injustiças no que diz respeito às aberturas “pseudodemocráticas”, evidenciando-se, ao longo das páginas, que o ser humano é patologicamente inábil para viver num regime comunitário. Em diferentes momentos de reflexão, a liberdade é descrita como uma busca vã que, mesmo em ações incendiárias, acaba por ser vencida pelas autoridades governamentais e pelas leis. A fragilidade e a debilidade dessa liberdade humana estão expostas em múltiplos momentos de desilusão perante a uma lógica instrumentalizada que prioriza os mecanismos de acumulação através do lucro de ganhos especulativos. Fica então a pergunta que nos dilacera ao longo do livro: se o Estado de bem-estar se conquista pelo emprego das forças produtivas e se estas oferecem, de preferência, mercadorias de destruição em armas e ataques à natureza, como conduzir o paradoxo do “progresso” que nos rege desde o Iluminismo? Diante de tal paroxismo, a nação passa a ser

entendida como uma comunidade atravessada pela impossibilidade de sistematizar os programas verdadeiramente democráticos no tocante à organicidade de uma paz social.

A corrupção do Senado Federal também é abordada na dramática *História natural da ditadura*, retratando-se, em tintas fortes, um poder executivo que legisla fartamente através de medidas provisórias. E seu aparelho repressor, segundo estatísticas fartamente divulgadas, julga alegados delitos e até comete execuções punitivas sem sequer ser molestado pela força dos fatos ou por sanções legais ou éticas. Já o poder judiciário, dada a sua imperfeição, tem se constituído em corporação homologatória da impunidade. O texto de Teixeira Coelho também se debruça sobre a suprema injustiça do modelo brasileiro que se observa na profunda desigualdade econômica e social. Ressalta-se que, segundo o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), a distância entre a menor renda pessoal e a maior é de 1714 vezes, enquanto nos países mais avançados economicamente a mesma comparação é de apenas 20 vezes. Daí se depreende outra indagação: seria suicida a humanidade? Mas a textura e contextura da narrativa de Teixeira Coelho não autoriza uma única conclusão. Como um lance de dados que flerta com o acaso, o texto líquido lírico-filosófico demonstra que a ficção ajuda a refletir sobre o real. E o pensamento a respeito do que nos circunda, a reflexão sobre o que nos afeta pode acabar por ajudar-nos a compreender, levar-nos ao pensamento instigante e questionador, com viva alma atenta ao hoje e ao amanhã. Se nesse voltar reflexivo, não conseguimos alterar o passado, que, ao menos, saibamos sobreviver, afinal, se a literatura não nos ensina a caminhar, ela nos permite respirar.

2 Livro Benjaminiano? Livro Constelação?

No capítulo intitulado *Portbou*, o narrador relata diferentes epifanias ao visitar um monumento sob um vento feroz em “lugar nenhum”. Paralelamente à trajetória do protagonista, passamos a acompanhar a jornada do filósofo Walter Benjamin ao transitar da França à Espanha, em 1933, até o dia em que o pensador amanheceu morto num quarto de hotel. A partir de uma espécie de turismo sinestésico de reificação e de estesia, o narrador inicia uma visita ao local em que Benjamin, uma espécie de Messias romântico, teria cometido suicídio em sua tentativa de fuga ao aparelho nazista. A narrativa é pormenorizada entre fragmentos de reminiscência e, ao construir um móbile de

lembranças estilhaçadas, a narrativa, entre rastros de lirismo e filosofia, apresenta-se motivada por uma subjetividade anticartesiana. Através de uma escritura constelatória, menos preocupada em possuir o fenômeno do que em liberá-lo em seu próprio ser sensível, evidencia-se uma dança de elementos díspares em toda sua irreduzível heterogeneidade: memórias, sentimentos, aforismas e emoções. A tessitura de narrativa-constelação recusa-se a ser igualada a uma essência metafísica, pois articula seus componentes de modo aberto. Daqui poderíamos importar a própria noção benjaminiana de constelação para definir os fluxos e devires do texto de Teixeira Coelho. A própria noção de constelação é também uma constelação, rica em alusões teóricas. Nesse sentido, para o teórico Terry Eagleton, a constelação:

leva em consideração as reconfigurações do cotidiano com seus efeitos de estranhamento do surrealismo, o sistema musical de Schoenberg e todo um estilo de sociologia microscópica na qual se estabelece uma nova relação entre parte e todo. (EAGLETON, 1993, p. 239)

Ainda segundo o teórico britânico, o conceito de constelação talvez seja uma das tentativas modernas mais originais para romper com versões tradicionais da totalidade. Pensado nesse sentido, o texto-constelação de Teixeira Coelho também representa uma resistência às formas mais paranoides do pensamento totalizante, valendo-se, em diferentes passagens, de uma celebração empirista do fragmento. A narrativa constelatória salvaguarda a particularidade, mas rompe com a identidade, explodindo o objeto num leque de elementos conflitivos o que leva, assim, à libertação de sua materialidade à custa da permanência de sua identidade. Ao recolher múltiplos elementos heterogêneos, o ato de constelar, ao longo da narrativa sobre a ditadura, implica num livre jogo de imaginação que lembra o oportunismo perverso do alegorista. Em termos mais amplos, poderíamos afirmar que a escritura-constelação seria uma mistura profana de positivismo e imprevisibilidade – combinação que Adorno detecta no surrealismo, cujas montagens lhe parecem envolver fetichismo associado a um subjetivismo arbitrário.

Como uma espécie de fantasia psicologista e filosófica, a narrativa de *História natural da ditadura* lança mão de subjetivismo que passa a abalar o *continuum* letal da história com as poucas armas que lhe são disponíveis: o choque, a alegoria, o estranhamento, as lascas heterogêneas de um tempo messiânico, a miniaturização, a nostalgia revolucionária,

os traços de memória reativados. Frente aos pedaços desconexos da História, o livro de Teixeira Coelho aproxima-se ao pensamento de Walter Benjamin quanto ao resgate das ruínas de um progresso: os detritos da História, o excluído, o desviante, o abandonado. Tanto no pensamento do filósofo quanto no romance-ensaio contemporâneo, percebe-se a procura de uma história e de uma política surrealistas, que se liguem fortemente ao fragmento, à miniatura e à citação casual, na qual convergem esses fragmentos uns sobre os outros com um efeito politicamente explosivo, como o Messias que transfigura completamente o mundo através de mínimas intervenções sobre ele.

3 O pensamento fotografado

A fotografia tem função central em *A História natural da ditadura*. Ao invés de pedagogicamente aguçarem e explicarem a narrativa lírico-filosófica, as imagens reiteram o caráter opaco e deslizante de toda representação. Quando as fotografias são retiradas de sua solidão, de seus vínculos genealógicos, e inseridas em marcas temporais, passam a revelar outros nexos e temporalidades. As fotografias são utilizadas para tornar visível aquilo que, em nossa inércia, não conseguiríamos enxergar. Em conjunto, esses registros imagéticos, feitos em momentos e contextos tão distintos, narram um tipo de história involuntária, portadora de uma verdade ficcionalizada através de personagens frágeis, contingentes, arbitrários. Enquanto signos de uma flutuação do tempo, os elementos fotográficos testemunham subjetivamente os desdobramentos de um estado de exceção. Através de um movimento entre ficção, comentário e imaginação, as fotografias instituem uma dissipação de uma identidade refratária, uma quebra no espelho de Narciso, uma expressão de um corpo em metamorfose. Deste modo, o registro fotográfico proporciona o reingresso das imagens na vida cotidiana, sobretudo quando começa a tornar imagináveis os textos que permeavam um conhecimento letrado e difundido pelos diferentes espaços sociais. Como resultado imediato, nota-se a difusão da fotografia entre saber científico, vivência política e atividade artística, configurando-se em um novo espelho, às vezes cristalino, às vezes obscuro, que reflete o jogo do comportamento e conhecimento da sociedade moderna.

Num olhar de caça, o fotógrafo busca superfícies que se realizam simbolicamente enquanto cenas marcadas por encontro de conceitos permutados em imagens de hesitação e decisão no rastreamento de um

momento mágico jamais visto: a morte de um guerrilheiro legendário, os primeiros passos num domínio lunar, a destruição de dois arranha-céus numa metrópole, um sorriso de uma criança anônima num parque qualquer, num minuto qualquer, num dia qualquer. Enquanto elementos onipresentes – fixados em jornais, vitrines, livros, paredes –, as fotografias significam conceitos programados que magicamente interagem no comportamento dos receptores. Imprescindível não observarmos que, ao se discutir a construção de tais imagens, um ponto parece bastante pertinente: teorizar sobre cenas registradas num filme fotográfico é também avaliar a articulação de um determinado ponto de vista que está associado à abertura de múltiplas visões de mundo. Com efeito, a intenção do fotógrafo – ou de qualquer outro indivíduo que utilize uma câmera – está centrada no desejo de codificar, em forma de imagens, os conceitos retidos num espaço-tempo da memória. A partir deste olhar particular, eterniza-se uma série de conceitos sob a superfície das imagens que passam a ser acessíveis a outras realidades sociais e culturais, a fim de se construir um arquivo de imagens compartilhado por toda uma coletividade. Se avaliarmos a fotografia como a produção de imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies, torna-se bastante sustentável a investigação de um código fotográfico que não se realiza sem a presença de uma intenção humana atravessada por marcas ideológicas e culturais. Dito em outras palavras, poderíamos definir a utilização da fotografia em a *História natural da ditadura* como o acesso à imagem elaborada automaticamente no transcorrer de um jogo programado entre olhar humano e maquinaria, a fim de se produzir uma informação simbólica que, na sua superfície, acaba por preparar o receptor para um comportamento mágico. As imagens, ao longo da narrativa, essas planícies sobre as quais perscruta o olhar, podem ser captadas pelos registros fotográficos que gozam de *status* fisisquímico de credibilidade enquanto incontestáveis fragmentos constelatórios visuais de denúncia e evidência do mundo vivenciado por nossa existência.

Não há como negar que a fotografia, em diferentes momentos do romance, é reproduzida como um “testemunho de verdade” perante os acontecimentos sucedidos em determinada situação cotidiana e, devido a essa legitimidade conquistada, muitas imagens técnicas passaram a ser utilizadas para a veiculação de ideias sob os mais variados propósitos, das propagandas nazistas às campanhas da UNICEF. Nesse sentido, as fotografias demarcam o ponto de partida para que se inicie uma tentativa

de compreensão de um dado minuto perdido num *click* instigante-provocador ou apenas desinteressado: entretanto, tais imagens mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram estética e ideologicamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. Como as demais reflexões do narrador, a fotografia também se encontra atravessada por uma rede de ambiguidades resultantes de um jogo entre omissões calculadas e significados não-explicitos que, necessariamente, está aberto para um processo de decifração capaz de revelar um certo potencial informativo no interior de uma trama histórica e das suas diversas particularidades culturais, sociais, econômicas, políticas, religiosas.

Pensada nesses termos, a fotografia em *História natural da ditadura* está vinculada à captação do espaço/tempo que circunscreve os fragmentos de imagens registrados como forma de comprovação documental e como testemunho silencioso. Assim, a equação imagética da fotografia parece conter três elementos e dois condicionantes, todos de fundamental relevância. Em primeiro lugar, poderíamos pensar sobre a existência de um “assunto” que se realiza como o objeto de registro; em segundo, a maquinaria responsável pela extração das imagens tecnológicas e, por último, o autor que concebe a sua produção, a partir de uma ordem pessoal e/ou profissional, idealizada através de um complexo processo cultural/estético/técnico. Entretanto, esses três elementos são combinados em uma ação que está situada num certo lugar e numa certa época, ou seja, as imagens produzidas têm uma origem no tempo/espaço – são condicionadas por suas “coordenadas de situação”. Daí se pode concluir que o tempo e o espaço, inscritos no registro fotográfico, caracterizam-se como fortes indicadores dos desdobramentos (culturais, políticos, sociais) que se materializam no microcosmo do foco de uma lente perdida num presente distante e num passado atual. Enquanto aventura estética/cultural/técnica, a fotografia no romance de Teixeira Coelho tem a faculdade de transformar os detalhes do mundo em documentos fiéis, isto é, de processar uma espécie de fotossíntese imagética do real, dos objetos concretos à revelação de um espelhado em papel. Conclui-se, então, que toda imagem fotográfica registra um dado fragmento específico do real – um “assunto” ou recorte espacial – que se encontra congelado num determinado momento de ocorrência, em outras palavras, uma “interrupção temporal”.

Todavia, devemos nos perguntar se, afinal, pensar em fotografia é o mesmo que pensar em imagens técnicas? De certa forma, poderíamos

discutir o ato de fotografar como um produto da técnica de um texto científico aplicado. Ontologicamente, a imagem fotográfica se constitui por intermediação de uma abstração e de uma reconstrução de novas figurações que antes haviam sido excluídas das dimensões de deciframento de um fenômeno concreto. Assim proposto, o significado da fotografia estaria aparentemente vinculado à impressão de formas automáticas sobre certas superfícies, como se fosse apenas uma cadeia complexa de processos óticos, químicos e mecânicos. No interior desse movimento de cumplicidade entre máquina e mão humana, percebe-se o surgimento de um tipo de observador que confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. No entanto, o registro fotográfico vai muito além das meras amarras tecnológicas. Afinal, esse caráter supostamente objetivo possibilita ao observador olhar para as fotografias não como imagens, mas, sim, como janelas. E, nos contornos dessas janelas, as imagens técnicas abrem espaço para uma realidade que é tão simbólica quanto são as demais representações pictóricas do mundo. Ao se revelar uma fotografia, dá-se início a uma cadeia de símbolos que devem ser decifrados para a compreensão dos seus significados. Mais ainda: estamos perante símbolos extremamente abstratos que codificam textos em imagens numa complexa rede de metacódigos, delineando-se um mundo pautado pela imaginação – a capacidade de transformar textos em imagens – e pela reconstrução de determinados conceitos relativos à automaticidade da impressão de uma realidade sobre a superfície da fotografia. Discutida nestes termos, a fotografia passa a ser entendida como um encadeamento de imagens – de janelas – que transcodificam processos em cenas, através de certa magia imagética compartilhada por um observador cansado dos efeitos e dos perigos da textolatria. Sob essa ótica, devemos nos lembrar da advertência de Susan Sontag: “coleccionar fotos é coleccionar o mundo” (SONTAG, 2004, p.13).

A partir da democratização do espelho fotográfico, abre-se um terreno fértil para uma pesquisa nos arquivos – nas evidências – que não integram os nossos bancos de imagens, a fim de contribuir para uma constante releitura dos signos imagéticos capacitados à subversão do *corpus* artístico e social. Nessa dimensão de significação, a fotografia se torna um instrumento crítico de aguçada mirada perante os vários discursos que tangenciam as realidades presentes no interior das fotos, conforme a existência de um envolvimento ideológico incompatível com uma suposta crença na neutralidade social de um olhar unívoco – sem resquícios de pluralidade identitária e cultural. No entanto, em

História natural da ditadura, a fotografia tem um emprego fulcral visto que é através dessa ação de fotografar, representar e mimetizar o pensamento que se dá o desenvolvimento do romance. Quando o narrador está postulando uma belíssima reflexão sobre a fragmentação do devir humano, nos deparamos com uma fotografia-aforisma que corrobora para o entendimento de um ser/parecer constelar.



(Foto: COELHO, 2006, p. 30)

A fotografia é acompanhada por uma mediação lírico-filosófica que possibilita uma série de significações suplementares e intercambiáveis:

Lembrava-me um fragmento não de pedra mas de um fragmento de concreto que tirei do muro de Berlim, onde Walter Benjamin nasceu [...] e pendurei na parede de entrada de minha casa, in memoriam. Em memória do Muro, sim, mas sobretudo em memória de mim no Muro, sei disso. (COELHO, 2006, p. 29)

Podemos observar que as subjetividades e as confessionalidades não precisam ser ocultadas ou falseadas para que não seja exposto o

discurso político-estético articulador dos significados construídos a cada *click* de evidências e de silêncios. Por consequência, o pensamento fotografado exposto, enquanto produto inacabado e polissêmico, possibilita a abertura irrestrita para múltiplas leituras – em termos de rejeição, emoção, indignação. A ativação destas outras interpretações revela o hiato entre uma versão do real pretensamente unitário e as lembranças daquele fugaz instante do ato do registro, do *click* que punge e mortifica, do arquivo que esconde e eterniza. Com sua energia fáustica e epifânica, a fotografia-pensamento parece emoldurar as frágeis materialidades de uma identidade vivenciada à beira do abismo da alteridade. Enquanto miniaturas de uma experiência despedaçada, as múltiplas fotografias ao longo do livro, como uma série de *polaroids* coléricas, oferecem um *souvenir* imagético de brutalidade que podemos levar para casa como prova do jamais visto e do jamais selecionado. As fotografias no texto de Teixeira Coelho também cartografam um doloroso memorial da dor e da subalternidade humana.



(Foto: COELHO, 2006, p. 169)

A fotografia anterior é seguida de uma dolorosa reflexão: “Três militantes do *Potere Operaio* jogaram combustível por baixo da porta

do apartamento do líder direitista e atearam fogo” (COELHO, 2006, p.169). E num tom romanesco dramático conclui-se: “O líder visado não estava em casa, o fogo matou dois de seus filhos, um de 22 anos e outro de 8, a mulher do dirigente e um filho menor se salvaram” (COELHO, 2006, p.169). A insólita imagem, recortada de um jornal, mostra os restos carbonizados do filho maior do qual, na verdade, só se via e reconhecia, na fotografia tirada do térreo, a cabeça junto ao beiral da janela do apartamento à qual ele assomara na tentativa frustrada de se salvar. No entanto, no transcorrer do romance, não encontraremos um safári de condolências que norteia uma historiografia conciliadora. Existe, sim, um horror voyeurístico que nos encoraja ao exercício de uma reflexão sobre aqueles lóbregos olhares na tentativa de questionar os acervos imagéticos da nossa história de violência, de ditadura, de opressão. Movidas pela pulsão de tornar inescurecível o que por pouca luz ilumina, as fotografias paralisam, ferem, acidentam e, no máximo da metáfora, mortificam nosso olhar a cada imagem reedificada.

Ao participar da vulnerabilidade crepuscular dos oprimidos, as imagens de *História natural da ditadura* suscitam um *pathos* fotográfico que encena uma catástrofe humana dantes exorcizada pelo ostracismo dos arquivos oficiais. Enquanto refúgios talismânicos do combate à amnésia social, essas fotos são capazes de abrir uma discussão acerca da representação – ou a não-representação – de certas minorias interdidas pelo matadouro imagético da unificação da história oficial.

4 Pensar é pedreira

Manoel de Barros, no poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, adverte: “Pensar é uma pedreira. Estou sendo” (BARROS, 1998, p. 57). Talvez essa seja a melhor definição para *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho. Um pensar doloroso e poroso que se dobra sobre si mesmo num pedregoso movimento. Mas também um pensar composto por infinitas lascas de palavras-pedra. Como se fossem uma constelação de pedregulhos, os múltiplos estilhaços dançam ao acaso e também se atritam. Esses pedaços de pensamentos parecem estar sedimentados em híbridas camadas de poesia, metafísica, sociologia, historiografia. Para compreender esse fluxo de fragmentos, é fundamental que estejamos atentos à voz passiva perifrástica no tempo presente: “Estou sendo”. Aqui o inacabado do gerúndio nos ensina muitas coisas. Dentre esses ensinamentos, está a fluidez de

uma contemporaneidade na qual as áreas de escuridão não podem ser olvidadas, pois “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Entre espaços sombrios e nebulosos, o texto de Teixeira Coelho passeia noturnamente por um bosque lírico-filosófico no qual se torna possível neutralizar as luzes dos relatos institucionalizados e historicizados. Ao navegar por essa perversa obscuridade, o passageiro contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo. Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma “questão de coragem” (AGAMBEN, 2009, p. 59) porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Por isso os contemporâneos “são raros” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Acima de tudo, trata-se de enfrentar o pensamento dilacerante e a consciência que liberta e aprisiona: “Eu sou o medo da lucidez” (BARROS, 1998, p. 57). E, mesmo que “chova na palavra” (BARROS, 1998, p. 57) quando esse contemporâneo escrever, ele seguirá no meio de sua pedreira e de seus pedregulhos-pensamento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

BARROS, Manoel de. *O Guardador de Águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COELHO, Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução: José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINER, George. *A Poesia do Pensamento*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011.

TEZZA, Cristóvão. *Aventuras pela memória*. Jornal Folha de São Paulo, Mais!, 3 de dezembro de 2006.

VAIHINGER, Hans. Tradução: Johannes Kretschmer. *A Filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.

Uma ideia sem lugar: notas sobre a invenção do Brasil moderno em *A máquina de madeira*, de Miguel Sanches Neto

A misplaced idea: notes on the invention of modern Brazil in A máquina de madeira, by Miguel Sanches Neto

Márcio Matiassi Cantarin

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.
cantarin@gmail.com

Rogério Caetano de Almeida

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.
rogalmeida01@hotmail.com

Marcelo Fernando de Lima

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.
marcelofernandodelima@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho objetiva analisar o romance *A máquina de madeira* (2012), de Miguel Sanches Neto, numa perspectiva que o inclui no rol de “novo romance histórico brasileiro”. O livro resgata, via ficção, a história do padre Francisco João de Azevedo (1814 - 1880), inventor de uma máquina taquigráfica que teria servido de protótipo para o desenvolvimento da primeira máquina de escrever. A partir da constatação de que o Brasil do 2º Império possui uma fragilidade em suas estruturas políticas, econômicas, ideológicas e sociais, a despeito de a política oficial de D. Pedro II pregar o progresso e desenvolvimento da

nação, verifica-se o espelhamento e a reverberação dessas fragilidades na contemporaneidade. Assim, pensar esse passado ajuda a lançar luzes sobre algumas mazelas do pensamento nacional que tendem a se perpetuar, ainda que sob novas roupagens. Paradoxalmente, constata-se que o lugar inexistente e as ideias sem lugar do século XIX caracterizam a reflexão crítica do pensamento brasileiro contemporâneo, portanto nossa existência.

Palavras-chave: metaficção histórica; narrativa brasileira contemporânea; tecnologia.

Abstract: This work aims at analyzing the novel *A máquina de madeira* (2012), by Miguel Sanches Neto, in a perspective which includes it in the “new Brazilian historical novels”. The book reviews, through fiction, the story of Father Francisco João de Azevedo (1814 - 1880), the inventor of a machine for tachygraphy, which is believed to have been the prototype to the development of the first typewriter. Based on the observation of frailties in political, economic, ideological and social structures in Brazil during the Second Empire, despite the D. Pedro II’s official policy of progress and development of the nation, we verify that contemporaneity mirrors and reverberates such weaknesses. Therefore, reflecting on this past helps to shed a light on some of the problems of national thinking that tend to be perpetuated, even if in new shapes. Paradoxically, we verify that the nonexistent place and the ideas without place in the nineteenth century mark the critical reflection on the contemporary Brazilian thinking and, therefore, on our existence.

Keywords: historical metafiction; brazilian contemporary narrative; technology.

Recebido em 27 de fevereiro de 2015.

Aprovado em 15 de julho de 2015.

Em seu romance *A máquina de Madeira* (2012), o paranaense Miguel Sanches Neto resgata, via ficção, a história do padre Francisco João de Azevedo (1814 - 1880), inventor de uma máquina taquigráfica que teria servido de protótipo para o desenvolvimento da primeira máquina de escrever. Alguns dos temas fundamentais para a cultura brasileira deste início de século são apresentados e discutidos pelo romance em maior ou menor grau, a saber: o que é modernidade e pós-modernidade; a relação entre arte e realidade; a identidade do brasileiro; o papel da mestiçagem cultural para a história do país; a desigualdade social. Após ter logrado grande sucesso com a exibição de sua máquina taquigráfica em uma exposição na província, Azevedo desembarca com seu invento no Rio de Janeiro, em 1861, a fim de apresentar-se na Exposição Nacional na presença do imperador D. Pedro II. A pretensão do padre era a de alcançar participar da Exposição de Londres, que aconteceria em 1862, onde poderia firmar parcerias para o aperfeiçoamento da máquina, sua fundição em ferro (uma vez que o protótipo era confeccionado em madeira, como anuncia o título da obra) e produção em escala comercial. Com isso, a máquina poderia se popularizar para que os sermões fossem transcritos ainda no púlpito das igrejas e não se perdessem, mas também vislumbrava sua máquina como ferramenta nas redações de jornais, por exemplo.

A despeito de ter sido premiado na exposição da corte brasileira, a máquina não seguiria para Londres por dificuldades de acomodação na embarcação e pelo pouco espaço destinado aos produtos brasileiros no evento europeu. Anos mais tarde, persistindo ainda em seu intento, o projeto da máquina acaba sendo roubado por investidores norte-americanos. Logo depois fica sabendo que a máquina de escrever passou a ser produzida comercialmente. Ao inventor brasileiro resta o ostracismo até sua morte. Entrementes, por meio de uma série de analepses, tomamos conhecimento de fatos da vida do protagonista, seu percurso como seminarista, o caso amoroso com uma escrava do qual resultou uma filha ilegítima e outras histórias de fundo - todas elas alegorizam o protagonista como um sujeito fora do lugar em sentido histórico, filosófico, religioso e científico.

Desde que foi dada à luz, em função dessa “base real” sobre a qual se erige, a obra recebeu o selo de “romance histórico”, pelo que pode ser analisada pelo prisma da chamada metaficção historiográfica, para usar a terminologia proposta por Linda Hutcheon (2002). Infrutífero nas

análises desse tipo de obra tentar simplesmente separar o fato histórico do ficcional; aliás, enquanto ficção, um desafio inerente ao romance histórico realista é justamente fazer com que se esqueça de tal dilema. Ainda que possível – ignoradas as fronteiras permeáveis entre real e ficcional – não passaria de mero exercício lúdico, ou um exercício estilístico que registre uma eventual pesquisa histórica e/ou a marcação de um estilo. Assim, interessa aqui, trazer ao centro do debate a problematização de aspectos históricos concernentes ao período em que a narrativa se desenvolve, refletindo sobre a fragilidade das estruturas políticas, econômicas e sociais do país gestado pelo imaginário popular, e estabelecer algumas relações possíveis com a contemporaneidade numa espécie de espelhamento, lançando luzes sobre algumas mazelas do pensamento nacional que tendem a se perpetuar. Desta forma, espera-se, ao fim, demonstrar o quanto alguns dos embates mais sérios de nossa época não passam de desdobramentos, quando não de repetição, dos entraves políticos e/ou ideológicos enfrentados pelo padre-inventor há mais de 150 anos.

Assim sendo, a metaficção historiográfica de Miguel Sanches Neto dialoga, relê e corrobora a reflexão feita por Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* (SCHWARZ, 2005, p. 59-85). Neste trabalho mais abrangente sobre o Brasil do século XIX, temos pontuadas muitas das características que despontam na narrativa: enquanto a Europa desenvolve os ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, aqui o escravismo é uma instituição; enquanto lá se desenvolve a universalidade de princípios, aqui vige a prática geral do *favor*; por último, as ideias libertárias não poderiam se desenvolver num país agrário com grandes latifúndios dependente do trabalho escravo. Assim sendo, as ideias liberais europeias são “ornamentadas”, nas palavras de Schwarz, por uma elite dominante e impossibilitadas pelo escravismo e pelo *favor*. Tais ideias fora do lugar têm como contraponto a industrialização das nações europeias.

Ainda que pouco contestatória/revolucionária uma vez que não faz uso da paródia ou da sátira ou ainda da carnavalização, preferindo manter-se no terreno mais seguro de uma textualidade com referentes históricos documentados, a narrativa de Sanches Neto manifesta evidente desejo de realizar uma leitura crítica da história, possibilitando outro viés para a leitura daqueles eventos que foram registrados tão somente pela visão hegemônica. Assim, se Machado de Assis ironizava toda a

sociedade de sua época com elementos da sátira menipeia¹, a revisão de nosso século XIX, na narrativa de Sanches Neto, é circunspecta e, por isso mesmo, gera uma sensação de estranheza similar a que Freud² desenvolve. Tal mal-estar está associado ao fato de que os problemas do Brasil no século XIX se reverberam inevitavelmente na contemporaneidade.

1 Outrora é agora?

Se for verdadeira a assertiva de que a literatura é uma leitora privilegiada dos signos da história (MILTON, 1992), então, nesse romance, o autor escancara didaticamente (em que pese o prejuízo que esse pendor retórico-reflexivo de Sanches Neto cause ao andamento e forma de seu romance) a falácia que configurou o reinado de D. Pedro II, tido como um dos períodos de maior empreendedorismo que o Brasil conheceu até então. Irá cumprir, de algum modo, aquela função desmistificadora da história, tão cara ao gênero no qual se inscreve.

A desconstrução perpassa todo o romance na medida em que ao discurso de progresso e desenvolvimentismo que chega ao Nordeste sobre a Corte, se contrapõe o que a personagem presencia em uma cidade plena de contrastes, que mimetizava uma Paris idealizada na Rua do Ouvidor, mas jogava seus dejetos no mar. Referimo-nos a uma Paris idealizada pela província, pois as modificações de Georges-Eugène Haussmann no traçado urbano se iniciam em 1852 e as necessárias reformas no problemático sistema de esgoto foram levadas a cabo por ele exatamente a partir de 1861, ano em que nosso Padre chega ao Rio de Janeiro para expor sua tão estrambótica máquina de madeira.

Enquanto para alguns, notadamente as senhoras, “urgia viver em Paris”, para outros (os trabalhadores da cidade, representados pelo carroceiro que transportou o padre e seu invento assim que desembarcou na corte) “Urgia mesmo melhorar as vias públicas, pois até a rua central, por onde passavam os príncipes, se encontrava cheias de pedras soltas” (SANCHES NETO, 2012, p. 19). No entanto, as melhorias urbanas

¹Ver Enylton de Sá Rego.

²Segundo o vienense, o estranho tem a ver com o que é conhecido ou familiar e foi esquecido pelo consciente através do recalque que, por algum motivo - lembrança, associação ou mesmo de maneira abrupta -, volta ao centro da consciência.

proporcionadas pelas reformas de Haussmann em Paris possuem uma perspectiva bem diferente da idealização provinciana que se faz da Europa: “Haussmann denomina a si mesmo de artista demolidor”. [...] Entretanto, [a reforma urbana] provoca nos parisienses um estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade” (BENJAMIN, 2006, p. 49). Havia aqui no Brasil, no entanto, um consenso entre as senhoras da nobreza preocupadas com a moda, perfumes e futilidades afins, e aquele trabalhador, preocupado com a precariedade da iluminação pública em uma cidade com tantos ladrões: “tudo que é bom vem de fora” (SANCHES NETO, 2012, p. 18), aí inclusos os membros da família real e a mão de obra dos escravos africanos. Tal perspectiva se refere ao brasileiro “desterrado em nossa própria terra – importamos todos os nossos valores” (SCHWARZ, 2005, p. 61). O brasileiro, então, é, no século XIX, uma impossibilidade. O homem é fora do lugar porque, também, fora do tempo em que vive e das ideias difundidas nesse período.

É a partir das palavras do carroceiro que Padre Azevedo encetará seu discurso sobre homens que eram “prisioneiros do momento” em oposição aos homens das ciências, aos inventores. Estes, imersos em um sem número de dificuldades, uma vez que viviam em um país em que aqueles eram absoluta maioria, gente, por assim dizer, obtusa, apenas interessada naquilo que as atingia diretamente, em contraste com um visionário preocupado com o progresso e o bem comum. Deste ponto, constata-se que “Tudo era dificuldade para quem ousava contrariar a pasmaceira do país” (SANCHES NETO, 2012, p. 14) e tem o triste *insight* de que seu invento/ideia já desembarcara defunto na corte. As considerações que a personagem vai tecendo ao longo de toda a obra lhe conferem o *status* de um visionário em um país de ignorantes. Ironicamente, no final da vida, esse visionário se mostrará tão ingênuo quanto uma criança que tem seu doce roubado. Padre Azevedo vislumbra um país sem visadas ao progresso, situando-se num espaço que ainda não era exatamente seu, dadas as circunstâncias da dominação europeia nos planos das ideias e da economia. Então, o padre é uma sinédoque do país, ao mesmo tempo, órfão e recém-nascido; tal qual seu povo, sem lugar.

O padre Francisco João de Azevedo pode bem ser enquadrado como uma personagem periférica ou “ex-cêntrica”, desprezada pelas narrativas hegemônicas. Para Hutcheon (2002, p. 103), a possibilidade de recuperar tais personagens constitui uma das principais marcas do romance histórico contemporâneo.

Quando chega ao local da Exposição, fica mais gritante esse deslocamento, o fora-de-lugar, tanto do invento em si quanto das ideias do inventor ou dele próprio, sempre pouco à vontade no ambiente da Corte (vide o constrangimento que passa ao ir a uma casa de banhos). O diálogo com outro expositor deixa isso bastante claro, ao passo que também revela para qual direção fluem os ventos progressistas que emanam da corte:

– As máquinas vão ficar no térreo, nas galerias laterais – ele explicou ao padre.

– Há outras máquinas para escrever? – ele se alarmou.

– Não, não, para escrever não – Rischen ria –, apenas máquinas que ajudam os homens a produzir mais. (SANCHES NETO, 2012, p. 23)

Os (des)interesses da nação estão associados à boa e velha política *do favor*. A inadequação da moderna máquina àquele ambiente ficará mais destacada quando Rischen consegue, mediante suborno, uma cadeira em estilo rococó para que Azevedo pudesse colocá-la para operar. A dificuldade em definir o valor, natureza e o local que o invento deveria ocupar na exposição reforça essa ideia de deslocamento, o que fará com que Rischen resuma lapidarmente o *imbróglio*: “– Um inventor pertence a um país que ainda não existe” (SANCHES NETO, 2012, p. 27). A marca do conservadorismo tacanho é tão latente, que o invento talvez seja visto apenas quando colocado diante de uma cadeira que represente a tradição, ou, o antigo, o arcaico, o atrasado.

Diante de tal constatação, o ânimo do protagonista, com vistas ao desenvolvimento do país, segue oscilando. A fé de Rischen na substituição do país de então por um mais moderno (SANCHES NETO, 2012, p. 28) só em esparsos momentos encontra eco no espírito do padre que, em geral, não consegue admitir que a semente do progresso encontrasse terreno fértil em uma nação com uma identidade tão precária e com tamanhos contrastes. Não seria, no entanto, um preconceito considerar nosso país atrasado? Alfredo Bosi coloca a questão em termos de temporalidade:

Quem já não ouviu dizer em tom de escárnio que as elites brasileiras se acreditam engolfadas no pós-moderno sem ter sequer atravessado a plena modernidade? As burguesias periféricas continuariam então sofrendo de um incurável provincianismo no momento mesmo em que afetam acertar o passo com os centros do Primeiro Mundo. (BOSI, 1996, p. 361).

E direciona tal discussão para questões do pensamento contemporâneo brasileiro:

A petrificação do conceito de colônia não seria responsável por essa obsessão do descompasso que às vezes empana a nitidez do olhar? Metrópole e colônia: haveria sempre e forçosamente duas linhas temporais paralelas – uma, longa, que já fez um percurso considerável em direção ao desenvolvimento, merecendo, portanto, o selo da modernidade, e a outra, mais curta, cujo ritmo lento a impediria de alcançar jamais a extensão da primeira? (BOSI, 1996, p. 361).

Então, a civilização europeia, tão inalcançável aos brasileiros, coloca-nos como bárbaros: a oposição civilização *versus* barbárie, que constituía entrave ao progresso científico-tecnológico e moral do Brasil parecia longe de uma solução plausível, uma vez que a credence em pajelanças e não na ciência grassavam pelo país, afóra outras práticas que contribuía para mantê-lo em seu estágio de trevas em relação à Europa, como a utilização de sanguessugas nas práticas medicinais ou o sistema de *tigres* (baldes de madeira com os quais toda noite os escravos transportavam os dejetos das casas para serem lançados ao mar). “Sistema de esgoto móvel praticado no Brasil”, como define, sarcasticamente, Mister Stein, um importador de produtos, que vai além:

Se dependesse do que se produzia aqui, o país ficaria reduzido a hábitos praticamente selvagens. Não se inventa uma revolução industrial da noite para o dia. E o Brasil ainda vivia na mais escura das noites, e muito tempo seria necessário para que se fizesse dia nesses malditos trópicos (SANCHES NETO, 2012, p. 54).

A colocação de Mister Stein, no entanto, desconsidera que, em outra perspectiva, a do explorado, ele pode ser visto como o colonizador que, apesar de enriquecer na colônia, sempre a rebaixa numa comparação injusta com a Europa, afinal, conforme Benjamin (Op. Cit.), os esgotos de Paris ainda circulam em céu aberto e mal são recolhidos em 1861. Assim, o Brasil é um país bárbaro na perspectiva do europeu por ser parte da América. Se os ideais europeus eram muito mais avançados do que os dos trópicos, que os copiavam, a urbe, até então, não diferia muito. Paris não diferia muito da Paris medieval.

Em outra perspectiva, a própria ideia da exposição como “força civilizadora” (SANCHES NETO, 2012, p. 49), ainda que sirva apenas para civilizar nossas práticas agrícolas, não desperta grande entusiasmo no padre que já percebera que a passagem da barbárie à civilização aconteceria na transição da madeira para o ferro como base de nossos produtos e bens de consumo (SANCHES NETO, 2012, p. 43). Mas o Brasil permanecia longe dessa realidade. Enquanto importava o aço (já manufaturado, obviamente) da Inglaterra, nossos modos de extração de minérios em Minas Gerais eram ainda bastante primitivos, “lembrando que nossa indústria está na primeira infância e perde espaço para os países vizinhos” (SANCHES NETO, 2012, p. 117).

Apesar do esforço dos expositores e da propaganda governamental para mostrar a pujança da nascente indústria nacional, a imprensa e qualquer um com alguma acuidade intelectual podia perceber a falácia que era a Exposição, escancarada em um protesto que mostrava “OS VERDADEIROS PRODUTOS DA INDÚSTRIA NACIONAL” (SANCHES NETO, 2012, p. 116): correntes para prender os escravos e a famigerada máscara de folha de flandres. Tanto que os produtos manufaturados aqui e escolhidos para representar o Brasil na Exposição Universal em Londres não teriam por lá utilidade prática, servindo apenas para mostrar aos ingleses a imagem do Brasil: “selvagem e pujante”. Desta feita, por exemplo, é que as panelas de pedra-sabão feitas em Minas Gerais não serviriam para nada: “Pena que não se pudesse preparar lá um frango com quiabo, pois é para essa culinária que elas existem” (SANCHES NETO, 2012, p. 134). Novamente: o Brasil, no século XIX, é o local onde viceja uma forte economia agrária de subsistência, com ciclos de exportação para apenas alguns produtos, a cana-de-açúcar e posteriormente o café são os exemplos acabados disso, e, para acentuar o problema, território em que tudo se sustenta nos ombros dos escravos. A manufatura escrava é o eixo dessa complexa engrenagem.

Para além de “ferramentas de motor humano” (machados, foices, enxadas) seguia para a Exposição londrina o grande orgulho do imperador, uma coleção de mais de 300 amostras de madeira. A visão de que a madeira era o bem mais precioso que poderia haver no país faz com que Azevedo vislumbre que seu invento fosse, afinal, menos valorizado por sua função que pelo material de que era feito: Jacarandá (SANCHES NETO, 2012, p. 84).

De volta ao Recife, já em 1871, num Pernambuco que exaurira suas florestas, consumindo-as nos engenhos de açúcar, Azevedo se depara com um anúncio de venda de madeira da Suécia. Em breve sequer a madeira seria fonte de riqueza por aqui, ainda mais que tudo estava sendo substituído pelo ferro, muito mais duradouro (SANCHES NETO, 2012, p. 167-8). Para Walter Benjamin, a partir do momento em que se utiliza o ferro na construção das “passagens”, essa “recente invenção do luxo industrial”, temos uma mudança na relação do homem com a cidade e a tecnologia:

Pela primeira vez na história da arquitetura, surge com o ferro um material de construção artificial. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século. Esta recebe o impulso decisivo quando se evidencia que a locomotiva, objeto de experimentos desde o final dos anos vinte, só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferro. O trilho torna-se a primeira peça de ferro moldado, precursor da viga de ferro. Evita-se o ferro em construções residenciais, mas é utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios (BENJAMIN, 2006, p. 40).

No Brasil daquele momento, mesmo em uma província distante da corte como a de Pernambuco, as fundições já detinham a técnica para não precisarem mais importar as peças manufaturadas. É o momento em que se evidencia um problema crônico da política econômica nacional do período – a subserviência de ideias:

...reclamou [o dono de uma fundição no Recife] da dificuldade de importar aço; e da lei que facilitava a vinda de máquinas do exterior, com a desculpa de estimular a agricultura do país. Isso estava acabando com as fundições. Pagavam impostos para o aço, mas quem comprava as máquinas prontas tinha todo o incentivo.

– Um engenho a vapor vindo da Europa é mais barato do que o que produzimos aqui (SANCHES NETO, 2012, p. 171).

Outro excerto que se pretende exemplar na medida em que ironiza com acidez a subserviência mental do Brasil(eiro) em relação à Europa aparece em uma conversa informal do padre Azevedo com Frederico Albuquerque quando este censura amigavelmente a desordem das plantas na horta do padre ao dizer que: “– Um jardim é uma das formas de praticar a civilização” (SANCHES NETO, 2012, p. 178). E a conversa chega ao ápice quando Albuquerque revela que os administradores dos cemitérios tupiniquins estavam a importar da Europa ciprestes e chorões, árvores verdadeiramente fúnebres, que fariam nossos cemitérios perderem a cor e exuberância das mangueiras, ganhando um tom de meditação e sofrimento bem mais apropriado.

Em seu jardim, padre Azevedo possuía um limoeiro que não frutificava até que alguém lhe diz que é necessário cravar metal em seu tronco para estimular a produção dos frutos. Seu limoeiro produz o fruto em excesso a partir de então. Seria uma marca de conhecimento técnico, vindo do exterior (um japonês)? Ou alguma alusão ao fato de que em um território tão hostil só sobrevive quem também o é? “- Meu método de jardinagem não é de fato civilizado -”, (SANCHES NETO, 2012, p. 179) nos responde o padre.

O arremate de toda a tortuosa reflexão que Azevedo empreende acerca do progresso do Brasil é a constatação de que, afinal, depois de tanto esforço e percalços, e depois de seu invento ter sido roubado e produzido comercialmente pela norte-americana Remington, “A máquina não fora um sonho, só estava fora das possibilidades locais” (SANCHES NETO, 2012, p. 192), o que faz boa amálgama com aquela frase de Rischen: “– Um inventor pertence a um país que ainda não existe” (SANCHES NETO, 2012, p. 27), ambas eximindo de culpa o inventor pelo fracasso do invento, afinal era o país que ainda não estava preparado. As reflexões de padre Azevedo não são novidadeiras. Seria o país de outrora o mesmo de agora? Distamos tanto da Europa e da América do Norte em ideias e tecnologia?

2 Máquinas de madeira contemporâneas: um ontem que ainda é agora

A velha premissa do romance histórico tradicional (scottiano) de trazer as glórias do passado “en cuanto que plasmaba la evolución del pueblo (...) hasta llegar al presente” (LUKÁCS, 1977, p. 371), não se aplica a esta narrativa de Sanches. Para Antônio R. Esteves, “A falta de perspectivas claras para o futuro pode levar o brasileiro a mergulhar em seu passado, mas esse mergulho pode não ser somente mera fuga. Pode-se, também, tentar buscar no passado tanto explicações coerentes para o presente em crise, quanto soluções que ajudem a superar a crise do momento histórico contemporâneo” (ESTEVES, 2010, p. 66). As crises com o passado, com o presente e com o futuro para o brasileiro e, em geral, para o latino-americano, concertam com as crises que esse homem fora de lugar traz ao europeu eurocêntrico:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio -, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. [...] O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16-17)

Os problemas da falta de lugar, da falta de ideias próprias, da falta de um pensamento progressista efetivo, como demonstra Silviano Santiago, são os elementos de insatisfação (e/ou submissão) nos trópicos e esta traz, na perspectiva do crítico, uma escolha para o artista – submeter-se à “cultura da metrópole” ou “assinalar os elementos que marcam sua diferença” em relação ao outro. Em *A máquina de madeira* vemos as duas perspectivas numa espécie de tensão dialética, permeada pelas falas e ações do padre e de outras personagens e pela própria relação com a história.

Segundo Leticia Malard (1996, p. 144), um dos riscos que esse tipo de romance assume é a tendência de mitificar/idealizar personagens ou acontecimentos históricos, em particular aqueles que se rebelaram e foram vencidos. Apesar da simpatia a que o leitor é levado a ter pela figura do desventurado padre, que pode beirar a piedade, Sanches parece estar longe de mitificar o protagonista de seu romance. Antes, a par desse sentimento de piedade – que não se adequa bem à figura de herói que fosse mitificado – salta aos olhos do leitor a figura do homem esmagado, também pelo sistema, como por uma espécie de debilidade moral da personagem, sentimento de culpa e autocomiseração cristãs (vide a resignação estoica de Azevedo na ocasião do roubo de seu projeto por empresários norte-americanos). Tal resignação, no entanto, é uma forma de resistir. O padre está lá, de alguma forma e, roubado que é, não deixa de existir. Miguel Sanches Neto, escritor latino-americano, fala contra, escreve contra.

Neste sentido, a partir das palavras de Tomás Eloy Martínez, a reflexão construída por Esteves afirma: “Hoje, poucas dúvidas restam de que ambas, história e ficção, são escritas não mais para modificar o passado, mas sim para corrigir o futuro” (ESTEVES, 2010, p. 23). A isto se pode apor as palavras do próprio autor (que também é crítico e professor universitário e não se furta, como é característica de tanto escritor contemporâneo, a emitir considerações sobre a própria obra) em um texto no qual expõe a gênese do romance. Lembrando que um romance é um tipo de texto que se realiza por meio de estruturas simbólicas, Sanches esclarece que buscou “entender o país e o personagem dentro de um conjunto de signos que se entrelaçam para compor uma narrativa que funciona *num ontem que ainda é agora.*” (SANCHES NETO, 2012, grifo nosso).

A metaficção historiográfica, conforme visto anteriormente, permite repensar a história, bem como possibilita estabelecer analogias

do presente com o passado e verificar quais os desdobramentos impostos pela História ao presente, comparar as mudanças mais austeras e verificar o que se repete. No ano de 2014 foi construída, em parte pelo discurso oficial, em parte pelo imaginário popular, a ideia de que esse seria o ano da grande oportunidade para o Brasil mostrar ao resto do mundo seus valores, seu potencial, dada a visibilidade que teria no cenário internacional com a realização da Copa do Mundo FIFA de Futebol (assim também deverá ser em 2016, quando da realização de um evento ainda mais abrangente, os Jogos Olímpicos). Um dos pontos altos da cerimônia de abertura do evento seria o chamado “pontapé inicial”, que seria dado por um paraplégico auxiliado por um exoesqueleto biônico, invenção desenvolvida por uma equipe de mais de 150 pesquisadores de várias nacionalidades, comandados pelo neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis. Para todos os efeitos, a demonstração inequívoca de um grande avanço científico-tecnológico que tinha como principal mentor esse brasileiro, a despeito de o projeto ter sido desenvolvido e executado fora do país (na Universidade de Duke, Durhan, Estados Unidos, talvez por aqui estar “fora das possibilidades locais”, como estava a fabricação da máquina de escrever).

Amplamente divulgado pela mídia nacional, a visão de um paraplégico que se levantaria de sua cadeira e chutaria a bola fez crer a todos que se trataria de um momento solene e de glória nacional. Com benevolência, sabedor de que a história se repete, o padre Francisco João de Azevedo teria se lembrado do desdém com que tanta vez foram tratados ele e sua máquina, se pudesse ter visto os dois displicentes segundos (!) que foram reservados na transmissão oficial de TV à máquina de Nicolelis durante o evento de abertura da Copa. Como a máquina taquigráfica que não teve espaço no navio que levou os principais produtos brasileiros do século XIX (madeiras e ferramentas agrícolas) para serem expostos em Londres, a invenção de Nicolelis também foi preterida, pois faltaria espaço na transmissão de TV para mostrar ao mundo OS VERDADEIROS PRODUTOS DA INDÚSTRIA NACIONAL CONTEMPORÂNEA (ou os estereótipos a que são associados o Brasil e o brasileiro): uma série de coreografias mistificando os costumes de nosso povo – folclore gratuito e vazio (sob a responsabilidade de um italiano, diga-se de passagem).

Por outro ângulo: os padres Francisco João de Azevedo do início do século XXI, Nicolelis é apenas um exemplo, desenvolvem suas pesquisas em grandes centros de inovação e tecnologia, quase sempre fora

do Brasil. Então, tal qual o padre, os cientistas brasileiros permanecem falando contra, escrevendo contra, enquanto são tragados pelo nosso atraso tecnológico. Neste sentido, ressalte-se, o brasileiro consome tanta tecnologia quanto as populações dos países dominantes do Ocidente. No entanto, na maioria das vezes, não inventamos tecnologia em nosso território, nem fazemos descobertas científicas significativas em nossas universidades. Se muitos pesquisadores brasileiros demonstram o tempo todo que o problema não é falta de conhecimento, o que nos falta?

Apesar das enormes diferenças sociais existentes dentro do próprio país, reduzidas infimamente nos últimos anos, temos um poderoso polo industrial, construído com tecnologia estrangeira. Será o Brasil aquele lugar que ainda inexistente com suas ideias fora do lugar? Copiamos ideias e tecnologia o tempo todo? Neste sentido, é alarmante verificar que, talvez, ainda sejamos uma colônia de exploração.

Uma resposta possível, entre muitas, estão nos dados sobre as exportações brasileiras. À época da realização da Copa do Mundo, foi divulgado que no primeiro semestre de 2014, as matérias primas haviam tomado a liderança entre os bens exportados pelo Brasil. Em 2002 apenas 25% das exportações brasileiras eram de produtos básicos (matérias-primas) e 75% eram de bens industrializados (com destaque para combustíveis, aviões e automóveis). Em 2014 os números chegaram a 50,8% e 49,2%; ligeira vantagem para as matérias-primas, cujo crescimento foi impulsionado pelo aumento da demanda da China pelo minério de ferro brasileiro. Após o início da crise financeira deflagrada nos Estados Unidos em 2009, o Brasil perdeu participação – *id est*, competitividade – no mercado externo, nomeadamente no que se refere aos chamados produtos de “alta intensidade tecnológica”. Desde então, os analistas passaram a se preocupar com a concentração da pauta de exportações em poucos produtos primários.

Muito embora, em valores absolutos, a exportação de produtos básicos e bens industrializados salte de US\$ 7 e US\$ 22 bilhões respectivamente, em 2002, para cerca de US\$ 55 bilhões em ambos os casos em 2014³, fica exposto nosso “calcanhar de Aquiles”: a maior

³Todos os dados econômicos que embasam esta seção foram retirados dos seguintes sítios:

<http://noticias.r7.com/economia/noticias/brasil-exporta-mais-materia-prima-e-menos-produtos-de-valor-agregado-20110510.html> . ACESSO EM 29/08/2014.

riqueza que o país pode oferecer ao mundo é o que já havia aqui desde sempre, são riquezas brutas, “selvagens e pujantes”, como diria D. Pedro II, pouco importa que seja a madeira de ontem (e de hoje) ou o minério de ferro de hoje (e de ontem). No entanto, já é possível vislumbrar no Brasil uma “tradição da ruptura”⁴. A expressão, retirada da poesia, funciona como uma explicação plausível para os paradoxos associados ao pensamento, à pesquisa e ao desenvolvimento brasileiro.

Se no século XIX, D. Pedro II não possuía uma tradição mínima de pesquisa, nem de ideias, figuras que resistiram, como o Padre Azevedo, criaram tal tradição em nossas terras e a perpetuaram. Ainda assim, apesar de tantos esforços e dificuldades ao longo da história, muitas vezes refuta-se tal tradição sem um necessário olhar crítico. Como visto anteriormente, a elite brasileira mal passou pela plena modernidade, no entanto, ela nos deixou marcas profundas e, por isso mesmo (além de nossa curta história), torna-se nossa tradição. Um exemplo é a crítica a tudo que é produzido em ideia e tecnologia no Brasil. O exíguo espaço de tempo reservado pela organização do mundial (e por nossa imprensa não especializada) à apresentação do Exoesqueleto foi alvo de críticas em redes sociais. O projeto “Andar de Novo”, capitaneado por Miguel Nicolelis “pertence a um país que ainda não existe”, mas cujo governo, ao mesmo tempo, financia o projeto com 30 milhões de dólares.

Em uma determinada perspectiva, a tecnologia, a inovação que aqui se produz, interessa menos ao mundo que a abundância do que se pode retirar *in natura* das nossas matas e subsolo. A máquina taquigráfica interessa menos que o jacarandá de que é feita; o exoesqueleto de Nicolelis menos que uma dança estereotipada. No entanto, o vultuoso investimento demonstra que o Estado, de alguma forma, preocupa-se com pesquisa, embora não haja dinheiro suficiente para tal. Esta afirmação

<http://achadoseconomicos.blogosfera.uol.com.br/2014/07/23/em-15-anos-materias-primas-dobram-presenca-nas-exportacoes-e-viram-maioria/> . ACESSO EM 29/08/2014.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/me1107201008.htm> . ACESSO EM 29/08/2014.

4“ A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. . . A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade”. (PAZ, 1984, p. 17.)

poderia ser desconstruída em pouquíssimas palavras com outros exemplos retirados de nossas máquinas de madeira contemporâneas. No entanto, falamos contra e escrevemos contra. Vários dos teóricos utilizados aqui, bem como muitos outros em qualquer campo do conhecimento, são exemplos notórios de que pensamos contra e rompemos com uma tradição (in)existente, com ideias fora do lugar e espaços inexistentes que, paradoxalmente, já estão, em sua formação, formados. Neste sentido, Sanches Neto, a literatura brasileira contemporânea, e o romance histórico deste tempo, permanecem atentos à assertiva de Esteves (2010, p. 43) de que “os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura”.

(Para o Diogo Cantarin, um brasileiro que esperava ansiosamente para ver um robô chutar a bola, mas teve que se contentar com a Claudia Leite)

Referências

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOSI, Alfredo. Post-Scriptum 1992. In: *Dialética da colonização*. 3ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, p. 347-376, 1996.
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Edunesp, 2010.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: Freud. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, p. 237-269, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- LUKÁCS, Gyorgy. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1977.
- MALARD, Leticia. Romance e História. *Revista brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, p. 143-50, 1996.
- MILTON, Heloísa Costa. *As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo*. São Paulo, 1992. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANCHES NETO, Miguel. Réquiem para a máquina de escrever. 2012. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/11/requiem-para-a-maquina-de-escrever/>. Acesso em: 22 fev.2015.

SANCHES NETO, Miguel. *A máquina de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2^a ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, p. 59-84, 2005.

Escritas autobiográficas em Armando Freitas Filho: o autorretrato, o diário e a autobiografia poética

Armando Freita Filho's autobiographical writing: the self-portrait, the journal, and the poetic autobiography

Elaine Cristina Cintra

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

elcintra@yahoo.com

Resumo: A poética de Armando Freitas Filho comporta várias expressões de escritas do eu, que se confrontam com sua vocação radicalmente metalinguística. Para verificar como tais formas autobiográficas se articulam nessa obra, como se desenvolvem em uma perspectiva evolutiva e como representam sua geração e seu tempo, essa pesquisa propôs a análise de três momentos que encenam a questão: o autorretrato, o diário e a autobiografia poética. Objetivou-se, assim, elucidar como a inserção dessas expressões na obra do poeta se entremeia no discurso lírico contemporâneo e os significados que evocam. Como resultado, concluiu-se que o uso dessas expressões no poeta está articulado com seu projeto de desvelar sua escrita em todas as perspectivas possíveis, expondo sua gênese, seus procedimentos e, inclusive, o sujeito que a constitui.

Palavras-chave: literatura brasileira; poesia contemporânea; Armando Freitas Filho; escritas autobiográficas.

Abstract: Armando Freitas Filho's poetry makes use of several writing's self-expressions, which can be contrasted with his radically metalinguistic vocation. In order to assess how such autobiographical forms are conveyed in his work, as well as how they progress in an evolutionary perspective and how they represent the author's generation and time, this research seeks to analyze three moments that illustrate the question: the self-portrait, the journal, and the poetic autobiography. Therefore, the study aims to shed light on how the insertion of such expressions into the poet's work is related to the contemporary lyrical discourse and the meanings that they evoke. As a result, it concludes that Freitas Filho's use of said expressions is consistent with his objective of revealing his own writing in all possible perspectives, thus exposing its inception, its procedures, and also the subject that constitutes it.

Keywords: brazilian literature; contemporary poetry; Armando Freitas Filho; autobiographical writing.

Recebido em 01 de março de 2015.
Aprovado em 13 de agosto de 2015.

1 “Existo por escrito”¹

Desde seus momentos iniciais, a lírica de Armando Freitas Filho propôs-se a um exercício constante de elucidação e descrição de sua própria gênese, consolidando um estilo de escrita que se poderia chamar de autorreflexiva, naquilo que considero uma vocação para autobiografar seu ato poético.

Já em *Palavra*, publicado em 1963 e primeiro livro do autor, a questão se coloca. A primeira seção do livro, denominada “Infância”, inicia-se com a narração de um sujeito diante do impasse da gestação do poema:

No branco
O susto!
Da coisa não sendo (FREITAS FILHO, 2003, p. 83).

¹“Existo por escrito” (FREITAS FILHO, 2006, p. 66) é o primeiro verso do poema “34” da série “Numeral” em *Raro mar*.

O momento de estreia desse poeta, que trazia uma influência marcante da poesia práxis, é assinalado pela obsessão de biografar a palavra, seus atos e movimentos, suas (des) constituições, suas narrativas e suas autorreferências, palavra esta que será experimentada, desarticulada, esgarçada, procurada sofregamente, como anuncia o próprio título da obra.

No entanto, se a infância da lírica deste poeta é inscrita *pari passu* a sua própria reflexão, *Palavra* também traz outras situações que conduzirão suas posteriores escolhas temáticas e formais. Observa-se, já nesse momento, temas e gestos poéticos que o acompanharão em toda obra, como a reincidência da sombra de Drummond, a remissão ao corpo, à memória, à insônia, às formas pictóricas. Mais do que isso, o primeiro livro assinala a presença de expressões autobiográficas que serão bastante recorrentes nos livros subsequentes, e é a respeito dessas expressões que este trabalho pretende observar mais pormenorizadamente.

À vista disso, é significativo que a poesia deste autor tão conhecido pelo exercício duro de sua metalinguagem, inaugure-se em *Palavra* (1963) com uma seção chamada “Infância”, remetendo à memória, e trazendo à cena um momento intimista e subjetivo em sua poesia. Tal exercício de inscrição do eu será retomado em várias outras ocasiões na poética do autor, como no poema “Código de barras”, de *Cabeça de homem* (1991), em que escrita e vida se transpassam e se imiscuem:

Escrevo a minha vida.
E o que sai do meu sonho
ou do meu punho
vem pela mesma veia
em dicção urgente.
(FREITAS FILHO, 2003, p. 492).

ou no poema “Ar de família”, de *Dever* (2013), em que confessa a necessidade de ser íntimo:

Só sei ser íntimo ou não sei ser.
O que escrevo me ameaça de tão perto.
(FREITAS FILHO, 2013, p. 10).

As tentativas de se autobiografar uma vida que “existe por escrito”, em Freitas Filho, são marcadas pela dupla inscrição vida/escrita, que nesse poeta não se desdobra, não se compactua e tampouco se resolve. Para Fábio de Souza Andrade (2009), tal binômio é o “tenso par central da obra de Armando Freitas Filho”. Da mesma forma, nota-se nessa poesia um jogo metalinguístico, em que o autor se insere na discussão, ampliando ainda mais a ambiguidade, como se pode verificar na poesia “Carga”, de *Raro mar*:

[...]

Quem é que assina a sintaxe retorcida:
o autor, outro, anagramático, ou este eu
atentado, que não se explica e explode?

Ou:

o autor, outro, anagramático, trocando
de gênero, para melhor disfarce, ou este eu
atentado, que não se explica e explode?
(FREITAS FILHO, 2006, p. 51).

Os versos acima apontam para o nó em que essas instâncias do eu se embaralham nesse poeta. A própria citação da palavra “autor” no universo ficcional da poesia, já por si só provocativa, suspeita e até mesmo inadmissível para a crítica tradicional, problematiza as relações entre a vida e ficção que o eu lírico estabelece em um gênero voltado decisivamente para o sujeito. O autor, aqui, no entanto, aparece como o outro, o disfarçado, polo oposto àquele que seria o enunciador, o eu-lírico, perpetuando um jogo ambíguo, que explora o irresoluto *status* dessa *persona non grata* no gênero lírico.

Assim também, a inserção de formas autobiográficas na lírica acentua o problema nunca de fato esclarecido pela teoria da poesia dessa relação entre o eu lírico e o autor, pois, se a lírica instaura uma suposta ficcionalização do eu, o texto autobiográfico, por seu lado, propõe-se trazer à cena a referencialidade na qual se pauta.²

²Dominique Combe (2009-2010) percebe esta contradição entre o eu-lírico e o poema autobiográfico, já que o primeiro possui um caráter problemático e hipotético, sem que seja possível ser fixado e identificado, e o segundo pressupõe “uma subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico” (p. 121), expressa especialmente na poesia de circunstância.

As formas autobiográficas na lírica já apontam, por sua natureza, àquilo que Paul De Man (2012) chamou de “indecidibilidade” no que se refere à distinção entre ficção e real. Para esse autor, a autobiografia, sendo uma figura, teria uma estrutura especular em que implicaria simultaneamente diferenciação e similaridade, e o interesse que ela causa se daria justamente pela impossibilidade de fechamento e totalização.

Neste raciocínio, e considerando a lírica autobiográfica como uma figura de identificação e, ainda por De Man, de autorrestauração, é pertinente imaginar a constituição pelo “tenso binômio” irresolúvel em Armando como propiciadora para esses exercícios autobiográficos impressos em sua obra que este trabalho objetiva analisar.

A incidência de formas autobiográficas nesse autor não é esporádica. Como dito, o primeiro livro se inicia com uma seção chamada “Infância”, que mais tarde, em *Lar*, (2009), será retomada e ampliada. *De corpo presente*, livro considerado pelo autor como aquele em que assumiu definitivamente seu estilo poético, está impregnado de diários, autorretratos, terminando com uma seção chamada “Memorial”. A partir daí algumas de suas obras se voltam para as expressões autobiográficas de maneira mais expandida. *3x4* (1985) pressupõe o autorretrato como sua linha condutora; *Fio terra* (2000) traz à tona uma seção inteira no formato do diário, bem como a série “Numeral”, livro sem volume, iniciada em *Numeral, nominal* (2003), e que teve continuação em todos os livros posteriores do autor. *Lar*, é uma autobiografia poética que apresenta continuidade na primeira seção de *Dever* (2013).

Fato é que pululam pela poética de Armando autorretratos em suas formas diversas, diários que se desdobram em séries inumeráveis e desafiam os limites do gênero, autobiografias que se estendem por outras obras, contaminando-as com uma história inacabada, mostrando que a memória e a escrita se confrontam em uma atividade contínua e reversível, na qual dificilmente se chega a um ponto de arremate.

A hipótese que aqui levanto é que tais expressões autobiográficas em Freitas Filho, além de bastante recorrentes, propiciam observar com mais clareza como as expressões de intimidade e subjetividade se movem na poesia contemporânea, redimensionando os espaços do eu lírico e do autor, e os tênues limites entre ficção e realidade.

Para observar melhor tais expressões e as várias formas em que são executadas na obra desse autor, como elas se articulam, como se desenrolam, como representam seu tempo, faz-se necessário levantar

alguns dados de, ao menos, três perspectivas que são bastante reiteradas no autor: o autorretrato, o diário, e a autobiografia propriamente dita. Para um recorte, tendo em vista a vasta obra do poeta, serão enfocados três momentos que mais diretamente trazem a questão à cena: *3x4* (1985); *Fio terra* (2000); e *Lar*, (2009).

Pretende-se, assim, a partir desta análise, ampliar uma investigação maior em que proponho investigar como as formas autobiográficas entremearam-se no discurso lírico contemporâneo e alguns dos significados que esse gesto evoca na atualidade.

2 O autorretrato

Dentre as formas de escrita de si, o autorretrato é aquele que mais apresenta características afins da poesia lírica. Sendo a única expressão autobiográfica que se afasta da narrativa, pois se realiza através de uma ordenação temática e não cronológica, o autorretrato remete muito mais à pintura, em sua forma descritiva. Supostamente, nele, o sujeito se desvela exterior ou interiormente, fixando uma identidade visível, em consonância aos pressupostos do gênero lírico.

O sujeito que se autorretrata mostra-se duplamente, como fotógrafo e modelo, em uma mão dupla de identidades que se olham narcisicamente. O autorretrato, para Lejeune, é “a armadilha do espelho” (2008, p. 249), pois apreende o sujeito na captação de sua própria imagem. Nele, o ato de fotografar é tão revelador quanto a imagem que se constitui.

Em Armando Freitas Filho, essa dupla inscrição é verificada sob duas perspectivas: nos autorretratos poéticos propriamente ditos, e nas referências ao poeta-fotógrafo, que aproxima o ato de escrever ao de fotografar. No preto e no branco, tal como na escrita, a imagem retorna, revelada, em foco, mas o ato de fotografar desdobra-se sobre si mesmo e o fotógrafo retrata esse ato, em um autorretrato metalinguístico.

Tal exercício radical de retratar a escrita é um índice de diferenciação do poeta de seus pares, especialmente na década de 1970, em que a “poesia biográfico-geracional”, como é denominada por Flora Süssekind (1985, p. 72) fazia-se por uma “paixão pela conversa íntima, sussurrada” (p. 131). Por seu lado, para esta autora, Armando seria um poeta que “encena criticamente a subjetividade” (p. 137).

O poema “Pessoal e transferível”, em *Numeral-nominal*, pode demonstrar esta distinção:

Na primeira pessoa. No contrafluxo.
Em pé, encruado, sentindo a força
dos cabelos, das unhas, do dente decisivo
de camisa encardida, cheirando a suor.

Mando o que está escrito na cara
na testa, onde a linha do pensamento
que segue, à sombra, irregular e pontilhada
corresponde às rugas de expressão fixas
que interrogam, rudes, mas nem esperam
resposta, recepção, reflexo:
sim, sou eu, cercado, à cata de sentido.
(FREITAS FILHO, 2003, p. 73-74).

Na contramão do “Cogito” de Torquato Neto, que dizia: “eu sou como eu sou/pronome/pessoal intransferível” (NETO, 2015), o sujeito neste poema torna-se transferível, deslocável. Mesmo ainda se mantendo “na primeira pessoa”, marcada na primeira estrofe pelos índices diretos (“pé”, “cabelo”, “unhas”, “dentes”, “suor”) ou indiretos (“camisa”) do corpo, o que supostamente remeteria a uma identidade, a expressão poética do eu caminha para além, ou seja, para a escrita. Tal deslocamento é figurado na segunda estrofe, com a aproximação lexical entre rosto-identidade e o ato de escrever, como nas expressões: “escrito na cara”, “linha do pensamento”, “pontilhada”, “expressão fixa”. Assim, andam juntos o retrato do rosto e da escrita, e é dessa conjunção que fulgura o eu.

Em Armando, o livro que melhor encena os retratos multifacetados e “transferíveis” do poeta é *3x4* (1985), que se inicia com um autorretrato representativo dessa verve:

Em si mesmo
como espelhos, lagos
polaroides
com revelações instantâneas
feito um filme, fita
24 vezes p/segundo
24 quadros
na câmara escura
sou 400 ASA voando
com soluções à vista
(FREITAS FILHO, 2003, p. 355).

Se o título já infere a ideia da fotografia, especialmente da que é usada em documentos de identidade, aqui o desdobramento em flashes e quadros, “24 por segundo”, apresenta a ideia de corte e de multiplicidade, no qual a captura do sujeito é comprometida por sua dispersão. É um sujeito fragmentado e disperso que se dá nessas fotos. “Sujeito representado e, no entanto, inalcançável – como num retrato 3x4.” (MORICONI, 2015).

Mais do que isto, as lentes oblíquas da fotografia desviam daquele que está sendo retratado, e, como o fotógrafo que erra o foco e amputa parte do corpo do indivíduo, passam a retratar o derredor. Surgem, então, quadros que passam da paisagem, sempre presa a uma fixidez e a um nada, e chegam ao próprio ato de fotografar – a escrita e suas nuances, ato metalinguístico já anunciado na epígrafe de Ana Cristina Cesar, presença constante e estilhaçada na poesia de Armando, que reitera a invisibilidade do fotógrafo: “Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus.” (apud FREITAS FILHO, 20013, p. 352). O retrato e o fotógrafo se fazem, então, nesse livro, a partir de ausências, marca indelével da escrita e de toda representação, reapresentação do que não está.

Apesar da impossibilidade de apreensão do real, o retrato tenta fixar o instante e o sujeito em um quadro, buscando apreender uma identidade que o tempo resvala. Para Sebastião Uchôa Leite esta tentativa de apreensão do tempo em uma autodefinição é a justamente a “missão” deste livro, o que se refletirá nas várias metáforas do espelho e seus desdobramentos, como lago, olhos.

O livro se divide em seções que apresentam títulos com referências temporais, como “Entre”, que duplica seu sentido através do verbo “entrar” e do intervalo entre os flashes, “Durante”, “Depois”, finalizando com “Antes”, assinalando a principal característica da fotografia, que é presentificar o passado. O “Antes”, ao se colocar após o “Depois”, desordena o tempo, apresentando-o às avessas, como o avesso de um espelho.

Os retratos de 3x4 remetem a uma fragmentação que reitera o estilo de Armando composto por cortes bruscos, fragmentos e elipses. Em todas as esferas, os retratos desse livro são regidos pela dispersão. Os poemas, com estrofes relativamente curtas que variam de 9 a 14 versos, são quadros nos quais a busca de uma configuração do sujeito acaba por se dispersar nos flashes pela paisagem, que, ao final, mostra-se bem mais definida que o sujeito a se identificar no retrato, e, principalmente, no ato de fotografar. Retrato oblíquo, ou, como diz Viviana Bosi (2003), este

autorretrato é mais um “antirretrato”, “uma não fixação da imagem, que se rompe no momento mesmo de ser representada: *mimesis* de estilhaço mais do que de espelho”. (BOSI, 2003, p. 16).

O autorretratista, na análise de Lejeune (2008), vê no seu espelho um quadro por fazer. Assim, mais do que inscrever sua subjetividade, aquele que se autorretrata está imerso em um exercício de exteriorização estética. Em *3x4*, essa dimensão é explorada através das várias perspectivas da escrita que nela aparecem. Depura-se a autofotografia em várias poses – ora o leitor é o foco: “Olá leitor/ eis minha palavra-ventarola” (FREITAS FILHO, 2003, p. 356); ora o livro: “Entre um livro e outro/ um deserto de lucidez/ o mar morto/ a terra de ninguém/ e o meu olhar/ não ousa nenhum oásis.” (p. 358); ora a eterna hesitação diante do silêncio e da folha em branco: “Na beira da folha/ qual estação/ se debruça e hesita/ em se expressar?” (p. 359).

Assim alguns movimentos da escrita são registrados em quadros, que vão desde a preparação, o “durante”, momento da escrita figurativizado pela conjunção erótica do autor com a palavra, até o momento depois da escrita, em que o sujeito aparece degolado e esquartejado: “sem braços/ com os pés assassinados” (p. 382), esvaziado de seu ato heroico, esquivo de sua própria produção: “E lavo minhas mãos furadas/ que não seguram mais/ o seu próprio sangue.” (p. 386).

A escrita do eu, então, passa para a escrita da escrita do eu, e se o autorretrato é, na verdade, e em um sentido religioso, “uma aparição”, conforme Lejeune (2008, p. 249), uma vez que, ao se autorretratar o sujeito se percebe e se desvela, em *3X4*, o que se autorrevela é a foto que é concebida neste ato. Sendo assim, os dois elementos, sujeito e sua representação se tornam as faces de um espelho, um sendo a imagem do outro, e as identidades se embaralham. O sujeito só se constitui como imagem na escrita e a escrita se constitui a partir de um olhar estilhaçado para este sujeito.

3 O diário

Em 2000, Armando Freitas Filho lança o livro *Fio terra*, voltando-se, desta vez, para outra forma de escrita autobiográfica, o diário, parte integrante da primeira seção do livro, que percorre o período de 5 de abril a 5 de julho de 1998. No entanto, bem antes, em *De corpo presente* (1975), é possível encontrar ao menos três poemas, “Diário”, “Natureza

morta” e “Corporifortificação”, em que a forma diarística aparece no registro temporal dividido entre o dia e a noite, ou como o posterior *Lar*, profere, “Dias divididos por sol e lâmpada” (FREITAS FILHO, 2009, p. 19). Mais tarde, a expressão no diário será retomada na série “Numeral”, iniciada em *Numeral–nominal* (2013) e continuada nos livros subsequentes do autor.

O diário é uma forma autobiográfica que, em sua essência, estabelece alguns paradoxos com a natureza do gênero lírico. Sendo uma escrita que se propõe registrar o momento, uma vez retomada ou modificada posteriormente, perde sua especificidade textual. A lírica, por sua vez, faz o movimento contrário, e sua escrita é sujeita a revisões, reelaborações, revisitações, na busca da expressão mais justa.

Os graus de proximidade com o real, aliás, também são elementos de distanciamento entre o diário e a lírica. Blanchot afirma que “ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário” (2005, p. 270), já que, pressupostamente, este texto é escrito para si mesmo. O crítico, no entanto, atenta para a necessidade de tal sinceridade ser “superficial”, para que a narrativa ali se realize a contento. Na lírica, por sua vez, a sinceridade é inventada, ficcionalizada, retoricizada, e, por isso, menos superficial, mais adensada com os recursos que a ficcionalização lhe concede. O diário poético, a princípio, não traz a “sinceridade” que a forma diarística propõe, sendo, de imediato e em sua natureza, um “diário fingido”, como o famoso diarista de Fernando Pessoa propõe. Não seria, então, um termo contraditório o “diário poético? Em *Fio terra*, desde o início, a questão se coloca e se observa um sujeito lírico submerso em um estado que a escrita lhe conferiu:

Doente de mim
 desde que a escrita
 juntou-se à vida, com as linhas
 da mão misturadas às do papel
 sob o peso da batida do pulso pegajoso.
 (FREITAS FILHO, 2003, p. 563).

Nessa expressão poética de um eu subjogado pela escrita, o corpo, tema bastante recorrente no autor especialmente em suas expressões eróticas, imiscui-se no corpo da escrita. Assim, o diário do ato de escrever de Armando, tal como as demais expressões autobiográficas no

autor, registra o esforço, inclusive corporal, da escrita, e assim, os dois elementos são poeticamente anotados, dissecados. O corpo será, aliás, nesse diário metalinguístico, o traço mais acentuado da subjetividade, atendendo à demanda de confidências e intimidade que a forma diarística pressupõe.

Para Clara Rocha (1992), o diário evidencia as duas forças que tensionam a escrita autobiográfica, por um lado a procura de um centro para um sujeito que se vê disperso e descentrado e, por outro, a desagregação desse próprio eu em uma escrita que não pode dizê-lo em sua totalidade. Fragmentos, cortes, enjambements, elipses bruscas, anacolutos, vários são os recursos em *Fio terra* que evidenciam a dispersão de uma subjetividade registrada na medida em que a escrita conta a história de seus dias, o esforço diante da folha em branco, os dias de mão única, em que uma só folha foi composta, a mão “que pensa, pesa e apanha/ o que a cabeça imagina” (FREITAS FILHO, 2003, p. 576). E em todo esse esforço, o tempo é quem dita as normas as quais sujeito e escrita se submetem.

Essencialmente, o que fundamenta o diário é a data, diferenciando-se de outras formas narrativas inscritas com referência temporal, como a autobiografia, por exemplo, justamente pela anotação quase concomitante aos acontecimentos. O diário trata do tempo presente, e sua inscrição, em geral, é perpassada pela necessidade de registrar a sensação exata do ocorrido, no momento do ocorrido.

Assim, essa expressão autobiográfica, mesmo ao se apresentar sob formas diversas, sempre será marcada pela submissão ao tempo. Para Blanchot, “escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns” (2005, p. 270). Em *Fio terra* nota-se a necessidade de registrar os dias para não se deixar sucumbir pelo esmaecimento do tempo. A escrita, então, vem em socorro ao sentimento de finitude e morte que vai se acentuando à medida que a obra transcorre.

Nesse diário de Armando, as datas assinalam as variáveis dos dias comuns, que, no exercício da adjetivação acabam por ser um referencial das sensações do eu-lírico no fazer exaustivo da escrita: assim, se 24 de abril de 1998 é um “domingo de solidão e remorso” (FREITAS FILHO, 2003, p.569), os dias subsequentes serão “dia de mão única” (p. 570), “dia oposto ao de ontem” (p. 570), “dia que se devora” (p. 570), “dia invariável” (p. 571), “dia e noite inumeráveis” (p. 572). As sombras e as luzes da cidade vão instaurar os indícios do tempo, inserindo a

marcação temporal tão necessária ao diário. O último poema da seção, traz a “madrugada crua que fura”, e o “dia incurável” que cerca o sujeito “até o limite último e justo”. Assim, o diário, em *Fio terra*, localiza o sujeito em um tempo estrangulador, de limites vorazes, que vai se refletir nesta escrita que se busca a si mesma através do jogo especular, e que se imiscui na corporeidade do sujeito.

Outra abordagem da forma diarística em Armando é a série “Numeral”, iniciada em 2003 com o livro *Numeral-nominal*, que se estende até hoje.³ A sequência, composta por poemas “investigativos”, em livros “caronas”, pretende-se inacabada e está aberta para uma continuidade que supostamente só deverá ser finalizada pela morte.

Os poemas de “Numeral” estabelecem uma congruência com a forma diarística por várias razões. Mais do que a continuidade fragmentada, anotando o moto-contínuo dos dias, Numeral é um acerto de contas da obra consigo mesma, em que se anotam acertos e erros. A morte, que em *Lar*; e *Dever* se tornou bastante frequente, conduz o diário para a reflexão sobre a finitude e a necessidade de dar continuidade aos projetos, não para resolvê-los, para arrematá-los, mas para reelaborá-los, em uma espécie de rascunho infinito, reafirmando uma poética que, como o poema “100” da série supõe, ficará na casa dos três dígitos.

4 A autobiografia poética

Lar; narra vários momentos da infância e da adolescência de um sujeito de classe média alta, no Rio de Janeiro, a partir da última metade do século XX até a primeira década do século XXI. A narração aborda temas que são corriqueiros na vida de um menino dessa época e lugar social: o mal-estar com o rigor da escola, os jogos de futebol na praia, as questões religiosas na formação ética, a cobrança que o corpo

³Até o momento, o projeto foi realizado em quatro partes: 1) poemas 1 a 31 (31 poemas), no período de 16 de junho de 1999 a 25 de junho de 2002, publicados em *Numeral-nominal* (2003); 2) poemas 32 a 65 (33 poemas), relativos ao período de 29 de julho de 2002 a 10 de julho de 2004, publicados em *Raro mar* (2006); 3) poemas 66 a 100 (34 poemas), relativos ao período de 17 de julho de 2004 a 4 de março de 2007, publicados em *Lar*; (2009); e 4) poemas 101 a 137 (36 poemas), relativos ao período de 15 de março de 2007 a 25 de setembro de 2009, publicados em *Dever* (2013).

“injusto” provoca no adolescente e as consequentes culpas advindas daí, a iniciação sexual, as férias em Petrópolis, a sensação de desajuste diante de uma família com o qual possui poucas afinidades, o desconforto ao se reconhecer cada vez mais parecido com o pai, as primeiras leituras definitivas.

Lar, no entanto, não se conduz exatamente como uma autobiografia, gênero que implica em uma escrita pós-acontecimentos, geralmente realizada na maturidade do sujeito que quer contar os fatos de sua vida. Para Marcos Siscar (2010), *Lar*, decepciona, porque a decepção é “sua matéria, sua formulação, sua arte”. Decepção na forma, na expectativa da autobiografia, o que demanda ao leitor que o leia “sob o signo da desarmonia, da solidão sem lar.”

De fato, *Lar*, decepciona se o leitor ao livro se dirigir na expectativa de uma autobiografia no sentido tradicional. Fragmentada, descontínua, com idas e vindas em um tempo muitas vezes indefinido, às vezes tomando uma forma de reflexão ou de escrita que se reflete a si mesma, o livro reitera a linguagem dispersa tão presente nos livros do autor, repleta de cortes bruscos e excessivos exercícios metalinguísticos.

A autobiografia de Armando, na realidade, potencializa as ambiguidades que essa forma de escrita do eu expõe, quando se trata de sua tradução no gênero lírico. Uma autobiografia poética é sempre uma forma de escrita que apresenta tensões e confrontos consigo mesma, figurativizando o autobiografado, ficcionalizando o objeto de sua narração para tornar os acontecimentos, mais do que narráveis, poéticos.

Sobre a autobiografia poética, Vagner Camilo, no prefácio de *Lar*, aponta para seu caráter lacunar, que “fragmenta, dispersa e desfigura a figura do autobiografado”. (CAMILO, 2009, p. 11). Desta forma, o sujeito que se constitui na autobiografia é, ao mesmo tempo, “instituição/ destituição”. No entanto, é neste caráter lacunar que será feita uma escolha de momentos significativos da constituição de uma identidade.

Seguindo essa direção, *Lar*, realiza-se como uma autobiografia poética ao propor um acerto de contas com a vida, ao mesmo tempo em que realiza um balanço da poesia que esta vida propiciou. Nesse gesto, o poeta destila traços de sua biografia, enumerando fatos e personagens que perpassaram por toda sua lírica, ao mesmo tempo em que biografava a sua escrita, agora na forma narrativa poética.

Para isso, o livro dá vazão a um procedimento reiterativo: a repetição, ou melhor, a continuação. O moto-contínuo do exercício

poético de Freitas Filho, retoma temas, imagens, formas poéticas em *Lar*, que voltarão em *Dever*, livro posterior publicado em 2013. A memória, “escada elástica e intermitente/ que se sobe e desce aos saltos”, como ressalta o poema “Memo”, em *Dever*, metaforiza tal exercício contínuo, de idas e vindas intermináveis. Nesse sentido, a autobiografia poética de Freitas Filho condiz com o que Clara Rocha apresenta sobre a escrita autobiográfica, quando a aproxima da condenação de Sísifo, já que traz um “incessante recomeço do dizer”. (1992, p. 26).

A casa, que em *Palavra* é descrita como “torta/ escura e morta”, em *Lar*, subdivide-se entre a casa grande, com o intimidador retrato do avô, mais vivo que todos os vivos, e a casa dos empregados, em que o menino rico usufruía dos prazeres sexuais da empregada. Em *Dever*, o poema “Atualização da casa”, traz a casa grande diminuída, recortada, igual a várias outras casas, projetando as mudanças de uma classe social que cada vez mais foi “encolhendo” e se recolhendo a uma nova rotina.

O pai, que em *À mão livre* é protagonista de um poema que abordava seu enfarto e marca-passo, volta em *Lar*, na imagem do relógio que expressa as desavenças dos tempos entre os dois:

[...]

Pai, a certeza de sua hora
me falta, e mesmo tendo
andado, não consegui chegar
a tempo, de pegar seu passo
emparelhar-me – servir
de companhia para sempre –
e passar à descendência
os firmes compromissos
pois me perdi pelo caminho.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 54).

Em *Dever*, o relógio do pai também retorna juntamente com o guarda-chuva, a pasta de couro, o lápis, apresentando um movimento que marca o deslocamento do sujeito para objetos destinados a remeter ao ser definitivamente ausente. Da mesma forma, a presença da mãe volta em *Dever* pela evocação não somente de momentos que reiteram a dedicação e cuidado ao filho, mas pelo registro da ausência sentida inclusive no contato com os objetos daquela pessoa, últimos resquícios de sua presença corporal no âmbito familiar.

Lar, também é o lugar em que o poeta biografava suas primeiras tentativas de escrita, a angústia diante da folha em branco que não se resolveria nunca, os primeiros contatos com os poetas que o acompanhariam por toda a obra, os exercícios árdios de escrita nunca finalizada que se rascunha, que se apaga, que se corrige.

Assim, o livro fixa alguns quadros de um passado irônico e em aberto, como a vírgula indica, reiterando o estilo fragmentado e elíptico que acompanhou o autor durante toda sua obra, para voltar ao inevitável tema que ronda sua obra: o senso de finitude. O exercício incessante da autobiografia seria, então, a reação do sujeito à sombra do tempo voraz.⁴

5 A título de conclusão

O uso das formas autobiográficas em Armando Freitas Filho articula-se com seu projeto de desvelar sua escrita em todos os seus flancos possíveis, atendendo à necessidade de expô-la em sua gênese, seus procedimentos, incluindo aí o sujeito que está por trás do processo, com sua intimidade e sua historicidade, seus erros, acertos e rasuras. Essas formas seriam uma das várias maneiras encontradas pelo autor para responder às perguntas que direcionam esse moto-contínuo lírico: como minha poesia se tornou o que é, como me tornei o sujeito poético que sou, e por que escrevo como escrevo?

Tais expressões autobiográficas na poesia do autor são sempre instauradoras de um duplo registro - ao mesmo tempo em que inscreve, estilhaça o sujeito, em uma escrita que traz um movimento vertiginoso de metalinguagem.

As obras analisadas demonstram a tensão que se estabelece nessa dupla perspectiva. Em *3x4*, a constituição do autorretrato traz uma tentativa de fixar o sujeito no momento que termina por se descentrar pelos inúmeros flashes, poses e deslocamentos para o exterior e para o próprio ato de fotografar. O diário, que, por sua especificidade remete ao corte, mitiga a presença do sujeito quando privilegia, em seu lugar, o registro dos exercícios poéticos. Por fim, a narrativa autobiográfica,

⁴Por essa perspectiva, a autobiografia é a forma de escrita que mais se adequa ao projeto, já que, segundo Clara Rocha, “[...] é uma forma de apaziguar o ressentimento da transitoriedade da vida, pela valorização da *durée* individual e pela gestão recuperadora dessa mesma *durée*”. (1992, p. 34).

responsável por apresentar o enredo da vida do sujeito, dispersa-se na reiteração exaustiva e obsessiva da escrita reflexiva. A mão dupla, porém, revela sua outra face. No projeto de continuidade extensiva da obra, o sujeito revida e volta com suas questões encalacradas, presença constante como os números que “nomeiam” os poemas da série “Numeral”.

Ao final, pode-se dizer que a inserção das formas autobiográficas em Armando Freitas Filho relaciona-se com a necessidade de se registrar a subjetividade diante da avassaladora passagem do tempo. Falar do sujeito representa uma tentativa de fixá-lo em uma moldura talvez mais viva do que as pessoas reais, como o poema sobre o retrato do avô morto revela. Por essa perspectiva, o autorretrato, o diário e a autobiografia poética são algumas das formas encontradas para que o sujeito não se dilua neste tempo. Nessa poética de interrupção, as expressões autobiográficas tomam, então, outra função, que é compor formas que propiciem uma certa continuidade ao ser humano destinado ao fim inexorável.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *A vida em desordem alfabética*. 20/06/2009. Caderno Ilustrada. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2006200912.htm>. Acesso em: 22 jun. 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos). 390 p.

BOSI, Viviana. Objeto urgente (prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 5-25, 2003.

CAMILO, Vagner. Prefácio. *Lar*; a autobiografia de uma poética (prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. *Lar*; (2004-2009). São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-15, 2009.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev.o 2009-2010.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. In: *Sopro*. Panfleto político-cultural. n. 71. Maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html#.VPHHB3zF-VB>. Acesso em: 28 fev. 2015.

FREITAS FILHO, Armando. *Dever* (2007-2013). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 168 p.

FREITAS FILHO, Armando. *Lar*, (2004-2009). São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 136 p.

FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

FREITAS FILHO, Armando. *Raro mar*. (2002-2006). São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 94 p.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. 404 p.

LEITE, Sebastião Uchoa. Itinerário de Armando (orelha). In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MORICONI, Italo. *3x4: poesia á beira do abismo*. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga00/matraga0a07.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

NETO, Torquato. *Cogito*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tor.html#cogito>. Acesso em: 28 fev. 2015.

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. 252 p.

SISCAR, Marcos. “Uma poética da decepção”. In: *Jornal de resenhas*. São Paulo, dez., p.18-19, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. 2ªed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 168 p.

A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada

Description of Veronica Stigger's world or a dried anthropophagy

Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
angelmdias@gmail.com

Resumo: O ensaio se propõe a interpretar o último relato de Verônica Stigger, *Opisanie Swiata*, a partir da sua abordagem de Raul Bopp e da antropofagia modernista. Partindo de tal objetivo, o texto procura levantar os recursos utilizados pela autora, a fim de valer-se, na composição da narrativa, do legado de diversos intelectuais e escritores do período em pauta. Nesse sentido, aponta-se, na construção da novela, além da bricolagem de pequenos textos e de ilustrações na estruturação do volume, a importância central do pastiche, segundo é apresentado por Antoine Compagnon, no livro *O trabalho da citação*. Entretanto, a avaliação do rendimento deste sofisticado trabalho de elaboração textual surpreende uma certa fragilidade crítica pela ornamentalidade das apropriações concatenadas sob o enfoque humorístico, com um tipo de jocosidade leve, de feitiço francamente gratuito.

Palavras-chave: pastiche; bricolagem; antropofagia; humor.

Abstract: The essay proposes to present an interpretation of the recent fiction by Veronica Stigger, *Opisanie Swiata*, and aims to criticize its approach of Raul Bopp and the modernist anthropophagy. Behind the bricolage of texts and illustrations, the work strongly makes use of the

pastiche technique according Antoine Compagnon in his book *Le travail de la citation*. However, this sophisticated work of textual elaboration merits a critical evaluation due to the excessive ornamentality of its appropriations gathered under a humoristic focus characterized by a light playfulness frankly groundless.

Keywords: pastiche; bricolage; anthropophagy; humor.

Recebido em 13 de março de 2015.

Aprovado em 17 de junho de 2015.

O último relato de Verônica Stigger, embora aponte numa direção mais ampla, conforme promete o próprio título, estrutura-se por fragmentos e pequenos textos de natureza diversificada, justapostos e concatenados por um rarefeito nexos narrativo que se equilibra na viagem do pai polonês ao encontro do filho doente e recém-descoberto.

Seu parentesco com o experimentalismo modernista da década de 1920 é óbvio, no que se apropria de uma comicidade leve e piadista, além da composição partida, sintética e descontínua.

O enredo reúne, numa pauta lúdica, Raul Bopp, o poeta brasileiro, autor do célebre poema *Cobra Norato*, e Opalka, o pintor conceptual franco-polonês, autor de uma série denominada *Opisanie Swiata* (que significa “Descrição do Mundo”), como dois viajantes que, ao se terem conhecido na partida da Polônia ao Brasil, resolvem ir juntos para a Amazônia. A amizade que se desenvolve ficcionalmente talvez aluda à afinidade entre ambas as personalidades que, em vida, dedicaram-se, cada um à sua maneira, a perseguir o infinito e assim procederam artisticamente às respectivas descrições do mundo.

Bopp, participante da ebulição modernista, e, sobretudo da Antropofagia, na qual foi um dos ativos organizadores, é conhecido por sua vocação itinerante de incansável desbravador do Brasil e do mundo, e não se poupou na composição de inúmeros relatos de viagem. Opalka, por sua vez, dedicado a presentificar através da pintura a ideia do infinito, transforma seu trabalho artístico num destino espiritual, ao exercitar a meditação sobre o tempo pela contagem sequencial de números em telas sucessivas, os 233 “detalhes” (segundo as denominava o autor), só interrompidos por sua morte em 2011.

Talvez se possa aproximar também, a partir desta parceria nuclear, a poeticidade plástico-musical e o telurismo do *Cobra Norato*, insistentemente emendado pelo autor, em sua personalidade irrequieta, à determinação de Opalka, na espacialização da passagem do tempo, retomada pela composição de cada novo “detalhe”, em busca de um ponto de fuga infinito. A descrição do mundo como espaço percorrido no “desesperadamente verde” da Amazônia, em sua epicidade intuitiva e constantemente enriquecida, pode ser a outra face da insistente sequência de números de Opalka em sua coleção de pedaços seriados para plasmar a meditação da passagem do tempo.

A viagem como processo de formação dos “olhos livres” inerentes ao primeiro modernismo dos anos de 1920, nesta sua versão do século 21, ganha um perfil reciclado. A diversificação qualitativa dos fragmentos, com textos de diferentes naturezas e procedência, — como cartas, anúncios anacrônicos, trechos de um guia antigo de viagem, narrativas em primeira e terceira pessoas —, sugere, numa espécie de *mise en abyme*, constituir o relato da viagem de Opalka, que, na última cena do livro, senta-se na casa do filho morto, para escrever suas recordações da travessia até o Brasil.

A bricolagem da narrativa, ao recolher citações literais combinadas a pequenas histórias autorais, concatena-as a pastiches, numa conjugação minimalista de partes que dá ao todo, um clima leve de brincadeira inconsequente e de piadismo infantil.

A primorosa edição do volume em roxo e dourado, com páginas de tom pastel, de tonalidades variando do lilás forte, ao claro e ao bege rosado, traz muitos hiatos entre seus capítulos minimalistas que se sucedem entre pequenas frases assertivas sobre procedimentos de viagem e reproduções de reclames contemporâneos ao enredo, que é passado na década de 1930 e se conclui com a invasão nazista da Polônia, em 1939. Os aconselhamentos são oriundos de um guia turístico antigo que, no início da narrativa, será oferecido por Bopp a Opalka, e se justapõem à maioria dos episódios que possuem diferentes configurações. Podem ser cartas, trocadas entre pai e filho, durante a longa jornada do primeiro ao Brasil, ou ainda as próprias narrativas da viagem, escritas em primeira e em terceira pessoa, que o leitor poderá, ao final da leitura, atribuir a Opalka.

Depois do relato concluído, imediatamente justaposto a ele, a autoria do livro revela-se na apresentação de uma listagem bibliográfica

de fontes de composição intitulada “Deveres” que abarca desde livros, artigos diversos, a maioria sobre os modernistas de 1922, até referências a conversas com pessoas variadas, desde o próprio marido da autora, a parentes próximos, amigos e conhecidos em momentos esporádicos.

O desnudamento do processo de composição não é absolutamente um procedimento original. Desde o alto modernismo, a autoconsciência da forma constitui um padrão instituído de apropriação crítica do fazer criativo. No entanto, aqui, como gostaria de demonstrar, o recurso metacrítico não aposta em qualquer ponto de fuga reflexivo, mas ocupa-se prioritariamente com a sua economia interna, no sentido de satisfazer-se com o cultivo da engenhosidade que lhe é própria.

Terry Eagleton, no artigo “Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo”, ao partir da conhecida postulação de Jameson sobre o pastiche, como modo característico da cultura pós-moderna, em detrimento da paródia, sugere que, apesar da excelência do argumento, a atualidade não é completamente estranha à paródia mas, ao contrário, “com sua dissolução da arte nas formas predominantes de produção de mercadorias”, ocupa-se em parodiar “a arte revolucionária de vanguarda do século XX” (EAGLETON, 1995, p. 53). A asserção, no caso desta obra de Stigger, sobre a viagem na acepção dos modernistas de 1922, em seu empenho em descobrir o Brasil e desvelá-lo crítica e criativamente, tem algo a ver.

Na medida em que elege Raul Bopp, e sua incansável vocação desbravadora de espaços e latitudes, o livro busca encenar a importância do tópico por meio de um dos seus personagens exemplares. Nesse sentido, “Deveres” lista uma expressiva quantidade de livros sobre viagens das mais variadas autorias: *O turista aprendiz* de Mário de Andrade, o *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, diversos relatos de viagem de Raul Bopp, *A grande aventura nos confins da Amazônia* de Flávio de Carvalho, além de inúmeros outros autores como Wes Anderson, Frei Gaspar de Carvajal, Maria Martins, Lévi-Strauss e outros ainda.

Entretanto, apesar de aplicar-se consideravelmente em conhecer o protagonismo de Bopp e as implicações das viagens, pela diversidade da recolha bibliográfica, esta obra de Stigger trata do tema da travessia internacional na direção dos trópicos de maneira leve e descontraída, num franco despojamento de qualquer preocupação mais crítica ou de intenção polêmica em torno dos ideais utópicos modernistas. O livro,

como objeto é peça primorosa, bem acabada, com cores, tipos, fotos e ilustrações numerosas, de profundo bom gosto. No entanto, ao fim e ao cabo, o leitor tem acesso a uma obra risonha e brincalhona, com o toque do final melancólico, pela dedicatória paterna do relato ao filho morto.

Aqui, a verdade do percurso é uma enfiada de danças, brincadeiras, conversas e algazarra tipicamente turística, com toques de fantasia exótica pelas inúmeras alusões a lendas e superstições — como, por exemplo, a existência de sereias — ou ainda a motivos e fabulações amazônicas, como a cobra grande, e pequenas historietas sobre a floresta e seus habitantes.

Do meu ponto de vista, o interesse do relato reside, sobretudo, na prática do recorte e da colagem da citação. Segundo Antoine Compagnon, tais experiências infantis constituem o fundamental objetivo da leitura e da escrita, como “formas derivadas, transitórias e efêmeras” desse jogo. Segundo o teórico, “a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem”, é responsável pela “alegria da bricolagem” em função do “prazer nostálgico do jogo de criança” (COMPAGNON, 1996, p. 13). Na progressão desse raciocínio, toda “leitura já procede de um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 14), na medida em que quando leio, “cito, extraio, mutilo, desenraízo” (COMPAGNON, 1996, p. 13). Por isso, segundo o mesmo ensaio, o autor lembra que Quintiliano “valia-se disso para explicar as vantagens da leitura sobre a audição”, justamente pelo fato de que, a primeira experiência “é livre e não é obrigada a acompanhar o orador” (QUINTILIANO apud COMPAGNON, 1996, p. 14).

E se, ainda segundo Compagnon, toda “leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 14), o livro de Stigger, com a sua lista de “deveres”, ao final, não faz outra coisa além de teatralizar a própria construção como um ato de leitura, a leitura da viagem numa espécie de réplica jocosa da herança antropofágica.

O ensaísta francês, na sua obra sobre *O trabalho da citação* argumenta também que é inerente à escrita reportar nela mesma “uma paixão da leitura”, porque é esta última que produz a citação. E nesse sentido, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996, p. 29) e a citação, porque “objeto extirpado e enxertado” (COMPAGNON, 1996, p. 25), “une o ato de leitura ao de escrita” e, nisso, repete “o gesto arcaico do recortar-colar” (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Entretanto, por seminal que seja, a citação não possui sentido próprio, desligado do texto que a acolhe e a dinamiza, porque não há sentido sem o trabalho do texto (COMPAGNON, 1996, p. 35). Por isso mesmo, “a citação constitui um polo estratégico” não apenas porque está em meio a uma inter-relação de poderes ou sentidos que se cruzam, contaminam e diferenciam no fenômeno do texto (COMPAGNON, 1996, p. 41), mas, sobretudo porque existe “desde o nascimento da linguagem”, quando a criança imita a mãe buscando a sua atenção, ou seja, como “um ato de fala elementar e primitivo”, na origem de todas as espécies retóricas de repetição (COMPAGNON, 1996, p. 42, 43).

A importância da citação nessa obra de Stigger não reside apenas na provocação intelectual, numa espécie de desafio ao leitor para uma tarefa detetivesca, mas também constitui recurso nuclear para a aquisição de uma perspectiva um pouco mais integrada de sua estrutura fragmentária e da relativa heterogeneidade das partes. Por isso mesmo, a compreensão de sua natureza importa para a progressiva conquista de um posicionamento crítico face às operações autorais.

Nesse sentido, ao basear-se no paralelismo entre figuras de palavras e figuras de pensamento, tradicional na retórica, Compagnon considera dois tipos de citação, a repetição de pensamentos e a repetição de palavras (COMPAGNON, 1996, p. 57). O texto é estruturado basicamente com a citação de palavras, já que, na narrativa dos variados eventos, por sua franca visualidade, se utiliza de empréstimos cuja natureza é basicamente descritiva e não conceptual.

A maioria das citações encontradas é surpreendida, em sua literalidade, e é processada como encaixe ao discurso da enunciação, de maneira coerente e harmoniosa. Ou seja, constitui apropriações cuja origem pode ser percebida, no cotejo com as obras mencionadas na seção “Deveres”, ao final.

A esse respeito, talvez seja interessante lembrar que Compagnon considera o processo de apropriação como um sintoma, no qual o objetivo do sujeito da enunciação seria menos tomar de outrem, que empreender uma busca de si “no desfile dos objetos que o retêm tanto ou mais do que eles são retidos” (COMPAGNON, 1996, p. 91). Nesse sentido, a ornamentalidade de grande parte dessas apropriações tem a ver com a construção do personagem Bopp, por Opalka, o amigo de viagem-narrador que, por fim, dedica seu álbum de recortes e *souvenirs* de viagem ao filho recém-falecido.

No intuito de esclarecer a fisionomia geral do pastiche, como princípio de construção formal, é importante que se proceda ao exame de alguns extratos significativos do entrecho.

A viagem rumo aos trópicos é feita de navio e, antes de embarcarmos, os dois protagonistas se conhecem, quando esperam o trem para o porto. O estilo da composição é agudamente visual, concebendo os episódios e os diálogos da trama rarefeita como uma sucessão de quadros animados, assiduamente desenhados com minúcias, na apreensão dos movimentos e das atuações de cada um, frequentemente figuradas numa pauta cômica.

Por exemplo, a aparição de Bopp na estação onde já está Opalka é um esquete, cujo traço cômico reporta-se a uma consagrada tradição de filmes humorísticos, com personagens desajeitados e bonachões. Sua compleição roliça, o jogo de corpo atrapalhado e o acidentado da aparição transformam-no, de saída, num tipo “clownesco”:

O tipo era atarracado, braços e pernas como pequenas toras. O rosto, redondo, circundado por grossos fios de cabelos castanho-escuros, cortados na forma de um capacete (...) A parte inferior da barriga protuberante não se continha dentro da camisa vermelho-sangue: saltava para fora por baixo e pelas aberturas entre os botões produzidas pela pressão do corpo roliço sob a justeza do tecido. (...) Embora fizesse calor naquele mês de agosto, trazia sobre a camisa vermelho-sangue e a calça clara de linho um longo quimono de seda espalhafatosamente estampado, que, de tão comprido, arrastava no chão e levava consigo poeira, areia, pedrinhas e toda sorte de detritos que porventura encontrasse pelo caminho. Levava, com esforço, quatro malas de tamanhos diferentes: duas em cada uma das mãos e duas debaixo dos braços truncudos. (...) Ao ver Opalka sentado num dos bancos da estação, lendo compenetrado o jornal, sorriu feliz. Acelerou o passinho, tropeçou na barra do quimono e se espatifou no chão a apenas alguns passos do banco (STIGGER, 2013, p. 23).

A figura de Bopp apresentada, com feição e gestos quase farsescos, vai-se desenhando, pelo relato como o de um homem bem humorado, de bem com a vida, alegre e comunicativo e profundamente investido de um projeto itinerante de conhecimento do Brasil e do mundo em sua

diversidade. A composição icônica se não tem a ver com o próprio Raul Bopp, descendente de bisavô alemão, abriga também a imagem, que, pelo conjunto de depoimentos é bem dele: a de um homem apaixonado pelos outros mundos, pelas outras pessoas, solidário e pródigo em amizades e contatos.

A bricolagem do relato começa já com a entrada cênica do personagem na estação com seu “longo quimono de seda espalhafatosamente estampado” (STIGGER, 2013, p. 23).

Sérgio Buarque de Hollanda, em seu artigo “Bopp e o dragão” (1996, p. 429-433), conta, com delícia e riqueza de detalhes, as características do “perfil meio mítico do poeta” e amigo Raul Bopp, e, entre outros muitos detalhes, fala sobre “seus meteoros familiares”:

Deste — do autor — minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok, *mas antes de alcançar Havana e La Paz*. A maior, *já se sabe que* foi nas terras do Sem Fim da Amazônia. A colossal moeda de bronze com meia libra de peso, o manuscrito *de Cobra Norato*, o quimono de legítima seda *shin-shung-shah*, o chapéu tropical, a caveira pré-histórica para servir de cinzeiro, a Constituição da República argentina (“*Artículo primero: no hay artículo primero*”), as três latas de caviar “Molosso!”, um guia turístico *How to be happy in Warsaw*. Em breve tudo se dissipará, porque o poeta é perdulário e dadivoso. Tudo, menos o quimono comprado em Xangai, que presta serviços à noite porque tem um dragão dourado, bom para espantar espíritos maus (HOLLANDA, 1996, p. 430, destaques nossos).

A visualidade desta novela gráfico-visual salta aos olhos de quem a abre: primeiro, as imagens de Varsóvia, seguidas de duas cartas ao pai, a do médico e a do filho, e finalmente a reprodução da capa com os créditos, isto é, o título do livro e o nome da autora. Só então, na folha seguinte, o leitor entra em contato com o primeiro capítulo que tem exatamente o mesmo nome do guia mencionado por Sérgio Buarque no inventário de objetos do amigo: *How to be happy in Warsaw*.

Logo adiante, ainda no âmbito do mesmo capítulo, um segundo segmento em 1ª pessoa do singular, desfia a recordação de Opalka sobre Bopp, incansável viajante e, nisso, retoma quase integralmente, com exceção de irrisórios trechos sem maior importância (destacados por mim), o extrato disposto acima no citado artigo de Sérgio Buarque:

Dele, minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok. A maior foi nas terras do Sem Fim da Amazônia. (...) Das valises ainda marcadas pelas etiquetas e poeiras da Transiberiana (catorze dias entre Vladivostok e Bjelo-Sjelovskaya), onde foi chamado Lafcádio (lembrança de Lafcádio Hearn, o amigo de exotismos), emergiram aos poucos os meteoros familiares. A colossal moeda de bronze com meia libra de peso, o manuscrito de um longo poema no qual trabalhava (ele tinha lá suas veleidades literárias), o quimono de legítima seda *shin-shung-shah*, o chapéu tropical, a caveira pré-histórica para servir de cinzeiro, a Constituição da República argentina (“*Artículo primero: no hay artículo primero*”), as três latas de caviar Molossol, um guia turístico *How to be happy in Warsaw* e uma quantidade absurda de cadernos de anotação. Em breve tudo se dissiparia, porque o poeta é perdulário e dadivoso. Tudo, menos o quimono comprado em Xangai, que presta serviços à noite porque tem um dragão dourado, bom para espantar espíritos maus. O guia ficou comigo. Eu devia dá-lo a meu filho para quando ele pudesse ir à Polônia me visitar (STIGGER, 2013, p. 30-31).

Como se pode constatar, a apropriação é literal, à exceção de ínfimos detalhes. É como se a autora, antes de conceber sua novela tivesse utilizado como método de composição o livro de Compagnon sobre *O trabalho da citação* que, já em seu início, observa:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa

a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar (...) (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Assim, a caracterização de Bopp, em sua estilização como “personagem inesquecível”, continua na deriva apropriativa dos muitos depoimentos deixados pelos amigos e enumerados em “Deveres”. Num dos segmentos em 1ª pessoa do capítulo “Vai, Priscila, dança a tarantela”, a lenda do personagem, dessa feita, mistura as impressões de Menotti del Picchia com as de Plínio Salgado, na afetiva cena da aventura e da disponibilidade existencial da figura:

Bopp é livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, bebeu chimarrão, comeu paçoca e viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas como o perfil de uma fábrica. Bopp não para. Tem bicho-carpinteiro no corpo (STIGGER, 2013, p. 60).

Confira-se a combinação engenhosa dos dois fragmentos. De Menotti del Picchia: “Viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas, como o perfil de uma fábrica. (...) Raul Bopp, acadêmico, é livre como uma flecha disparada de um arco”. (DEL PICCHIA apud BOPP, 1968, p. 161). De Plínio Salgado: “Ele é, antes de mais nada, um dos valores mais representativos da mentalidade brasileira. É sujeito viajadíssimo. (...) Andou pra burro. Tomou o sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, tomou chimarrão, comeu paçoca e fez outras proezas” (SALGADO apud BOPP, 1968, p. 162).

No penúltimo capítulo “Para não esquecer”, mais uma vez a enunciação recorre a outro híbrido, fazendo conviver as expressões de Augusto Méyer, Sérgio Buarque de Hollanda e Jorge Amado:

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. Quando acontecia num lugar era sinal de partida imediata. Tinha um cata-vento na cabeça e botas de sete-léguas.
— Aonde vais, Bopp?
— Vou ali e já volto.
Ali: expressão das distâncias. Já: eliminação do tempo. E partia Bopp mais uma vez, para além dos limites comuns,

para os longes. Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu. É uma espécie de Pedro Malazartes que entrou para o rol das histórias maravilhosas que as mães contam pra os filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Bopp existir, pensavam que ele era somente personagem daquelas histórias de viagem que contavam na terra de meu filho. Encontrei, certa vez, um rapaz que, apesar de ter sido companheiro de quarto de Bopp, não acreditava na existência dele. Achava que fosse inventado. Talvez Bopp, ainda vivo, tenha uma biografia assim: ABC de Bopp e o subtítulo “poeta viajante e pintor de tabuletas” (STIGGER, 2013, p. 146).

Compare-se então, com Augusto Méyer:

(...)RaulBopp,comedordecaminhos,escoteiroaventuroso, sempre em estado de transe e conjugado no futuro. Tinha um cata-vento girando na cabeça e botas de sete léguas. Quando acontecia num lugar, era sinal de partida imediata. Doente do mal da fuga, tentava escapar de si mesmo, numa corrida louca e desabalada, perseguido pela sombra, aos trancos e barrancos, por este vasto mundo inabitável (MÉYER apud BOPP, 1968, p. 172-173).

E agora, com Jorge Amado:

Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malasarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas me disseram isto. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente um personagem, daquelas histórias de viagens, que contavam na minha terra. Talvez a atividade consular do poeta tenha agora dado corpo à sua personalidade lendária. Também é possível que outros continuem a pensar que Raul Bopp não existe mesmo e que, esse negócio de Consulado no Japão foi mais uma aventura do novo Malasarte, que, eu juro, será um dia cantado nos A B Cs populares da Bahia (AMADO apud BOPP, 1935, p. 159-160).

Finalmente, com Sérgio Buarque de Hollanda: “Em Berlim pudemos arrancar-lhe, o cônsul Ildefonso Falcão e eu, a promessa de que ficaria. Ficará mas não antes de dar mais umas voltinhas “Vou ali, já venho”” (HOLLANDA, 1996, p. 430).

A temática da viagem, embora constitua uma questão geracional no modernismo de 1922, ao significar travessia entre visões de mundo e condição de possibilidade da renovação de uma perspectiva de leitura do próprio país e suas tradições, pelo intelectual brasileiro, aqui, nesta novela de Stigger, se transforma apenas na peculiar inclinação de Bopp, como personagem pitoresco, em suas idiossincrasias itinerantes.

Sua individualidade empreendedora e vibrante, sua experiência da vastidão amazônica, suas andanças infatigáveis ganham uma cor exótica, sem que, o enredo se interrogue sobre o possível sentido do deslocamento, no âmbito de uma tomada antropológica do outro e do mundo, à luz do atual espaço globalizado.

Ao invés disso, o quebra-cabeça de citações encadeadas e integradas com habilidade ao corpo do texto, constitutivo do estilo leve e bem fornido de indicações descritivas, se dispõe a oferecer ao leitor o relato de uma viagem transatlântica que inclui um percurso de trem, na Europa, e a navegação até a Floresta Amazônica, como um roteiro de brincadeiras, passatempos e interações divertidas.

Assim, no trem, a jovem Priscila, mordida pela aranha, na queda de um pote de vidro que continha o animal, dança a tarantela, ao replicar a cozinheira de Oswald, convocada por ele, numa de suas festas, para dançar o “Marimbondo”, como se tivesse o corpo picado (BOPP, 2012, p. 28).

No navio, três crianças e uma cachorrinha, em uma de suas travessuras, detidamente descrita, constroem, aos poucos, uma imensa pandorga, que, no hibridismo dos seus materiais, conforma o corpo de um elefante desengonçado, pairando “imponente e frágil”, sobre o convés do navio (STIGGER, 2013, p. 96). Trata-se certamente, de uma homenagem ao poema drummondiano, que fala do cotidiano recomeçar da busca de seu avatar, “faminto e tocante” (DRUMMOND, 1967, p. 168).

Pouco antes, os passageiros curiosos e expectantes reuniram-se apinhados no convés para presenciar a “aparição de uma sereia em alto-mar” (STIGGER, 2013, p. 76) que, afinal, não passava de um corpo feminino boiando de bruços, em decomposição.

Mais adiante, algumas passageiras descobrem, em plena cozinha, outros entretidos em jogos sexuais com elementos da tripulação, e saem a contar a novidade aos companheiros de viagem.

Um rito coletivo envolvendo todos os figurantes vai ocorrer na passagem da linha do Equador, quando os neófitos na travessia entre o norte e o sul são convocados a submeter-se a um batismo. Ao final do episódio, na aurora do dia seguinte, já findas todas as provas de iniciação, o navio é cruzado por El Durazno, a nave comandada pelo personagem Pinto Calçado que, em *Serafim Ponte Grande*, abriga a “humanidade liberada”, e, em permanente itinerância longe dos portos, protesta contra “a coação moral da indumentária” e “a falta de imaginação dos povos civilizados” (ANDRADE, 1978, p. 263-264).

Como se pode constatar, a sucessão de pequenos eventos, entremeada por dizeres do guia anacrônico de turismo à América do Sul e belas fotos de navios e reclames dos anos de 1930, busca retomar o clima de utopia, esperança e alegria da vanguarda antropofágica, mas carece de sua temperatura provocativa.

A “paisagem dilatada de horizontes livres” (BOPP, 2012, p. 11) do Bopp, companheiro de viagem de Opalka aqui, é reduzida ao perfil curioso de um “personagem inesquecível”, o que vem a ser uma simplificação da personalidade irrequieta e estimulante do poeta Raul Bopp, agitador cultural, e participante de importantes iniciativas, como o Verdeamarelismo e a Antropofagia.

Num de seus balanços sobre as consequências do manifesto oswaldiano, de 1928, o poeta, aliás, reconhece que o movimento “com suas sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores, de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Assinalou uma época” (BOPP, 2012, p. 9).

Silviano Santiago, em “O começo do fim”, observa que, em sua aliança com o construtivismo, a antropofagia assenta-se “em sólida plataforma ética” e “leva o escritor a desenvolver o gosto pelo lento e paciente trabalho de arte (...) que não é desassociado do trabalho crítico” (SANTIAGO, 2008, p. 21, 18). Nesse sentido, a antropofagia, de um lado, na mesma direção das vanguardas históricas, aponta para uma relação alternativa entre a arte erudita e as culturas de massa, e, de outro, visa negar as estéticas românticas da sinceridade do eu, em nome do artifício e da visão do processo criativo como construção (SANTIAGO, 2008, p. 24).

O trabalho de Veronica Stigger, ao fundar-se na prática incorporadora da citação, adota explicitamente a vocação construtiva, também pela cuidadosa edição do livro como um objeto de luxo, que alia paisagens e publicidade de época ao fragmentarismo eclético do texto segmentado, entre o diário de viagem e a inclinação epistolar.

Entretanto, ao encetar um diálogo com a literatura modernista de 1920, permanece na leveza da brincadeira simpática, e exime-se de fitar o desafio antropofágico, com olhos contemporâneos. Trata os emblemas e mitos levantados pelas jornadas modernistas, na investigação de um país insuspeito, por meio de recursos que Jameson descreve como característicos do filme de nostalgia, alheios a uma abordagem genuína de sua historicidade.

Assim, aborda o nosso legado modernista, concentrado na figura de Raul Bopp, “através da conotação estilística”, apresentando a “anterioridade” como “o brilho falso da imagem”, isto é, pela superfície de uma prosa ágil, descritiva e dinâmica. Nesse sentido, determinadas tópicas — a exemplo da cobra grande e da nave “El Durasno”, ou do “lado de baixo do Equador” — transformam-se em “moda” ou, como diz o teórico americano, ao citar Barthes, viram-se em “conotação”, entendida como “a sondagem das idealizações imaginárias e estereotípicas” (JAMESON, 1996, p. 47) de uma determinada época.

Daí que a ““intertextualidade” como característica deliberadamente urdida do efeito estético e como um operador de uma nova conotação de “anterioridade” e de profundidade pseudo-histórica” (JAMESON, 1996, p. 47), toma a história dos estilos estéticos como estilização bem humorada.

Deste modo, a perspectiva dos brasileiros viajantes — informada pelos influxos vanguardistas responsáveis pelo primitivismo dos anos de 1920 — passa a ser a “descrição do mundo” de Opalka, o polonês, na viagem de retorno ao Brasil para conhecer o filho cuja existência desconhecia. Talvez por esse ponto de vista estrangeiro, as tópicas de Raul Bopp se empalideçam e, despidas de seu antigo poder rítmico e impressionista, de delírio onírico e mal assombrado, não passem de motivos exóticos e graciosos, soando a um anacrônico telurismo.

Entretanto, o principal entrave à criticidade da abordagem do legado de Bopp e da antropofagia, neste caprichado volume que os embala para presente, consiste na ausência de clivagem entre enunciado e enunciação. Ou seja, a falta de um distanciamento irônico entre a estilização dos materiais, como clichês turísticos de um risonho álbum de viagens, induz o sujeito da enunciação a tomar a sério o que o enunciado conta e, sobretudo a ratificar a sua forma de contar. Assim, isentas de qualquer desconfiança, as matérias clichêizadas ganham uma configuração jocosa e humorística, satisfeitas de si e de bem com a vida.

Braços dados, a enunciação e o enunciado não cometem qualquer “distorção performativa” e assim, pela harmonia de ecos, compõem a paisagem saudosista do percurso de um pai melancólico e reconciliado com a morte do filho que não conheceu, talvez devido à mágica proximidade da floresta.

Opalka retornou à casa do filho. Era ali que ficaria pelos próximos meses ou talvez pelos próximos anos ou ainda, quem sabe, para sempre. Cabisbaixo, com os ombros caídos, apalpou os bolsos do paletó à procura de chave e acabou encontrando o caderninho preto que havia pouco Bopp lhe dera. (...) Remexeu os outros bolsos atrás da chave, que encontrou na parte de trás da calça. Abriu enfim a porta e se viu novamente na pequena sala da casa do filho. Cheirava a mato, e Opalka gostava disso. Aspirou fundo como se quisesse botar para dentro de si todo o ar do ambiente (STIGGER, 2013, p. 148).

Talvez por isso, Flora Sussekind tenha comentado, nas orelhas do volume, que a obra seria a “dramatização humorística da escrita romanesca, evocando Valêncio Xavier, Leminski e Agrippino” (SUSSEKIND, 2013, [s.p.]). Certamente que isso acontece, mas, a meu ver, é pena que a evocação não tenha sido crítico-humorística.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BOPP, Raul. *Putirum poesias e coisas do folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A, 1968.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia* (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. (Sabor Literário recurso digital)

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

DRUMMOND, Carlos de Andrade. *Obra completa em um volume*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Ed., 1967.

EAGLETON, Terry. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. Trad. João Roberto Martins Filho. Rev.téc. Tania Pellegrini. *Crítica marxista*. São Paulo, Brasiliense, v. 1, n. 2, p. 53-68, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra Estudos de crítica literária II 1948-1959*. Org., introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. da Tradução. Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SANTIAGO, SILVIANO. “O começo do fim”. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 13-30, 1º sem., 2008.

STIGGER, Veronica. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Ossos do ofício: linguagem e violência em Rubem Fonseca

Craft bones: language and violence in Rubem Fonseca

Sarah Diva Ipiranga

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará, Brasil.

sarahdiva31@gmail.com

Resumo: Análise da construção da imagem da violência nos contos de Rubem Fonseca por meio de recursos expressivos do código linguístico que criam o estado ‘brutal’ das narrativas. Através da referencialidade, da metonímia e da descrição, o narrador monta uma rede textual em que retrata situações de extrema violência e crueldade, como também personagens que se revelam por um discurso permeado de signos que agenciam o caráter letal de suas ações. O estilo, nomeado de hiper-realista, cria essa impressão de uma realidade ampliada e intensificada pelo impacto que a linguagem deposita nas cenas narrativas. Através da análise detalhada das categorias propostas em diálogo com os contos selecionados, deseja-se mostrar que o excesso referencial não subtrai a simbolização inerente à linguagem.

Palavras-chave: violência; referencialidade; metonímia; descrição.

Abstract: This study aims to analyze how Rubem Fonseca represents images of violence in his short stories by means of expressive resources of the linguistic code that create the “brutal” state of his narratives. The narrators, by using referentiality, metonymies, and descriptions, create textual networks that portray extremely violent and cruel situations and characters that reveal themselves through discourses full of linguistic

signs that express the fatal nature of their actions. This style, also called hyperrealist, develops impressions of realities expanded and intensified by the impact that language gives to the narrative scenes. Through detailed analysis of the categories presented in dialogue with the selected short-stories, we want to show that excess reference don't reduce the symbolization inherent in the language.

Keywords: violence, referentiality; metonymy; description.

Recebido em 01 de março de 2015.

Aprovado em 10 de setembro de 2015.

Com 89 anos de idade e mais de 30 publicações, Rubem Fonseca é um escritor com uma das mais longevas carreiras de sucesso na literatura brasileira. Entre contos, romances e novelas, suas publicações apontam para um estilo próprio e para uma tematologia também peculiar (violência, crueldade, sexo etc.). O nome de Fonseca mantém-se como referência de fidelidade à 'vida como ela é', obtendo destaque contínuo no redemoinho das publicações nacionais. Isso é atestado pelos inúmeros prêmios que ganhou (Camões, Jabuti, Juan Rulfo) e pelas reedições constantes de sua obra.

Os dois últimos livros publicados, entretanto, receberam críticas de leitores decepcionados com um possível esgotamento das técnicas narrativas. *José* (2011), uma novela autobiográfica, envereda pelos caminhos dos textos de teor confessional, mesmo que o narrador, José como o autor, fale em terceira pessoa¹. *Amálgama* (2013), coletânea de contos que também tem vários personagens denominados José, foi considerado um livro pífilo, sem a força que caracteriza sua prosa. Em boa parte dos comentários, faz-se sempre uma comparação com as obras anteriores, marcando as décadas de sessenta e setenta do século xx como as mais produtivas e impactantes do escritor.

É interessante observar esse fato: um autor que trilha uma história de publicações contínuas, boas vendagens, mas que parece se

¹*O seminarista* (2009), cujo protagonista também se chama José, dá a ver um lado do ser humano tão explorado nas outras narrativas fonssequianas: o criminoso amoral.

sustentar nos ecos de uma primeira produção. Isso talvez ocorra porque os temas e o estilo de *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1973), *Feliz Ano Novo* (1974) e *O cobrador* (1979) concentrem em si uma intensidade narrativa tão inovadora e explosiva que a sequência veio como uma repetição de tramas que são difíceis de serem exploradas *ad infinitum* com a mesma pujança (quando de posse de um livro seu, o leitor já sabe de antemão um pouco do que haverá de vir, de certa forma circunscrevendo uma expectativa de leitura²).

Depois de *O cobrador*, o autor publica vários romances – *A grande arte* (1983); *Bufo&Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); para voltar ao gênero contístico com *Romance negro e outras histórias* (1992) e *O buraco na parede* (1995), considerados pela crítica os últimos livros de contos que guardam ainda a linhagem dos lançamentos iniciais.

Em função dessa condição que atormenta um ‘homem célebre’, este trabalho opta por fazer uma releitura da obra de Rubem Fonseca situada nas décadas de ‘fogo’ (1960 e 1970), por acreditar que nelas realmente se elabora uma novidade literária. Nos livros desse período encontra-se uma produção centrada na *violência e sua imagem narrativa* como pouco se produziu na literatura brasileira. Na nossa leitura, o par que se faz com a realidade do país à época, marcado pela ditadura militar, nota predominante nas análises desses textos, aqui não será evidenciado, posto que ele determina e encaminha a recepção leitora e fecha a narrativa num quatinho apertado de torturas. Não haverá, portanto, uma análise moral da violência, nem contextual (condicionamentos sociais). Na medida em que uma das questões fundamentais expressa pelos contos de Rubem Fonseca em todos os níveis da sua textualidade é o entrelaçamento entre linguagem e violência, a opção é centrar a leitura na *produção de sistemas significantes*, cujo gesto enunciador tem seu fundamento e origem na reelaboração sógnica da violência.

Em relação a esse processo, a obra fonsequiana é comumente considerada *hyper-realista*, estética que se caracteriza por uma “preocupação, elevada agora a seus limites, com a aparência sensível,

²Os títulos dos livros também contribuem para manter essa impressão: *E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto* (1997), *Diário de um fescenino* (2003), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011).

com atos e fatos empíricos, com o cotidiano em sua forma mais simples e anedótica” (PEDROSA, 1977, p. 17). O hiper-realismo de Rubem Fonseca é vivenciado pela violência e pela relação estreita com o real perseguida pelo texto, daí a sequência de cenas rudes, impactantes, com personagens fora de qualquer padrão. Dos assaltantes violentos de “Feliz ano novo” ao sofisticado antropófago de “A nau catrineta”, somos expostos a modelos comportamentais subversivos. Na verdade, a parte mais instintiva e cruel do humano ganha destaque nos contos, tudo isso mediado por uma linguagem depurada, igualmente contraventora, explicitamente rasgada ao pé da realidade. Não à toa, Rubem Fonseca tem seus contos qualificados, comumente, como a “expressão pura” do real.

Sabemos, no entanto, que essa perspectiva mimética absoluta, cuja condição busca criar um efeito de real que ‘cole’ o leitor à violência narrativa, é impossível. A tentativa hiper-realista propõe-se a tudo dizer, porém, simulacro tão perfeito da realidade inexistente, pois, ao procurar a explicitude, tal discurso acaba por desvendar o texto como produção. Cientes desse processo, propomo-nos a enumerar e explicar de quais estratégias discursivas a narrativa fonsequiana se vale para criar uma produção do real tão colada à violência que deseja representar. Assim sobressai, para efeitos de estudo, o pertencimento por filiação ao projeto do *realismo* (filiação identificada não por datação histórica, mas por semelhança de proposta) e, por consequência, o uso intensivo de seus recursos mais notabilizados: a *referencialidade*, a *denotação* e a *metonímia*. As categorias citadas serão analisadas em sua constituição teórica e na relação complexa com os contos selecionados (“Manhã de sol”, “O cobrador”, “Feliz ano novo”, “Passeio noturno”, “Duzentos e vinte cinco gramas” e “Romance negro”³).

1 O esqueleto da língua

Compreendido como um estilo que busca a reprodução autêntica da realidade, o Realismo expõe o problema da representação e da coerência de sentidos por ele exigida. Outro ponto essencial ao Realismo diz respeito à predominância da impessoalidade e da fidelidade ao referente. Para que isso seja concretizado textualmente, é necessário

³Este último conto não se encontra na produção específica das décadas de 1960 e 1970, mas é muito representativo das imagens que desejamos analisar, daí sua inclusão.

ênfatar o enunciado da narrativa e, com isso, ocultar o cenário da sua produção, tornando encobertos ou sufocados os processos que constituem a enunciação: “... e poder-se-ia, portanto, definir o discurso realista como aquele em que as estruturas da enunciação se confundem o mais possível com as estruturas semânticas do enunciado” (HAMON, 1984, p. 17).

Referencialmente delimitado, o discurso realista tem na *descrição*, na prioridade atribuída à expressão do *referente* e na valorização do *pormenor* os seus grandes imperativos. Através deles, o texto realista acentua a precisão mimética, “processo estilístico destinado a modificar as conotações” (RIFATERRE, 1984, p. 123) e “fazer com que o estilo da prosa transmita um som de autenticidade perfeita” (WATT, 1984, p. 39), criando um conjunto de universais responsáveis pela legibilidade do texto. Segundo Barthes (1987, p. 95), a intenção realista é “a colisão direta de um referente e de um significante”, cuja consequência primeira se revela no grande destaque dado à *descrição*. Ela é, narrativamente, a responsável pela significação ordenada e coerente do enunciado. Impassível e indiferente, a descrição vale-se do verossímil estético, isto é, das regras culturais de representação, para criar um equilíbrio entre o real e o ficcional. Sua força conservadora afasta, de início, os perigos que rondam a ficção: “...ao tomar o referente pelo real, ao fingir segui-lo cegamente, a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasmática” (BARTHES, 1987, p. 92).

Condicionar o real ao significado e exaltar o referente tornam-se a premissa de uma narrativa disciplinada, que supõe uma hierarquia de valores e sentidos. Esses últimos foram, com o tempo, encaminhando-se para uma espécie de ‘arquivo de representações’, depósito utilitário de significados a serviço da construção ficcional. Logo, com a predominância do referente, a ênfase descritiva e a padronização dos sentidos, cria-se o que Barthes denominou o “efeito de real”:

[...] a própria coerência do significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, base deste verossímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1987, p. 96).

O texto realista, portanto, a partir de suas determinações textuais, procura arbitrar o jogo literário. Apoderando-se do real como garantia, ele tenta, nesse sequestro discursivo, negociar com as palavras em bases

vantajosas. Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que os contos de Rubem Fonseca exercitam um realismo que não se afasta da multiplicidade textual, mas insistem no excesso referencial. Narrativamente isso se verifica nas contínuas cenas que se demoram na imagem da violência: morte, estupro, dissecação de cadáveres e tantas outras. Em boa parte das narrativas, a trama tem origem ou desenvolvimento num acesso de raiva ou no prazer mórbido da crueldade. Procura-se chegar ao mais inviolável do corpo humano ou da sua dor, sem qualquer piedade ou apelo moral. Para isso, põe-se a termo uma simultaneidade *corpo-palavra*, ambos feridos pela violência linguística.

Discursivamente este procedimento requer a subtração da conotação para se chegar à materialidade de língua. Por isso, a ênfase no referente é seguida pela busca obsessiva da concretude da palavra, da sua ligação direta com o objeto, o que Derrida chamaria de a “*rigidez cadavérica do signo escrito*” (DERRIDA, 1991, p. 64). No paralelo de planos que se insinua aqui (palavra-corpo), isso significa procurar, pela palavra, ou melhor, na palavra, aquilo que permanece após a morte do corpo e a putrefação da carne. Essa procura não representa uma volta à essência, porque essência remete à abstração, nem à sua origem, pois o que se busca está no final. A imagem que corresponde a essa demanda é o *esqueleto*, pois ele estaria para a última resistência corporal⁴, a sua parte mais concreta e dura, a coisa em si e a ausência da ideia.

No conto “Manhã de sol”, o narrador explora radicalmente o esqueleto da língua por meio da economia sintática. Utilizando sintagmas linguísticos reduzidos, ele procura, através dessa experiência, acompanhar o movimento da língua em seus elementos essenciais: sujeito e predicado. Ao abrir mão da subordinação e de elos de ligação entre as ideias, o narrador dá ao texto um tom telegráfico, produzindo também uma imagem óssea, como se um esqueleto estivesse caminhando sozinho, sem a ajuda das outras partes que formam o corpo textual:

Madureira flecha luz mão na bolsa dinheiro na mão.
Dinheiro no bolso, três passos. LADRÃO! LADRÃO!
SOCORRO! A mulher se agarra em Madureira. Rua São
Clemente. Dois PM correm – jogar dinheiro fora – braços
presos pela mulher-PM. (FONSECA, 1992a, p. 187)

⁴Para identificação de alguns cadáveres já decompostos, os legistas somente podem contar com as partes que sobrevivem à morte corporal: os ossos e os dentes.

Além da sintaxe, há a violência explícita das cenas, que procura reproduzir nos corpos das vítimas o mesmo efeito de ‘descarnação’ da linguagem. Em “O cobrador”, destaca-se um momento no qual o protagonista revela seu desejo de mutilar o outro, que desagua justamente na força de reduzi-lo à ossatura, como se isso fosse o verdadeiro desnudamento do ser (tirar-lhe as roupas é muito pouco). O querer rasgar o rosto da vítima, desfigurando-lhe a fisionomia, margeia o modo de enfrentamento da escrita, a necessidade de, pela violência discursiva, vislumbrar a língua “nua”: “... e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes brancos vão ficar todos de fora num sorriso de *caveira* vermelha” (FONSECA, 1989c, p. 16) (grifo nosso).

A obsessão verbal e violenta pelo esqueleto da língua apresenta variações dentro dos livros. Naqueles que são considerados os mais impactantes, principalmente *Feliz ano novo* e *O cobrador*, a violência contra a palavra é explícita. Está-se continuamente querendo atingir a sustentação do código e espatifá-lo, num combate verbal que se realiza no interior da própria língua. Os narradores procuram atingir pontos de articulação, que são responsáveis pela sequência de sentido do todo corporal:

Dei um tiro no *joelho* dele (FONSECA, 1989c, p. 14).
(grifo nosso)

Peguei a mulher acima dos *joelhos*, bem no meio das duas pernas um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto quebrando os dois ossões...
(Fonseca, 1989b, p. 62) (grifo nosso)

Já em *Romance negro e outras histórias*, livro representativo de uma mudança no tratamento da linguagem, a relação com os ‘ossos do ofício’ abandona a ferocidade e o impulso iniciais e se permite o desejo e o prazer. Embora com a antiga certeza de que a escrita comporta uma luta e de que corre risco de ser ludibriado (“Ouça, meu amigo, guarde isto: as palavras não são nossas amigas. Uma verdade simples: as palavras são inimigas. Eu descobri tarde demais.”) (FONSECA, 1992b, p. 164), o escritor-narrador envolve-se mais no jogo sedutor das palavras. Ao se deixar levar pela astúcia da língua, ele afasta a violência desmedida e se permite fascinar pelo encanto meticuloso e ímpar da disposição óssea:

Posso acariciar novamente sua *clavícula*?...Afaga-lhe os *ossos* da *omoplata* e do tórax, onde se firmam seios pequenos e empinados; apalpa-lhe as *costelas* conspícuas. [...] E, virando-se de costas, também lambe seu *cóccix*; e, revirando-a, explora com a língua os *joelhos*, os *cotovelos*, e o *escapóide* do pé direito de Clotilde. (FONSECA, 1992b, p. 145) (grifos nossos)

A própria atração que sente por sua esposa, Clotilde (“magra, ossuda, olhos negros redondos como botões, dentes grandes e brancos...” (p. 147), está mais relacionada à ossatura da mulher do que a qualquer qualidade ligada aos códigos culturais.

Então por que se casou comigo?
 Por causa dos seus ossos.
 Por causa dos seus ossos.
 E minha inteligência? Minha sensibilidade? Minha cultura?
 Isso vale muito pouco. (FONSECA, 1992b, p. 147)

O esqueleto é, ao mesmo tempo, a parte menos nobre do corpo, aquela comumente recusada na preparação das refeições e que resiste justamente em sua *pobreza*. O conceito de pobreza na textura literária, normalmente associado à penúria de recursos estilísticos, encontra uma redefinição significativa em Deleuze e Guatarri: instância textual ligada a uma literatura menor e ao seu poder de desterritorialização e que tem o objetivo de “encontrar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 42). A definição é usada para dar conta da expressividade da prosa de Franz Kafka, mas pode ser recuperada por nós em relação ao texto fonsequiano, uma vez que o que ele faz é justamente se apossar de zonas linguísticas interditas e agenciar um novo discurso.

A pobreza, para existir, precisa de uma narrativa que permita escavar o código e encontrar sua materialidade palpável, dispensando os enxertos comunicativos e significados usuais. Como observam Deleuze e Guatarri, a sobriedade, ou seja, o uso intensivo da língua, é o percurso necessário para se encontrar essa materialidade:

Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão material perfeita, uma expressão material intensa. (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 29-30)

Dissecação, intensidade – essas são palavras que explicam e traduzem o processo linguisticamente elaborado pela prosa de Fonseca e que encontra na força do vocabulário e da sintaxe sua realização mais complexa. Diante da concisão sintática, regida por sintagmas que se unem com poucos conectivos, acontece também de a narrativa perder a própria palavra e se centrar no grito que ‘introduz o animal’. É o que se processa em uma cena de “O cobrador”. A violência extrema do protagonista acaba, por exaustão, a romper o elo com a própria expressão e inserir uma dimensão animalesca. O discurso só pode vir à tona em forma de grito, sons onomatopaicos que vibram com intensidade animal: “Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente” (FONSECA, 1989c, p. 21). Retomamos aqui o pensamento de Deleuze e Guatarri acerca da pobreza da linguagem. Para os dois pensadores, além da sobriedade, que mencionamos anteriormente, o grito é mais uma possibilidade de essa pobreza se constituir. Devido à desarticulação significativa, o grito libera uma força gutural e *denotativa*, “uma matéria viva que fala por si mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 32).

Apesar de parecer contraditório, tanto a animalidade da língua quanto a sua pobreza agenciam um texto criativo e sóbrio. A “pobreza criadora” possibilita a flexibilidade do código, assim como a violência discursiva produz uma crueza cirúrgica, meticulosa e, ao mesmo tempo, potente. Sem abrir mão do caráter representativo da língua, pois dele o texto não se ausenta, os contos promovem uma “desterritorialização”, fazem um uso menor do código pela intensidade com que explodem as suas fraquezas simbólicas. Segundo Deleuze, a desterritorialização é operada pela literatura menor, “aquela que é muito mais apta a trabalhar a matéria.” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 29). Assim desterritorializar uma língua, assumi-la em sua pobreza, será encontrar a sua matéria óssea. Os contos fonsequianos, pulsantes, sóbrios e cruéis, deslocam-se com mais agilidade sobre o *plano de expressão*, pois o esqueleto que desencarnam, embora pobre de carnes, avança sobre o discurso, dando-lhe ritmo e força.

2 A expressão partida

Ossos e dentes, uivos e gritos: com esses instrumentos Rubem Fonseca alinhava o texto e aproxima-o de mais uma estratégia realista: a ênfase no detalhe, a *metonímia*. Jakobson, por exemplo, já priorizava o detalhe investido de metonímia como a principal notação da escola realista: “É a predominância da metonímia que governa e preside efetivamente a corrente literária a que se chama realista...” (Jakobson *apud* Hamon, 1984, p. 132).

Essencial ao projeto realista, o pormenor metonímico insere-se na narrativa já carregado de sentido e limitações, como também submetido à unidade e à disciplina do enunciado. Aparentemente disperso e sem utilidade, ele é comandado por um sistema fechado de funções e significados, ratificando a definição maior do processo metonímico – a parte pelo todo:

O romance realista apresenta-nos uma imagem de fragmentação social compreendida no ordenamento de uma forma significante e sugere assim que estes fragmentos caóticos são, de certo modo, socialmente viáveis e moralmente desculpáveis. (BERSANI, 1984, p. 63)

A função exercida pela metonímia nos contos de Rubem Fonseca é redimensionada com objetivos bem diversos: ela tanto viabiliza a vibração estética do texto quanto prepara a estratégia para torná-lo repulsivo. A vibração é resultado da condensação narrativa provocada pela metonímia. Diante da sua natureza de condensada, a metonímia consegue concentrar em pequenas partes uma grande intensidade de sentido. Já a repulsão advém da ênfase nas partes arrancadas violentamente, ou seja, do desmembramento agressivo. A ação dos assaltantes em “Feliz ano novo” vai se construindo a partir de detalhes que elaboram metonimicamente a narrativa. Os personagens estão sempre se detendo em pedaços, do ‘sovaco’ das senhoras elegantes que aparecem na televisão ao cano do revólver potente dos assaltantes. A cena que melhor explora esse recurso é aquela em que o narrador se vê diante da dona da casa morta por um dos seus comparsas. Sua atitude revela-se repulsiva e prática ao mesmo tempo: “A velha tava no corredor, caída no chão... Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha” (FONSECA, 1989b, p. 18).

A metonímia liberta-se do todo e assume-se como figura autônoma. O detalhe, então, vem mais para materializar a cena e intensificá-la pelo seu caráter concreto do que para corroborar alguma conveniência social ou narrativa. Marca-se não como uma parte que mantém relação de coerência com o todo ficcional, mas como a imagem dos membros decepados dos corpos, os órgãos mutilados, pedaços que adquirem força através da sua partição repulsiva. Ao se desconectar do conjunto narrativo, o detalhe metonímico pressiona o texto, espremendo-o contra os seus próprios sentidos, da mesma forma como provoca um efeito de condensação. É através dele que o narrador fonsequiano constrói o seu percurso narrativo. Nesse sentido, as pessoas com quem convive são também identificadas por pedaços. No conto “O cobrador”, o protagonista se apaixona por uma garota rica da zona sul. O que mais lhe chama a atenção são os dentes e as nádegas de Ana. Por isso, o envolvimento sexual entre eles ganha intensidade na ênfase metonímica:

Estamos no meu quarto, em pé, *sobrancelha com sobrancelha*, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na *garganta*, lágrimas no meu rosto, *olhos* ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais, sem parar, ela grita, a *boca* aberta, os *dentes* brancos como de um elefante jovem, ai, ai, adoro a tua obsessão! Ela grita, *água e sal e porra* jorram de nossos corpos sem parar. (FONSECA, 1989c, p. 27) (grifos nossos)

Concentrado, o texto fonsequiano não se detém em banalizações, a economia discursiva metonimicamente impede digressões desnecessárias. A impressão que se tem é de o texto se mover sozinho, como se a metonímia ganhasse vida e saísse matando pelos contos. Nessa atitude de sublevação, ela incorpora a violência e a avidez, tanto que as partes sinedóquicas que mais se destacam são os dentes. Sem sentido determinado, eles tanto servem para denotar posição social quanto para atacar adversários ou desencadear o desejo.

O conto “O cobrador” explora exaustivamente o recurso à metonímia dental. A ação inicia-se em um consultório odontológico, onde um dentista, ao perceber que “a raiz está podre”, resolve fazer uma extração. A partir daí, os dentes serão o elo coesivo a interligar as ações

do protagonista. As relações que se vão estabelecer entre os personagens levam em conta os dentes como elemento essencial aos sentimentos a serem despertados, sejam de inveja ou repulsa:

Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros. (FONSECA, 1989b, p. 16)

Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. (FONSECA, 1989b, p. 24)

A força denotativa da mastigação ressalta, por esse lado, a sua potência destruidora e voraz, como a lembrar da periculosidade de sua função primeira. Outros índices que enfatizam a interferência narrativa da metonímia são o bordão utilizado pelo “cobrador” diante de algumas situações, *Só rindo*,⁵ e o nome de um dos bandidos, apelidado de *Boca Larga*. Mas é no despertar do desejo que os dentes ganham o seu desvio mais poderoso. Nesta nova sinuosidade, aliam-se a sua constituição denotativa, concreta e afiada e o apelo sensual que exige que eles sejam tocados, lambidos, mesmo com o perigo de cortar aquele que lhe deseja: “Tenho vontade de lamber dente por dente de sua boca” (FONSECA, 1989b, p. 22).

Em um processo de deslocamento ainda maior, é com os dentes da própria linguagem que os contos procuram devorar as metaforizações subjetivas. Triturar as conotações a que o discurso está sujeito é o grande objetivo da metonímia dental. A metonímia, porém, como a metáfora, é uma figura de linguagem, uma conotação desviante. Quando enfatiza uma parte, ela vislumbra, de certo modo, uma relação mais próxima com a coisa, entretanto o faz por meio de um deslocamento, o que não deixa de ser uma figuração. A intenção dos contos fonsequianos de “alterar a natureza repartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto e da sua expressão” (BARTHES, 1987, p. 96) esbarra na inevitabilidade das metáforas, no caráter conotativo de qualquer relação com o real mantida pelo texto literário. Ao sacrificar a realidade, a linguagem incorpora as suas vestes. Essa metonímia sacrificial encerra em si um procedimento conotativo, já que “no discurso literário qualquer

⁵No conto “Pierrô da caverna”, o bordão é substituído por ‘Macacos me mordam’.

metonímia pode desempenhar o papel da metáfora...” (RIFATERRE, 1984, p. 120).

Pela denotação, o texto de Rubem Fonseca tenta ir diretamente às coisas sem passar pelas simbolizações, ligar a palavra à imagem e quebrar a continuidade do discurso pela exploração exacerbada do real. Com essa obsessão, os narradores esforçam-se por separar a concretude metonímica das figurações metafóricas. No entanto, o signo já contém em si um vinco, desfazê-lo significaria apagar a dobra da palavra, condição de sua existência. O real, literariamente sacrificado, abandona a sua literalidade e se põe à mercê do jogo das palavras. Isso exige mediação simbólica:

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é vedado por essa crosta sgnica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível (SANTAELLA, 1994, p. 52).

Assim, por mais que se queira referencial, o texto não escapa à armadilha da linguagem e essa impossibilidade de desgarrar-se da teia simbólica vai ser o grande dilaceramento da obra de Rubem Fonseca, pois “estar vivo é falar, falar é exercer o simbólico, pelo simbólico me digo enquanto finjo. O simbólico então abre para um abismo que nunca cessa” (LIMA, 1981, p. 145).

O texto cobrador, grande metáfora fonssequiana, esbarra na resistência da língua, no esqueleto que tanto procurou encontrar. É por isso que, quando corta com um facão a cabeça de uma vítima, o cobrador se irrita diante daquele corpo que resiste ao esfacelamento, da mesma forma como a linguagem se nega à partição denotativa: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não caía” (FONSECA, 1989b, p. 20).

Se a cabeça não consegue ser decepada com precisão mimética, o corte imperfeito sempre deixará à mostra, no corpo-escritural, a marca do instrumento que nele tentou inscrever a sua força. No conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, a narrativa centra-se no médico-legista que

experimenta um prazer sádico na execução do exame de um cadáver de mulher na presença de um dos amigos dela. De uma bela moça ela se transforma, pela ação de estilete, tesoura e serrote, manual e violentamente conduzidos pelo legista, num amontoado de órgãos descolados e ossos partidos. A imagem do corpo, enquanto beleza e unidade, vai se deformando na violência primitiva do esquarteramento científico (“com a mão enluvada, o legista agarrou o pulmão e tentou arrancá-lo de um só golpe. Não conseguiu da primeira vez. Tentou com as duas mãos e conseguiu”) (FONSECA, 1989a, p. 28). As partes, antes conotativamente significativas, são separadas e arrancadas à força (“De dentro do corpo os órgãos eram tirados e jogados na bacia.”) (FONSECA, 1989a, p. 28) para que possam vir a existir somente na sua crueza denotativa.

Restos de um sujeito que já ali habitara, o corpo, depois do exame, é reconstituído, ou melhor, costurado. Como diz o médico, “a reconstituição é perfeita”. Ou quase perfeita. A devolução dos órgãos aos seus espaços anteriores por meio de suturas vai deixar à mostra uma linha, índice irremovível de um corpo maculado e artificialmente recomposto pela escrita que também só toma forma a partir deste processo disjuntivo e denotativo.

Como o corpo da mulher necropsiada, o texto traz exposta a costura que indica o recorte de que ele foi vítima, revelando, então, a impossibilidade de uma ligação transparente e linear com o real. Revolvido e reconstituído, o texto não esconde o alinhavo decorrente da ação da escrita:

Enquanto isso, o legista, num gesto longo, firme e contínuo, com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana.

A carne do peito foi puxada violentamente para os lados, desprendida dos ossos, deixando-os à mostra.

‘Depois cose-se tudo’, explicou o legista ‘a reconstituição é perfeita’. *A linha aparece, é claro.* (FONSECA, 1989a, p. 27) (grifo nosso)

A linha aparece, ou seja, existe um jogo textual em que produto e produção (violência e palavra) se revezam: a significância da realidade só pode existir através da interferência da linguagem produtora de signos. Assim, por mais que o texto fonsequiano se queira referencial,

transparente, ele irá revelar a impossibilidade de um real anterior à linguagem. A enunciação discursiva fonsequiana absorve e recria textualmente as formas da realidade dando a falsa impressão de uma *mimese* perfeita. Na verdade, essa tática é um artifício que mais desvela que encobre as dissimulações ficcionais que estão ali a mover o texto, pois todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a disfarçar aquilo que pretendia manifestar. Ossos do ofício.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BERSANI, L. “O realismo e o medo do desejo”. In: BARTHES, Roland *et al. Literatura e realidade: que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 51-86, 1984.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- FONSECA, R. *Os prisioneiros*. 4^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- FONSECA, R. *Feliz ano novo*. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- FONSECA, R. *O cobrador*. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989c.
- FONSECA, R. *Lúcia McCartney*. 6^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- FONSECA, R. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- HAMON, P. “Um discurso determinado”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, . p.129-194, 1984.
- LIMA, L. C. “O cão pop e alegoria cobradora”. In: LIMA, L. C. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, . p 144-158, 1981.

PEDROSA, C. M. R. *O discurso hiperrealista*: Rubem Fonseca e André Gide. 1977, 189 p., Dissertação, Pós-Graduação Letras, PUC, Rio de Janeiro.

RIFFATERRE, M. “A ilusão referencial”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 99-128, 1984.

SANTAELLA, L.. *O que é semiótica*. 12^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

WATT, I. “Realismo e forma romanesca”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 3-50, 1984.

**A descrição inacabada do mundo, uma leitura de *Opisanie
świata*, de Veronica Stigger**

***The unfinished description of the world, one reading Opisanie
świata, by Veronica Stigger***

Madalena Aparecida Machado

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Pontes e Lacerda, Mato Grosso,
Brasil.

dramadalena@unemat.br

Resumo: O artigo pautado na leitura crítica de *Opisanie świata*, de Veronica Stigger, tem seu foco de discussão no conhecimento da forma narrativa e dos personagens que implicam a contemporaneidade. A pesquisa bibliográfica levantou questões referentes aos aspectos teóricos e críticos do tema, ao que levou a uma visão mais circunstanciada de tais elementos. Destaca ainda *personas* narrativas emblemáticas do tempo presente, portadores da incerteza e estranhos ao seu contexto, eles tentam a descrição do mundo numa viagem. O artigo defende que tal descrição não acontece de fato, embora a narrativa demonstre a tentativa, as sensações e emoções da aventura de viver em busca de si na imagem do outro.

Palavras-chave: *Opisanie świata*; contemporaneidade; escrita; inacabamento.

Abstract: This article, based on the critical reading of *Opisanie świata* by Veronica Stigger, has its specific focus of discussion on the knowledge of the narrative and the characters that imply the contemporary. The

literature review raised questions regarding the theoretical and critical aspects of the theme, which led to a more detailed view of such elements. It also emphasizes narrative *personas* who are emblematic of the contemporaneity, by bearing uncertainty and being strangers to their context, aiming at the description of the world through a trip. The paper argues that such a description does not happen in fact, though the narrative demonstrates the attempt, the feelings and the emotions of the adventure of living in search of oneself in the image of the other.

Keywords: Opisanie świata; contemporaneity; writing; incompleteness.

Recebido em xxx.

Aprovado em xxx.

1 Introdução

Opisanie świata (2013) de Veronica Stigger, foi o livro vencedor do Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional (2013) e do prêmio São Paulo de Literatura como autora estreante (2014). Esta obra apresenta uma série de inovações formais que exigem a atenção do leitor. A edição cuidadosamente preparada pela Editora Cosac Naify, contribui para o chamamento à obra que a história provoca, a saber: desde o papel (pólen soft 80 g/m²), as cores da capa e miolo, o tipo das letras (sentinela, tablete gothic), da numeração que consta somente a partir da página 23 e nas demais que estão em amarelo, apesar do enredo ter iniciado logo após as fotografias iniciais que estampam as três páginas com duas cores distintas, retratando a cidade e o porto de Varsóvia bem como um navio em alto mar, sugerindo a viagem que será relatada.

O título da obra e o nome da autora em letras grandes invertidas e pequenas no canto direito da capa, aparecem ocupando completamente as páginas 14 e 15, juntamente com os patrocinadores e a editora. Segue-se uma epígrafe retirada da obra *Quincas Borba* de Machado de Assis que versa sobre uma viagem à Europa, especificamente à Varsóvia. Nesta página temos uma inversão, as cores roxas são das letras e o fundo das páginas da esquerda e direita lembra o dourado das letras no título. Esta cor das páginas continua com uma segunda epígrafe de Michel Foucault,

igualmente a respeito da Polônia, depois uma dedicatória nas páginas seguintes. A narrativa segue em páginas amarelas logo após as cartas funcionarem como móbile da narrativa, expostas em páginas roxas com tonalidade clara, há um corte na continuação, é como se houvesse uma explicação aos detalhes da história principal. Num tom dourado escuro geralmente na metade da página constam propagandas de produtos da época (entre 1930 e 1939) estampadas em preto e branco, tais como creme para a pele, bilhetes de viagem de navio, de espetáculo de circo, cerveja, depurador de sangue, pomada cicatrizante, chocolate com coco em português, alemão, inglês, polonês, foto do convés, da sala de máquinas de um navio, um quadrado remetendo a objetos citados na narrativa, como corneta, canivetes, facas, talheres e tesouras.

No intuito de discutirmos a literatura brasileira contemporânea e tomando a obra *Opisanie świata* de Veronica Stigger como ilustrativa da estética literária pós-moderna, temos como traço distintivo a preocupação com o aspecto formal da narrativa. Neste sentido é necessário frisar que desde Machado de Assis com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a literatura brasileira experimenta uma revolução formal, seja na tipologia, ocupação das palavras no papel, formatação de capítulos curtos, capítulos contendo apenas sinais de pontuação, tudo isto como envoltório de um enredo nada convencional, visto termos um narrador defunto contando sem meias palavras o que foi sua vida. Já Veronica Stigger com *Opisanie świata* que traduzido do polonês é “descrição do mundo”, além dos elementos mencionados anteriormente, mistura gêneros distintos. No cômputo final do livro que, segundo Flora Sussekind na orelha o classifica de novela, encontramos entremeados, cartas, diário, propagandas, fotos, relato de viagens, cores e narradores distintos com o fito de objetivação do material da história: o narrador onisciente neutro, narrador protagonista e eu como testemunha, conforme tipologia de Norman Friedman (2002). Também é necessário distinguirmos dois narradores: um que vê de fora a situação, portanto, com um olhar crítico apurado e outro que vive a história, completamente comprometido nela. Ao afunilar ainda mais a questão, chegamos à identificação traçada por Theodor Adorno (2006, p. 55 e 58) para quem o exercício de dominar artisticamente a existência se traduz no impulso de tentar captar a essência já que a vida exterior está cada vez mais enigmática. Assim, o narrador contemporâneo por este prisma, abolida a distância estética que o separa do leitor, investe na capacidade de lidar com o real que não se transfigura em imagem. Não

sendo assim, o perfil pode ser resumido como:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. (ADORNO, 2006, p. 59)

No seu papel de tocar o leitor, o narrador instiga a alteração do olhar não mais contemplativo e sim no fato de exercer a reflexão que a forma romanesca exige. Neste propósito, a linguagem é outro fator preponderante pois, requer o desmembramento entre a criticidade do presente e o passado assente com as convenções, daí muitas propagandas com produtos identificados com o português da época (década de 1930), o tom formal das cartas, as rupturas na narrativa que tem uma continuidade exigente pela cor das páginas, e o assunto variado iniciado com palavras iniciais em negrito.

No tocante à forma literária adotada por Veronica Stigger, em entrevista a Ubiratan Brasil do jornal O Estado de São Paulo (17/12/2013), ela afirma sobre seu livro se tratar de um romance. Algo a se considerar igualmente é o fato do livro ter angariado dois prêmios literários na categoria romance: Machado de Assis e São Paulo de Literatura. A respeito da relevância do formato que a escritora deu a seu livro, discutiremos pautados nos pressupostos encaminhados por Mikhail Bakhtin (1988). Nosso objetivo se baseia na tentativa de compreendermos como a escritora reúne material com valores cognitivos e éticos na composição desta forma arquitetônica, com o sugestivo nome de *Opisanie świata*. O sujeito esteticamente ativo que acompanhamos ao longo do texto literário, suscita o que o teórico russo denomina de ingresso como criador no que se vê, ouve e pronuncia (BAKHTIN, 1988, p. 59). Ora, não é apenas acompanhar o deslocamento dos personagens que impressiona o leitor, são suas reações, emoções ao movimentar das ideias. Conforme (BAKHTIN, 1988, p. 60), “Só se pode inventar algo de subjetivamente válido e significativo num acontecimento, algo importante do ponto de vista humano (...)”. Isto relativo a *Opisanie* equivale afirmar que o desejo de Natanael de rever o pai, fez Opalka tentar cumprir a vontade alheia que lhe tocou profundamente, para tanto, arrasta consigo Bopp, mais tarde um amigo presente no momento mais cruel dos acontecimentos relatados. A personalidade introspectiva de Opalka contrasta com a extroversão de

Bopp, o qual influencia todos a seu redor com sua espontaneidade. O que Veronica faz para ser coerente na forma, vem da unidade entre aquilo que o sujeito estético pratica, garantindo assim envolvimento, englobamento entre o desejo de um (objeto) e o acontecimento atrativo para a emoção aflorar. Vemos então entrelaçados, canto, dança, viagem, tristeza pela morte de alguém que nem Opalka nem Bopp chegaram a conhecer.

É necessário também apontar aos valores éticos adotados pela autora na sua criação, os quais se encaixam bem no quesito da forma literária. Nas páginas 152 a 155 aparece sob a designação “Deveres”, referência a autores, situações, conversas, músicas, romances, pesquisas em bibliotecas públicas de vivências da época, momentos e tensões estéticas que adquiriram um arranjo literário em suas mãos. Assim como no interior da narrativa aquilo que provoca significado por meio do pensar e agir dos personagens, adquire um estatuto de liberdade, uma escolha possível graças a uma “tensão interior produtiva e consciente”. (BAKHTIN, 1988, p. 67). Por conseguinte, podemos afirmar com base no pesquisador russo que forma e conteúdo são indissociáveis para tratar do homem primeiramente, depois do mundo que o envolve nos termos literários.

No livro *A teoria do romance* (2000) Georg Lukács esclarece sobre a forma da novela. Os sentidos que esta provoca dizem respeito à profundidade e ao refinamento de um único acontecimento que engloba toda uma vida. Para Lukács (2000, p. 210) a vida humana é apresentada numa hora do destino com toda sua gama de riqueza com abrangência universal. De fato, em *Opisanie swiata* não sabemos todo o presente de Opalka, alguns detalhes do passado, além de termos dúvidas sobre seu futuro. A narrativa se move em torno de uma expectativa, do encontro entre pai e filho que não chega a acontecer, nisto temos a propriedade da novela em se tratando da concentração das emoções no que realmente interessa. Se os personagens trocam entre si a primazia da narração, mudando o foco da atenção, entretanto, não se arreda o objetivo final para dar conta do encontro anunciado. Em se tratando do romance, Lukács ensina que ele busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida (2000, p. 60). É por este motivo que os heróis romanescos, nesta perspectiva, estão sempre em busca de algo. Embora esta totalidade não se apresente, eles estão em seu encaixe. Então, sob a forma romance temos a “resolução de uma dissonância fundamental da existência” (LUKÁCS, 2000, p. 61). Destoa porque não resolve, pelo contrário, desmancha como o pensamento, este sim essencial na existência dos seres ficcionais.

Fator de marcação da incerteza que ronda os personagens, por sua vez, provocador de angústia perante o inalcançável, no caso, encontrar o filho com vida. Consequentemente, não importa se a narrativa tem a forma de romance ou novela, vigora a linguagem universalmente válida de um mundo contendo o homem na sua face inacabada.

2 A descrição do mundo vista numa viagem

O enredo alterna páginas roxas escuras, roxas claras, amarelas, douradas, propagandas, “subtítulos” e encerra com a foto da cidade de Manaus enchendo as três últimas páginas do romance. A narrativa propriamente dita inicia na página 07 com uma carta dirigida a um certo Sr. Opalka, pelo médico-operador, Dr. Amado Silva. Nela o médico solicita a presença dele junto a seu filho, Natanael Martins que se encontra em estado grave no hospital sob sua direção. Da breve carta que ocupa apenas o lado direito da página, passamos a outra página em branco e na página 09 temos a carta do filho Natanael ao pai Opalka, também iniciada no lado direito da página, ambas as cartas tentam disfarçar o distanciamento de seus autores. Interessante observar que a expressão do filho é mais verborrágica, detalhista, apelativa pela presença do pai. Desta redação o narrador utilizará trechos para iniciar vários capítulos ou partes da novela já que esta informação não aparece, estes vêm expressos em letras douradas sob fundo roxo, à semelhança do que ocorre na capa do livro. Devemos ressaltar a importância da carta inicial de Natanael para o conjunto da narrativa, já que ela mostra muito do fator psicológico que encontraremos, a fim de conhecer esta personagem que movimenta o querer dos protagonistas. Nela existem informações sobre seu estado de saúde, o desejo de encontrar o pai que nunca viu, a solidão que o atormenta, ficamos sabendo que ele tem certa condição financeira favorável uma vez que envia a passagem de navio ao pai. Aos poucos os informes se firmam sobre dados banais tais como o tipo de roupa, comida, deveria levar para viagem, em que deve o pai acondicionar seus pertences para a viagem, a identificação de baús ao invés de malas, como se comportar no interior do navio. Quando o leitor cogita da inutilidade de tantas informações a um senhor experiente que certamente já viajou muito, o filho reconhece a tolice de tais recomendações e indica o nome do acompanhante que o levará até o hospital assim que chegar ao porto.

Desde as fotos iniciais do livro prenunciadoras de uma viagem,

pela situação da cena, a cidade de Varsóvia, o porto polonês, o navio no mar, até as fotos finais da cidade de Manaus, o porto, as ruas, temos um trajeto entre continentes distintos, culturas diferentes, personalidades bem marcadas. A descrição do mundo que o leitor acompanha no trajeto – a leitura – significa conhecer não somente paisagens variadas, mas homens ficcionais em trânsito existencial. Pormenor possível ser notado graças ao perfil dos protagonistas, inclusive pela habilidade ou a falta dela quando o assunto é escrever. O tom formal de cunho informativo da carta do médico Amado Silva, desencadeia o processo de escrita entre Natanael e Opalka; depois da morte do filho, o pai procura “descrevê-lo” lendo seus cadernos de anotações, especificamente sua vontade de escrever um certo livro antigo de viagens, grafado num ritmo poético; Bopp é outro aspirante a escritor quando se trata da intenção de descrever o mundo. É de suas anotações num caderninho preto que conhecemos mais os companheiros de viagem do navio, ao lado do nome daqueles mais próximos, temos descrito seus comportamentos, objetivos. Além disso, devemos ressaltar o fato de Bopp ter dado de presente a Opalka um de seus caderninhos pretos com a recomendação de escrever. Isto para ajudar a superar a dor da morte. Com suas palavras: “A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu. [...] Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu.” (STIGGER, 2013, p. 145). Esquecer, lembrar, criar, nas palavras de Bopp se equivalem. Ora, teoricamente temos comprovado em *Ideia da prosa* que na forma narrativa há “a fidelidade àquilo que não pode ser tematizado” (AGAMBEN, 2012, p. 37), mas é premente sua construção, sob pena da desorganização interna, pois a identidade do que é inesquecível, quando buscada, se faz em meio à luta da memória contra o esquecimento. Em relação a Opalka, o detalhe de ser “escritor” supera a necessidade prática das cartas. Nas três tentativas de grafar alguma coisa que correspondesse a seu sentimento perante o mundo, elas se mostraram apenas esboços, uma descrição que não chegamos a ver realizada. O amigo, o filho morto e no meio a palavra “romance” envolvendo ambos, apesar de não termos concretizado a escrita em si, temos a vivência demonstrada até este momento da narrativa. Isto implica muita coisa ausente, incompreensão do mundo e de si. Algo que leva cada narrador a se ocupar do espaço do vivido como matéria de sua narrativa, conforme apregoa Giorgio Agamben (2012, p. 44). Sublinhamos sobretudo que, correspondendo a uma tendência forte na contemporaneidade, o fato de não haver a descrição do mundo propriamente dita, mas haver uma demonstração da

necessidade de fazê-la, por si só já revela muito dos personagens. Algo alcançado na narrativa empreendida por Veronica Stigger.

A considerar que em *Opisanie świata* a viagem é o *leitmotiv* da narrativa, tal constatação se pauta numa ancestralidade literária que tem nas aventuras de Ulisses o paradigma com Opalka. O fato de ambos saírem ao encontro do desconhecido, oferece uma vertente associativa no desenhar dos personagens. Viagem longa quase interminável, o contraste fica por conta de que o filho de Opalka solicita sua volta e o espera, enquanto Telêmaco cresce porque sai ao encaço do pai. A astúcia pode ser apontada no personagem de Stigger pelo poder de observação dos fatos, as pessoas ao redor, o modo de vida do filho expressos nos cadernos de anotações encontrados na casa deste. Ainda sobre a questão do amadurecimento proporcionado com a viagem, lembremos de Vasco da Gama, para quem singrar os mares era oportunidade não apenas de fazer comércio com as Índias, mas de frequentar novas culturas, travar relações antes inusitadas, se impor pela língua, poder temporal. Numa relação invertida, podemos afirmar que Opalka aprende mais de si mesmo com o filho que nunca viu. Por isto tenta “descrevê-lo” nos rascunhos empreendidos, ele o homem da experiência, sem fatos a narrar, só esboço, só pretensão, homenagear o filho morto. Numa associação mais próxima temos a influência direta d’*O livro das maravilhas* também conhecido como *A descrição do mundo* de Marco Polo que relata sua viagem ao Oriente por exatos 24 anos. As maravilhas relatadas no livro atraíram tantos leitores desde as primeiras impressões no século XV que se tornou um *best seller*. Fato este responsável por inspirar mais ficção e poesia ao longo dos séculos do que estudos de cunho lógico racional. Somente a partir do século XIX a obra de Marco Polo passou a ser fonte de pesquisa por seu caráter científico. Ao descobrir a rota da seda, ele um homem de negócios e administrador, recolocava os dados empíricos desde uma concepção de mundo impregnada de sua ideologia. Se durante tanto tempo seus relatos foram taxados de histórias fantásticas, a precisão de suas informações quando comprovadas, fizeram dele um grande explorador.

A viagem que liga todas essas narrativas comprova a influência das imagens num contexto de exploração. No caso específico de *Opisanie świata*, o desconhecido, seu enfrentamento, o inusitado do encontro, enfim, o fato dos personagens estarem em trânsito, revela muito do homem atual. A viagem de trem e navio empreendida por Bopp e Opalka não se destaca simplesmente pelo fato de sair do continente europeu e

vir até à América do Sul. Ou sequer pelo exotismo da paisagem a ser (re)encontrada mas, o percurso conta mais do que a novidade em vista. O estranhamento vem de dentro, do interior insatisfeito, por isto suscita a imaginação do leitor e requer a descrição do mundo, do outro, de si.

3 Os personagens, as coisas, os fatos

São vários os personagens de *Opisanie świata*, entretanto, destacaremos apenas os protagonistas:

Natanael Martins é o filho que escreve cartas ao pai pedindo sua presença. O conhecimento de si deste personagem é o de alguém perturbado frente a morte iminente. Precisa da presença do pai como um conforto derradeiro já que sua mãe havia morrido e seus únicos amigos não podiam suprir aquela ausência. O teor das cartas também deixa mostras de quem é este personagem. Na primeira missiva ele é cuidadoso nas informações sobre clima, comportamento, roupa, embalagens para acomodação dos pertences do pai. É afetuoso beirando a infantilidade na demonstração de seu sentimento, entretanto, muitas informações não temos acesso, por exemplo: não se sabe qual a enfermidade que o levou ao estado terminal, o que fez para ter certa tranquilidade financeira pois tem o suficiente para viver só, além do mais, enviou ao pai a passagem de navio. É amigo do médico operador, Amado Silva e Jean-Pierre, cuja descrição é o de um rico proprietário de Manaus. Pelos conselhos na carta e que servem de epígrafes na abertura dos capítulos, Natanael é o nativo que inicia os estrangeiros na estranheza do lugar, é uma espécie de narrador da experiência.

Opalka é o pai que o filho deseja encontrar. Polonês, pelo seu comportamento, os gestos, as atitudes é a discrição em pessoa. Reservado, não expressa muito o que pensa, mas tem uma paciência gigantesca diante da expansividade do companheiro de viagem, Bopp. Não sabemos o que faz para viver no seu país mas tem o suficiente para a viagem, como conheceu a mãe de Natanael, quanto tempo durou o relacionamento, também o que ela fazia para viver, mas sabemos da constância da genitora, sempre morou na mesma casa simples e humilde. Tem um amor verdadeiro por Opalka já que preferiu enviá-lo à Polônia para se tratar adequadamente ao invés de tê-lo de forma egoísta a seu lado. Opalka por sua vez, fica surpreso em saber que tem um filho, atende seu apelo e segue viagem ao seu encontro. Quando finalmente chega,

percebe o atraso porque Natanael está morto há cerca de uma hora. Aí o visualizamos em inteira solidão, vazio existencial, sem sentido de viver. Tenta conhecer melhor o filho pelas fotografias, o caderno de anotações e, por fim, arrisca um registro de sua vida iniciado pela expressão que intitula o livro: *Opisanie świata*, traduz para o português: Descrição do mundo; depois escreve, Memórias; em seguida recomeça grafando, Bopp; para ser substituído por “romance”, finalizando a ideia com a expressão: Para Natanael, meu filho, o que também encerra a novela. Ou seja, encerra com um começo cujo fim ignoramos.

Bopp é o personagem que Opalka conhece numa viagem de trem, ele fazia então uma volta ao mundo, mudando de rota, resolve voltar com ele para a Amazônia, pois se interessou pela história do pai viajando para conhecer seu filho adulto. Brasileiro, ele é a confirmação do estereótipo: expansivo, natural, de uma alegria contagiante, muitas vezes inconveniente, afetuoso, amigo e leal a Opalka até o momento mais triste quando descobre que Natanael está morto, fica a seu lado no velório e enterro. Nas primeiras aparições em cena, o narrador o identifica como o tipo, atarracado, braços e pernas parecidos a pequenas toras, rosto redondo, cabelos castanhos escuros cortados à maneira de um capacete, enfim, baixinho e barrigudo. Com suas interferências, a facilidade em contar histórias, envolver o interlocutor, a solicitude fazem dele o personagem mais carismático da narrativa. Espécie de Sancho Pança que galga o primeiro plano da história, ele parece sempre ter saídas para as situações, tem iniciativa, é presente e solidário.

Natanael, Opalka e Bopp são os personagens que mais figuram na narrativa de *Opisanie świata*. Seguindo uma tendência de autores como Gustave Flaubert, Henry James, Poe, Proust, Thomas Mann, Edward Forster que são, além de criadores ficcionais, críticos, podemos deduzir o mérito daqueles personagens para a existência da história principal da novela de Veronica Stigger, escritora e professora de Literatura. Eles são fundamentais para a narrativa já que no entrecruzamento de suas vozes, o leitor tem a oportunidade de enxergar a realidade sob seus pontos de vista. O que eles contam, veem, fazem ver, dão a pensar, forçam o leitor a compartilhar de suas experiências, embora em momentos críticos, temos apenas uma espera sem a certeza do resultado. Por meio deles, o leitor pode ter a oportunidade de olhar para o passado mas com o filtro da criticidade presente. Por isto encontrar o filho passa ser mais importante do que perguntar sobre sua origem. Saber da morte daquele,

causa um vazio existencial ao pai, homem experiente mas sem caminho a escolher depois de finalizada a viagem. Já não está em sua casa nem cria raízes quando chega do outro lado do oceano, porque o conhecido se transformou para ele em desconhecido.

Notamos na leitura da novela/romance, o valor que as coisas adquirem aos personagens, entre elas: as quatro malas de Bopp, o chapéu de Opalka, as fotografias de Natanael, isto em se tratando dos protagonistas. Quanto aos personagens secundários, temos desde a série de objetos encontrados por ocasião da busca de Maria Antonieta, que ninguém a princípio sabia o que era, até a brincadeira das crianças com os papéis para formarem um grande painel com a imagem de um elefante, também com a cachorrinha Margarida. Impressiona sobremaneira a cena grotesca do batismo em alto mar, a reação dos personagens àquela agressão do capitão e seus subordinados. As coisas e os fatos então proporcionam uma visão mais circunstanciada a respeito de como o homem se encontra, se revela por meio da posse num mundo feito à imagem e semelhança da contemporaneidade. A respeito das coisas é Giorgio Agamben (2012, p. 46) quem nos orienta a pensar sobre elas. Se perdem influência ou se estão ausentes, por serem coisas insignificantes, não surtem efeitos, não provocam sentidos. Entretanto, caso o objeto esteja ausente e, se este for objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio, aí sim podemos ressaltar seu valor. É o caso de destacarmos como a ausência do filho, provoca o pai a pensar quem é, seu prestígio perante o mundo, como as coisas materiais perderam a razão de ser diante do inevitável. Elemento fortemente característico do mundo atual, a perda de importância das coisas materiais em detrimento do pensar sobre, corresponde a um diferencial o qual se torna premente indicarmos. Segue na mesma linha reflexiva uma nova percepção concernente à noção de tempo, advinda com a fratura experimentada na medida em que há a tentativa de compor-se. Assim, quebra e tenção de unir-se, é uma imagem da contemporaneidade de acordo com o exposto em *O que é o contemporâneo* de Giorgio Agamben (2009, p. 61). Apostar na escuridão, o desconhecido juntamente com o muito visto mas não observado, eis a atividade sem a qual perde-se a noção do tempo presente. Podemos afirmar que nisto se resume a tarefa à qual se dedica Opalka em *Opisanie świata*, sem dúvida, uma viagem na tentativa de descrição de um mundo feito de luzes e trevas. No limite, detectar o presente composto do que ainda não foi vivido apesar da sensação de tê-lo feito. Portanto, a leitura crítica advinda com o olhar diferenciado aos personagens em

meio às coisas, ideias e afetos, propicia o delinear da existência humana como resultante da escrita de Veronica Stigger.

4 Palavras finais

A leitura crítica de *Opisanie świata* faz saber de personagens e situações que, tomando a forma da escrita literária na contemporaneidade, tenciona formas, gera dúvidas, promove subterfúgios a serem perseguidos pelo leitor. Na descrição do mundo acompanhada neste livro, diríamos se tratar de outra viagem à maneira da “Terceira margem do rio” de *Primeiras histórias*. Se nesta temos a canoa ao invés do navio, a solidão em detrimento de outras companhias, o principal permanece. Isto é, seguir o rio da existência, não aportar nas opções restritivas, saber de si no silêncio inquiridor. Homens em trânsito, homens em potência indagadora, desejosos de saber de si na imagem vinda do outro, nem por isto se dão a conhecer, só a pensar. É necessário ressaltarmos a relevância dos personagens Bopp e Opalka como ilustrativos dessa premissa.

Longe do exotismo paisagístico, temos com o romance de Veronica Stigger, um respaldo para ler a descrição do mundo feita por um homem narrativa que se reconhece deslocado. Ousáramos mesmo a afirmar que o protagonista se sente desamparado, sozinho, perdeu inclusive as palavras para principiar a colocar as imagens da cabeça no papel. Dúvidas surgem: qual a forma adotar? Falar de quem? Do outro? De si? Para recair na maior das interrogações, quem sou eu? O fato de Bopp e Opalka serem homens em trânsito, tipificam o estranhamento com o qual Zigmunt Bauman (1998, p. 27) distingue o mal estar presente no mundo pós-moderno. Portadores da incerteza, caminham rumo aos limites a serem transgredidos; assim, marcam a universalização de suas condições humanas em vias de se fazer. Outro aspecto do tempo presente na narrativa é a sensação de ordem perdida, mundo feito de caos porque as explicações se esfacelaram diante do irremediável. Portanto, observamos se travar uma luta entre a memória e o esquecimento por meio das reiteradas iniciativas de escrever dos personagens. Nesse ponto precisamos salientar o realce que Bopp dá ao romance, independente se tratar de uma referência direta a Raul Bopp e suas contribuições ao Modernismo brasileiro, tratamos, sobretudo, de sua situação como criatura ficcional de Veronica Stigger. Ele atinge uma estatura existencial crescente na perspectiva de Opalka, o protagonista, este também inspirado no artista polonês Roman Opalka. Da irritabilidade à admiração, do

companheirismo à afetuosidade, assim acompanhamos as fases da amizade entre os dois. Situação na qual a imagem se transforma ao longo das experiências compartilhadas, temos:

(...) o outro ser humano me interessa independentemente do lugar que ocupa na multidão de seres humanos e mesmo independentemente da nossa compartilhada qualidade de indivíduos da espécie humana. Ele interessa-me como alguém próximo a mim, como o primeiro a chegar. Ele é singular. (LEVINAS, apud, BAUMAN, 1998, p. 67)

Embora Bauman tenha recorrido a Levinas como suporte aos seus argumentos para tratar da sociedade contemporânea, consideramos pertinente sua aproximação ao que vimos acompanhando na narrativa de *Opisanie świata*. A saber, Bopp acaba por dar um direcionamento existencial a Opalka, por suas atitudes, iniciativa, e, principalmente, a singularidade humana que o caracteriza. No início da história, Bopp era um viajante em busca de “maravilhas” porque fazia sua volta ao mundo. Ao conhecer Opalka muda de planos e viaja ao Brasil para também conhecer Natanael. Então, assume para si o desejo de conhecer o outro. Tanto Opalka quanto Bopp são, neste momento, homens da incerteza, tratam com indiferença o ideal de suas vidas pregressas. Perfazem a estereotípia pós-moderna quando sabem da necessidade de seguir em frente, afinal são seres em trânsito, em busca de explicações envoltas numa viagem.

A desconstrução do significado de “descrição do mundo”, conforme acompanhamos no enredo, ocorre desde a falta de aventuras exorbitantes, paisagens paradisíacas de acordo com o registrado no livro homônimo de Marco Polo. Passa pelo crivo do autoconhecimento manifestado pelo *Homo aestheticus*. Este surge pela via da incerteza, a frustração do encontro final, a impotência em escrever ou mesmo o motivo desencadeador da escrita. Afinal, tratamos de uma forma literária afinada com o tempo presente, visto ser a ficção artística “uma contínua sessão de treinamento para viver com o ambivalente e o misterioso.” (BAUMAN, 1998, p. 151). Sob esta condição, os personagens encarnam uma tensão dialética entre estar consciente da precariedade e a vontade de interpretação, ambas impulsionando a busca.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos – Editora da Unochapecó, 2009.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

STIGGER, Veronica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Webgrafia

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/04/sobre-o-impronunciavel-livro-de-veronica-stigger/>> Acesso em: 10 mar. 2015.

<<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/05/resenha-de-opisanie-swiata-de-veronica-stigger-511205.asp>> Acesso em: 12 mar. 2015.

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,veronica-stigger-estreaia-no-romance-com-o-premiado-opisanie-swiata,1109339>> Acesso em: 15 mar. 2015.

<http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/as_fantasticas_e_verdadeiras__aventuras_de_marco_polo.html> Acesso em: 18 mar. 2015.

**Visualidades e visibilidades: literatura e cinema em João
Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato**

***Visualities and visibilities: literature and cinema in João Gilberto
Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato***

Barbara Cristina Marques

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.

barbara.marques@gmail.com

Resumo: A relação da literatura com o cinema dá-se por vários modos. Comumente, os estudos que refletem esse intercâmbio entre os dois registros buscam avaliar os processos de adaptação de obras literárias para o cinema. De outro lado, é preciso refletir sobre as muitas maneiras de entrada e de interseção do cinema no texto literário. Ao observar a prosa de ficção brasileira contemporânea, percebe-se o quanto o cinema plasmou na literatura um tipo de comportamento visual, exigindo do leitor outros modos de acesso ao texto. É possível reconhecer, nesse sentido, uma espécie de qualidade cinematográfica em muitas obras que revelam um universo ficcional absolutamente mediado por objetos culturais propagadores da imagem. A partir dessa orientação, discute-se tal diálogo em três romances: *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *elas eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

Palavras-chave: literatura; Cinema; João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu; Luiz Ruffato.

Abstract: The relation between literature and cinema happens in various ways. The studies which reflect about this exchange between these two forms of recording usually aim to evaluate the adaptation process of literary works to movies. On the other hand, it's necessary to think about the different ways of entry and intersection of cinema in the literary text. When observing contemporary Brazilian prose fiction, it's possible to see how much cinema has molded in literature a kind of visual behavior that demands to the reader other manners to reach the text. In this sense, it's possible to recognise a type of cinematic character in many works that reveal a fictional universe completely mediated by cultural objects which are image broadcasters. From this point of view, I discuss this idea in three novels: *Bandoleiros* (1985), by João Gilberto Noll, *Onde andar Dulce Veiga? Um romance B* (1990), by Caio Fernando Abreu, e *eles eram muitos cavalos* (2001), by Luiz Ruffato.

Keywords: literature; Cinema; João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu; Luiz Ruffato.

Recebido em 17 de fevereiro de 2015.

Aprovado em 02 de junho de 2015.

No campo dos estudos literários, as estratégias de aproximao entre literatura e cinema, há algum tempo, têm proporcionado um vasto material teórico que, em geral, comporta uma certa tradio comparatista ao demonstrar uma influência da narrativa literária sobre a narrativa fílmica. Os estudos comparados no âmbito das narrativas literária e fílmica apresentam-se quase sempre muito pontuais ao limitarem-se em análises que se detm na discussão sobre as adaptaoes de textos literários para o cinema. De outro lado,  preciso reconhecer a importância de algumas discussoes que giram em torno de um tipo de confluência que se apresenta bastante frequente na produo ficcional contemporânea, isto , a relao que a literatura estabeleceu com a imagem e com as formas visuais, especialmente com o cinema. A produo de textos literários, entrecortada pelos signos de uma cultura audiovisual, tem suscitado

inúmeros debates que apontam para a emergência de pensar esses textos a partir de outros critérios.

Em seu último livro, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ao analisar a “potência migratória das narrativas”, discute o estatuto ficcional da literatura mediante a influência da linguagem cinematográfica e o fenômeno do “deslizamento das narrativas para outros meios e outros suportes”. Um livro como esse evidencia um reconhecimento não apenas de um ficção que “busca aproximar o texto desse [...] regime de visibilidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 20), como também assinala uma preocupação, em sentido mais amplo, com as práticas culturais e artísticas em um momento em que a convergência com outras mídias (*medium*) transformou significativamente os modos de criação, produção e recepção dos bens culturais.

O tema de uma ‘presença’ cinematográfica em muitos romances brasileiros contemporâneos impõe, evidentemente, algumas questões sobre as quais é preciso pensar. A primeira delas relaciona-se com o fato de responder por que se pode dizer haver uma influência do cinema e em que medida isso transforma a leitura desses romances. Isso, certamente, implica avaliar quais elementos cinematográficos existem nessas obras, e se eles são particulares de uma estética cinematográfica ou já fazem parte da literatura. São, pois, as imagens ou as cenas ‘visuais’?

Mesmo ao observar as produções literárias em que há uma abundância de movimentos e detalhes visuais, isto é, obras sobre as quais é possível reconhecer uma espécie de qualidade cinemática, é o caso de questionar se é realmente possível distinguir de forma mais categórica o que se traduz como uma influência do cinema e o que é ‘estritamente’ literário no texto contemporâneo.

Essa questão é absolutamente pertinente e ‘perigosa’ tendo em vista a diversidade e a multiplicidade do material literário na contemporaneidade, o que nos mostra o quanto nossos ficcionistas, já há algum tempo, têm empreendido formas de romper com os limites da palavra e com o peso da tradição literária. O que não se pode negar também, evidentemente, é a forma como a literatura incorporou tantos outros tons discursivos provenientes dos meios audiovisuais e tecnológicos. A televisão, o rádio, o cinema, o vídeo etc. tornaram-se fontes efetivas de diálogos. Serviram e vêm cada vez mais servindo aos escritores tanto como marcas textuais, como canais de referências

e citações. Não é à toa que nós, leitores, nos sentimos mais próximos desses textos, mais ‘dentro’, como se pudéssemos nos reconhecer ali. Não importam quais sejam os modos de representação e as técnicas usadas pelos ficcionistas. Temos certeza de haver, mais do que nunca, um contato com um mundo ficcional absolutamente mediado por objetos culturais propagadores da imagem. Aliás, é possível dizer, inclusive, que tais mediações praticamente se converteram em procedimento literário.

Na introdução do livro *Além do visível: o olhar da literatura*, Karl Erik Schøllhammer escreve: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?” (2007, p. 7). Esta é uma questão que nos parece crucial para avaliar a importância de uma espécie de marca de visualidade nos textos ficcionais contemporâneos.

A exploração de uma linguagem que flerta com os domínios do campo visual, que dialoga com as formas de visualidade, seja através de uma aproximação com os meios audiovisuais, seja por meio do uso de temáticas, ou em estratégias de escrita, põe em evidência uma literatura que requer do leitor outro tipo de abordagem. Uma literatura, afinal, que, de tão conectada com essa aparelhagem midiática, formalizou mudanças significativas das condições de representação. Não há dúvida de que essa conexão é indicativa de uma experiência ficcional que reflete a condição cultural na contemporaneidade. Quantos não foram os críticos que já exibiram em seus textos expressões tais como: “era da imagem”, “cultura da imagem”, “tempo da imagem”, e tantas outras equivalentes? Ao que parece, escrever sobre esse “novo tempo”, como indica Tânia Pellegrini (1999), em plena década de 10 do século XXI, já não representa uma novidade. No entanto, para além da enorme multiplicidade temática e dos variados modos de escritura exibidos pelos nossos escritores, o intercâmbio com as formas visuais marca ainda um ponto de interseção bastante forte entre a representação escrita e visual. E na transparência desse diálogo, o cinema comparece como uma das expressões de maior visibilidade.

Três romances que chamam a atenção pelo modo como se ajustam a uma escritura cinematográfica, a partir da década de 1980, quando ocorre na prosa de ficção brasileira, de acordo com Therezinha Barbieri, uma intensa “profissionalização” dos escritores e um certo aprimoramento do “caráter de discurso encenado no espaço do intercurso discursivo” (BARBIERI, 2003, p. 19-20), são *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

JOÃO ESTÁ NA MINHA FRENTE. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.

Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar.

Ouvimos “September song”, com Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson.

João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir.

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.

Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento (NOLL, 2008, p. 7).

A cena que abre o romance *Bandoleiros* justifica essa espécie de marca de visualidade no texto literário. A narrativa rarefeita do autor, com personagens em processo de deambulação – figuras quase sonâmbulas –, particulariza uma certa falta de adensamento, uma espécie de opacidade do relato e do ato de narrar. Expressão, certamente, do sentimento de vazio, da falta de centro, da desreferencialização que tomou conta do mundo contemporâneo.

João, Ada, Steve e o próprio narrador-protagonista compõem a quase ‘não-trama’ do romance *Bandoleiros*. Em meio a ações que se confundem e se cruzam ao longo da narrativa, ambientadas ora em Porto Alegre, em Boston, em Viamão, e no Rio de Janeiro, emerge uma narração apreendida pelo olhar. Emudecem os personagens e resta-lhes somente o olhar. É justamente essa orientação visual que faz descolar da narrativa aquele peso descritivo dos episódios narrados e o que o leitor tem, afinal, são cenas que se mostram, que se fazem ver, todas elas acompanhadas de um efeito de visão ou, na verdade, propiciadas por ele.

“João está na minha frente”. A primeira frase do romance, grafada com outro tipo de letra¹, detém muito da carga significativa de um processo de errância pelo qual vai passar o narrador-protagonista. João, o amigo que morre em seus braços a caminho do hospital dentro do carro preso no engarrafamento, é a imagem a ser buscada, lembrada, (re)vivida pelo protagonista. Se as ações deixam de significar, ou se tornam menos representativas enquanto recurso narrativo (dramático), ficam as imagens encarregadas de descrever e mostrar ao leitor, como num roteiro cinematográfico, o que vai se passar. Esvazia-se o relato e o texto é construído sob uma espécie de impossibilidade de narrar. Impossibilidade que vem associada a uma falta de vontade de acumular experiência e que, no fim, coloca a narração em estado de deriva e não de devir. Ada, João, Steve e o narrador são representantes, como boa parte dos personagens da literatura contemporânea, daquele sentimento de orfandade do homem moderno.

Os textos de Noll apresentam, nesse sentido, uma dicção bastante semelhante com os chamados *road movies*, sobretudo com *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, no qual Travis, o protagonista, busca um certo acolhimento no seu lugar de origem a partir de um processo de evasão que se dá por meio da viagem. O sentimento de desterritorialização e desenraizamento, materializado na viagem e no deslocamento geográfico, já era conhecido da literatura e do cinema nas décadas de 1950 e 1960. Basta lembrarmos do romance clássico *On the road* (1955), de Jack Kerouac, ou do filme *Easy Rider* (1969), de Peter Fonda e Dennis Hopper.

Cremos que vem daí, nos textos de Noll, aquela insistência do e pelo olhar, isto é, dessa espécie de sintomatologia de vazio. A narrativa de Noll é, nesse sentido, apreendida por essa visualidade no momento em que o leitor é jogado ao abismo, ao movimento circundante de uma narração que não leva a lugar algum. Sensação de incômodo, óbvio, mesmo para aquele leitor já habituado aos textos que se movem em outras direções, que anunciam histórias contadas através de uma narrativa flutuante, solta, alforriada da imposição linear e do *continuum*.

Em *Bandoleiros*, a cena da morte do amigo João anunciada na primeira página do livro (essa cena é particularmente importante, pois as outras histórias – o casamento fracassado com Ada, a viagem a Boston e o contato perturbador com o louco Steve – ficam suspensas diante das

¹Referência à 4ª edição da Record, publicada em 2008.

repetidas referências à lembrança de João) é retomada na metade do livro, quando o narrador-protagonista assim a descreve:

Estávamos em Porto Alegre, e João viria a morrer dias depois. Às vezes eu provocava alguma discussão áspera. Queria fustigar seu espírito guerreiro, pensando que com isso ele pudesse vencer a misteriosa enfermidade.

Depois desse dia o estado de João se agravou muito. Foi nossa última discussão.

Ao levá-lo no meu carro para o hospital, no fim, em meio a um engarrafamento, João com a cabeça no meu ombro, contei-lhe meu antigo encontro com o cego. O encontro onde ventava muito. Disse que ele fosse pensando nisso no caminho para o hospital. Que ele fosse pensando no cego tocando sax.

João suspirou fundo em meu ombro. E morreu no meio do engarrafamento. Um guarda olhou para dentro do carro e perguntou se a pessoa estava passando mal, se queria que abrisse caminho. Respondi que não. Que não precisava de nada (NOLL, 2008, p. 74-75).

Curiosamente, essa cena não encerra a imagem do amigo, ao contrário, ela serve de motivação para acionar a memória. Mas não uma memória de passado, de alguma coisa lembrada de forma nostálgica. A memória de João transforma-se numa espécie de olhar perturbador. A morte só torna sua presença mais viva, como se João estivesse sempre ali, “parado na frente” do narrador-personagem. O capítulo que fecha o romance evidencia esse processo elíptico sobre o qual são refletidas as fissuras da narrativa. João não é mais nem lembrança nem memória. É, portanto, a imagem cristalizada pelo olhar.

Do outro lado do vidro, ali, a meia dúzia de passos, João me sorria.

Estava bem mais magro. Com uma camiseta de algodão rosa, fininha. Pensei no calor. Pensei no calor. Pensei também que, embora muito magro e sem fazer nenhum

exercício além de escrever e tomar xícaras e xícaras de café, João tinha o braço bonito que eu jamais conseguiria ter. Ele estava com o braço para cima e a mão contra o vidro, me sorrindo. [...]

Não adivinhava ali o que viria a saber minutos adiante. João me contando que logo após meu telegrama ontem, de Boston, foi informado de que sofria de uma intrigante doença mortal. Os nervos vão se atrofiando, ele disse.

Mas ali no saguão da Alfândega eu ainda não tinha como saber que João iria em questão de dias. Sim, notei que ele estava bem mais magro, olheiras, palidez, tudo. Mas ali nada disso me impressionou demais.

Até brinquei baixinho que isso acontecia às vezes com os poetas.

Mesmo assim me baixou um pressentimento... Mas passei a mão pela boca, como a me lembrar que o melhor agora era sorrir, mostrar a João que eu estava explodindo de alegria por revê-lo. Porque João sorria, e eu que desse logo fim a meus mórbidos pressentimentos. Achei melhor pensar que perigava os dias em Boston terem me deixado assim.

Porque João sorria, e não importava coisa alguma que ele fosse morrer. João vai. Eu vou. Todos nós vamos morrer.

Então, o que importava era aquilo mesmo – eu devolver esse largo sorriso para João, que está ali, do outro lado do vidro, me sorrindo.

E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava li do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João. (NOLL, 2008, p. 156-157).

Flora Süssekind, no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, de 1986, posteriormente reunido no livro *Papéis Colados* (1993)², cria uma metáfora bastante interessante para definir certos romances e contos publicados na década de 1980. A autora escolhe a “vitrine” como metáfora indicativa de um tipo de narrativa caracterizada por um *voyeurismo*, sempre mediada, nesse caso, por objetos (imagens) que carecem do olhar. Janelas, vidros, vitrines, espelhos, lentes servem de interface para narradores que, diferentemente daqueles (narradores) que contam histórias ou experiências, se colocam como observadores, ‘olheiros’ da vida alheia e de si mesmos. Essas formas de mediação assumidas pela ficção contemporânea, de acordo com Süssekind, revelam o caráter exibicionista de uma narrativa em que se vislumbra um prazer estético dado pelos vários desdobramentos do olhar. Ao comentar os textos de Noll, inclusive *Bandoleiros*, a autora afirma que tais referências a “paredes de vidro, janelas, vitrines” funcionam como “o lugar de passagem entre a exposição e a intimidade” (SÜSSEKIND, 2003, p. 261). Fica claro, pois, que esses objetos (janelas, vidraças, vitrines etc) funcionam, na narrativa contemporânea, como elementos de visualidade. Como elementos de cenário, essas imagens visuais apresentam-se carregadas de uma força simbólica capaz de promover processos de reconhecimento no leitor/espectador. E é justamente por meio da identificação que se experimenta o prazer diante delas.

Jacques Aumont, em *A Imagem*, ressalta que “não há imagem sem percepção de uma imagem” (AUMONT, 1993, p. 73). Isso significa que todo processo imagético constrói-se por meio de uma relação entre uma imagem e aquele que a vê. Nesse sentido, o espectador, isto é, o sujeito dotado da “capacidade perceptiva” da imagem, estabelece com ela, através do olhar, uma relação com o mundo. Mediante alguns dispositivos artísticos, como o cinema, a pintura e a fotografia, por exemplo, a imagem torna-se um elemento de valor representativo e simbólico, isto é, um valor de referência sobre o qual são delineados processos de reconhecimento e de identificação. De certo modo, percebe-se que esses processos de identificação (responsáveis pelo prazer do espectador) reforçam a ideia de um espectador que finge uma participação na obra. Isso pode ocorrer tanto através do olhar, convertendo-o (o espectador) em um exímio ‘voyeurista’ que olha sem ser visto, como também alimentando, por assim dizer, sua natureza narcísica.

²A primeira edição de *Papéis Colados* é de 1993.

Aumont ressalta que nenhum olhar é “fortuito”. O papel do espectador, nesse caso, relaciona-se não apenas com os “atos perceptivos” (perceber e compreender as imagens), mas, sobretudo, com “um sistema de expectativas” (AUMONT, 1993, p. 86). Se, de um lado, tem-se um espectador como um “sujeito desejante de imagem”, como sublinha Aumont (1993, p. 114), ao nos reportarmos à condição da figura do narrador na literatura contemporânea, deparamo-nos com uma figura que atua ao lado do leitor ou na posição de leitor/espectador.

Silviano Santiago, no ensaio “O narrador pós-moderno”, encerra uma questão central na discussão a respeito da ficção contemporânea: a problemática do narrador na pós-modernidade. “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Uma questão como essa suscita uma série de orientações segundo as quais é preciso levar em conta, em primeiro lugar, a posição assumida por esse narrador, responsável ainda por contar os eventos do mundo ficcional. De acordo com Santiago, o narrador pós-moderno tornou-se o “puro ficcionista” ao se colocar no papel daquele que narra a partir de uma orientação visual, isto é, daquele que, de certo modo, esquiva-se ou ausenta-se da ação narrada. Substitui-se, assim, a experiência do ato de narrar pelo ato de olhar e observar, como um *voyeur*, junto ao/com o leitor.

Vale ressaltar que, nessa posição de ‘olheiro’, o narrador pós-moderno dirige seu olhar tanto para o outro quanto para si mesmo. Todos são olhados e todos olham: narrador, personagem e leitor. Todos são portadores do exercício da observação. Observação essa mediada, muitas vezes, como vimos, por objetos que possibilitam ver, seja pela transparência (como vidraças e janelas), seja pela imagem refletida (como os espelhos). Justamente por isso encontramos narradores performáticos e narrativas que valorizam a encenação e o espetáculo. A vivência é concomitante ao ver ou é transformada na pura observação.

Parece não haver dúvida de que o texto contemporâneo exhibe a preponderância da experiência visual. São os privilégios da visão, refletidos por meio de telas de televisão e de computadores, pelas janelas e retrovisores do carro, pelos inúmeros *outdoors* distribuídos nos grandes centros urbanos, pelas telas do cinema. A apreensão da realidade e das coisas do mundo dá-se através do olhar com um bombardeio de cenas cotidianas que reproduzem a vida no universo ficcional. Esse excesso de visualidade nos textos contemporâneos, há algumas décadas, tem servido aos críticos de matéria de investigação. A palavra de peso para essas influências, convergências, interseções, intercâmbios, é, por

certo, “combinatória” – combinação. O texto literário não perdeu sua especificidade, não deixou de ser literatura, apenas apreendeu e aprendeu modos distintos de ser, ainda, literatura. O texto literário atualmente é cambiante por trocar com outras formas de manifestação artística, mas isso, de modo algum, pode significar perda da autoridade literária, ao contrário, pode, isso sim, representar inovações importantes.

No decênio de 1990, um romance que se destaca pela imensa profusão de referências ao universo do cinema, entre outros, é *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Nesse romance, as manifestações artísticas, consideradas típicas de uma cultura de massa, como o folhetim, o melodrama, os roteiros das telenovelas, ajudam a compor a narrativa, provocando, obviamente, aqueles processos de identificação no leitor. O romance todo é uma espécie de colcha de retalhos em que aparecem clichês de toda ordem. Carregado de um sem-número de citações e referências fílmicas, musicais e literárias, o romance de Caio Fernando Abreu é quase a colagem de muitos gêneros massivos. Bem menos detetivesco do que os romances de Rubem Fonseca, outro autor que dialoga intensamente com o cinema em seus romances, o leitor encontrará em *Onde andaré Dulce Veiga?* um ambiente bem próximo do filme *noir*, das tramas policiais à moda de um Raymond Chandler, misturado ao ar sufocante de uma cidade caótica, repleta de néons, de anúncios luminosos, onde é preciso ser inteiramente anônimo. Assim como em alguns romances de Rubem Fonseca, o narrador é também o protagonista a vivenciar as experiências de uma história quase detetivesca. Não por acaso, o narrador-personagem é um jornalista-escritor, um quarentão decadente, que está prestes a ingressar em um novo trabalho em um jornal de quinta categoria. Como é típico na prosa brasileira contemporânea, muitos narradores-protagonistas são jornalistas, escritores, cineastas, e, sem muita surpresa, estão todos vivendo momentos de decadência e de insatisfação profissional e afetiva.

A relação com o cinema, ou o ingresso do cinema em *Onde andaré Dulce Veiga?*, confirma-se através de muitas entradas. A ideia de simular e forjar situações e fatos a respeito do desaparecimento da cantora Dulce Veiga é posta na narrativa por força do suspense e pela forma como o autor recorta e cola cinematograficamente os acontecimentos. O mistério pelo desaparecimento da cantora e a busca frenética do jornalista vêm acoplados às imagens visuais e sonoras que vão, num ritmo quase alucinante, surgindo no desenrolar da trama. Tudo sendo descrito como

vários *takes*. Desse modo, o tempo e o espaço são cadenciados como se houvesse uma câmera ora congelando, ora fracionando, ora dando velocidade às cenas. A introdução de diversos códigos visuais, nesse caso, acaba por espetacularizar a dinâmica dos acontecimentos ficcionais. Essa impressão cinematográfica no romance, unida à cor do policial de suspense, permite criar uma espécie de jogo ótico entre o texto e o leitor. No início do romance, o narrador-personagem é flagrado pelo leitor usando registros de narração fixados como que captados por uma câmera:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro (ABREU, 1990, p. 11 – grifos do autor).

Essa atitude de se colocar em observação ou em representação, isto é, saber-se em ‘foco’ de uma possível câmera, aponta para um narrador que faz do espaço literário um lugar de múltiplas possibilidades de significação. Além da abundância de referências ao cinema usadas pelo autor, há o processo de mitificação da personagem Dulce Veiga representando o estereótipo das estrelas do cinema *hollywoodiano* na sua fase áurea. O papel representado por Dulce Veiga diz muito mais do que uma simples personagem caracterizada como uma Rita Hayworth, no papel de *Gilda* (1946), ou de uma Greta Garbo, em *Grande Hotel* (1932), pronunciando “I want to be alone” – frase clichê da cantora Dulce Veiga.

No romance, o cinema vai funcionar como uma matriz cultural participante da formação de um imaginário coletivo. Nesse caso, todos esses mitos, os chamados ‘mitos sociais’ do *star system* norte-americano, exercem o mesmo poder que os meios de comunicação de massa quanto a sua capacidade de construção e manutenção de identidades que refletem valores, desejos e perspectivas consoantes às aspirações do público massivo. Martín-Barbero, ao falar sobre o cinema, afirma que, com o estabelecimento do *star system* norte-americano no lugar das produções europeias, e também com a “criação de gêneros”, foi possível comercializar “os mecanismos de percepção e reconhecimento popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 210). Assim, o espectador passou a experimentar um tipo de sedução não mais pelas condições de representação e sim pela identificação com os finais e destinos de cada personagem.

Outro autor que fez incursões no universo filmico, por meio da incorporação de uma escrita bem próxima do roteiro cinematográfico, foi Luiz Ruffato em *eles eram muitos cavalos* (2001). O efeito quebradiço e fragmentado do romance *eles eram muitos cavalos* aponta para uma construção narrativa particularmente interessante na medida em que a obra apresenta uma série de pequenos textos muito curtos, evidenciados como vários fragmentos que podem ser lidos de forma independente.

No romance de Ruffato abre-se um leque de muitas cenas cotidianas vividas por personagens na cidade de São Paulo. É a cidade a aglomerar todas essas pequenas cenas como *flashes* que capturam apenas o instantâneo, envolvendo diversas imagens e personagens a padecerem, sejam pobres e moradores de rua ou ricos, da violência, da provisoriedade contemporânea. Em outra leitura, poder-se-ia afirmar que aquela estabilidade de uma narrativa linear, com espaços e tempos muito bem demarcados, tem sido sonogada pela ficção contemporânea. Como dirá Flávio Carneiro, em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, estamos diante de/e lidando com escritas que recorrem a uma “poética do inacabamento” (CARNEIRO, 2005, p. 28). Em textos mais fragmentados, como *eles eram muitos cavalos*, a fratura, a fenda, o pormenor, são mais facilmente visíveis, a forma já é uma grande evidência desse processo de quebra. Mas é preciso considerar também a quebra dentro do discurso, do corpo textual, que, muitas vezes, apresenta-se tão quebradiça quanto o que ‘vemos’ ao passar as páginas desses romances, como, por exemplo, *Passaporte* (2001) e a novela *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi.

O que se percebe, diante de toda essa ‘cambiância’ da narrativa, são textos que, para alcançar uma identidade, um perfil, recorrem frequentemente aos recursos técnicos e artísticos da montagem cinematográfica. Montagem, vale ressaltar aqui, que não representa apenas a colagem de uma coisa sobre a outra, de um plano justaposto aqui e outro ali, mas uma montagem que reagrupa tais fragmentos criando um “novo conceito, uma nova qualidade”, um outro “produto”, como queria Eisenstein (1990, p. 14).

eles eram muitos cavalos é, certamente, o que alguns críticos chamam de texto móvel, isto é, um texto que apresenta uma mutabilidade tamanha já não sendo mais possível identificar a marca identitária do texto. Este sim é, sem dúvida, o ‘romance’ híbrido. Escrevemos romance entre aspas porque o livro é vendido como um romance, no entanto,

temos (como leitores) a impressão de estarmos diante de um mosaico de histórias soltas, pequenos relatos, nos quais o narrador, em muitos momentos, apaga-se completamente e deixa transparecer apenas as imagens da caótica e perversa cidade de São Paulo. Vamos à leitura de um trecho do fragmento 10: “O que quer uma mulher”:

Ajeitando no nariz os óculos de massa preta, a haste esquerda colada com esparadrapo, as lentes de vidro arranhadas, a mulher penetra com vagar na pequena cozinha, dirige-se à pia, destorce com dificuldade a torneira atipoiada com elástico e barbante entrelaçados e lava um copo-de-requeijão, Frajola persegue o Piu-Piu no decalque. O marido, que sentado à mesa levava à boca uma xícara de café com a mão direita, enquanto a esquerda segurava aberto um livro, ligeiramente inclinado para proporcionar foco à vista astigmatizada, assusta-se, eleva os olhos, *Aconteceu alguma coisa?*

Arrastando pantufas esgarçadas, a sola encaroçada, a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo-de-requeijão, rasga um pedaço de pão francês dormido, lambuza-o de margarina, volta a recostar-se na pia. *O que vocês está lendo aí?*, indaga, displicente, aconchegando a mão esquerda sob o xale que abraça a camisola de alça. Ele, descansando o volume sobre as pernas, *Microfísica do Poder... do Foucault... Achei num sebo... na João Mendes*, justifica-se, enfarado. Os dedos da mão direita varrem os farelos que se esparramaram pela toalha axadrezada, tentando edificar um montinho único. *Por quê... por que que você já está acordada a essa hora?*

Ela entreabre o basculante da janela que dá para a rua e observa, resguardados pela luz anêmica do poste, os primeiros passageiros do ônibus que daqui a pouco começa a circular. Mastiga o pedaço de pão, empurra-o com o resto do café. Vira-se e, como se numa sala-de-aula, calibra um ponto imaginário na parede contrária, na altura da caixa-de-força cinza, a meio caminho entre o armário de aço vermelho enferrujado e a geladeira amarela manca [...]

A vizinhança espreguiça-se

uma discussão, logo abortada
uma porta que se fecha
um rádio ligado
cachorros que latem
a porta de aço descerrada da padaria
passos rápidos na calçada
um bebê que esgoela
uma sirene, longe 'Polícia'?
(RUFFATO, 2005, p. 22-24).

Caso não soubéssemos se tratar de uma obra romanesca, será que leríamos como um roteiro de cinema? O que tem, afinal, de visualidade nesse trecho? O que tem de linguagem cinematográfica nesse trecho? Seriam as inúmeras sequências frasais que mais descrevem o movimento de cada um dos personagens em vez de narrá-lo? Ou seria a banalização da ação em detrimento da força visual da descrição? Seria esse fragmento, portanto, mais um *flash* capturado pela câmera? Poderíamos também, se fosse o caso, recorrer ao movimento do *zapping*, imaginando tais fragmentos como as imagens frenéticas e sincopadas que saem das telas da tevê?

Todas essas questões apontam para algumas alternativas de como o texto de Ruffato não se furta dos ingressos de visualidade e visibilidade mediante a linguagem filmica. Isso significa dizer que sim, poderíamos ler como um roteiro, ou, mais adequadamente, que há um 'ar' de roteiro na escrita de *eles eram muitos cavalos*. Não queremos afirmar com isso que o texto de Ruffato é escrito como um roteiro de cinema. Isso nos leva pensar naquelas discussões infinitas a respeito dos processos de adaptação que advogam prejuízos ou ganhos, seja da obra literária ou da obra filmica; discussões que suscitam inevitavelmente a questão da autonomia de um ou de outro, sem falar da mais acalorada delas – a fidelidade. Ora, cremos que a via mais segura ao trabalhar com a aproximação entre essas duas manifestações artísticas é considerar, em primeiro lugar, que se trata de dois registros completamente distintos. Aparentados, obviamente, mas distintos em sua natureza. O que um e outro podem se fornecer são novas possibilidades de agenciamento da narrativa, já que estamos falando de duas artes que são, organicamente, narrativas. O cinema, assim, pode e fornece ao texto literário novas formas e novos recursos no processo de narrar, de organizar, de contar uma história. Podemos, no máximo, falar de aproximações, de 'usos' à moda ou à maneira de... Podemos, claro,

avaliar as semelhanças, buscar na carne do texto indícios de cinema, mas jamais dizer que será o cinema.

Creemos que tal visualidade não tem relação direta com uma escritura que reclama o roteiro, caso contrário todos os textos de Noll, por exemplo, teriam de apresentar uma estética roteirística. Pensamos ser mais conveniente dizer que essa visualidade no texto de Ruffato tem a ver com aquela narração “pelo (mediada) olhar”, como vimos com Silviano Santiago. As frases curtas, permitindo passar de uma imagem à outra (“uma porta que se fecha/ um rádio ligado/ cachorros que latem”), sugerem a decupagem do roteiro. Afinal, no roteiro, “não há lugar para elementos de coesão ou subordinação entre as sequências, ainda que estejam ligadas pela progressão mesma da narrativa” (VIEIRA, 2007, p. 57).

Evidente que nesta cena, particularmente, há uma espécie de registro de instantaneidade configurado a partir de uma invasão de um narrador tão objetivo e intrometido como uma câmera a adentrar o lar alheio e apenas mostrar o que se passa no seu interior. O romance como um todo parece se privilegiar de uma câmera (ou de um olhar) que sobrevoa a megalópole paulistana. Ela, São Paulo, é a grande protagonista de *eles eram muitos cavalos*. No mais, são pequenos fragmentos, pequenos recortes de cenas cotidianas, recrudescidos pela miséria e pela violência. As tragédias, sejam elas individuais ou coletivas, ocupam um lugar de destaque nas inúmeras fendas do romance. O texto, como um enorme *puzzle*, passa a capturá-las, mudando de imagem num piscar de olhos. O leitor quase nem tem tempo de digerir uma cena, logo surge outra e mais outras tantas. Talvez o único recurso que serve à montagem e assegura, assim, a conexão dos recortes é o espaço da cidade de São Paulo. Todas as cenas acontecem nesse mesmo espaço-temporal. É como se houvesse, como já foi dito, uma câmera vigorosamente intrusa a flagrar e a invadir os espaços alheios a fim de revelar os escombros de uma cidade apodrecida, vertiginosa, frenética.

Creemos que essa dinâmica visual surge, no texto literário, como uma ferramenta extremamente versátil, promovendo atos de comunicação com o leitor. O cinema, nesse caso, funciona como elemento comunicativo e semântico sobre o qual está inscrito todo esse imaginário cultural e midiático da contemporaneidade. Um outro fator relacionado à entrada do universo cinematográfico no texto literário como produto cultural e tecnológico tem a ver com a própria compreensão dos chamados bens simbólicos dentro de um tempo e de um espaço altamente tecnificados e globalizados. Essa consciência de visualidade por parte dos nossos

ficcionistas, adquirida, sobretudo, através dos novos modos de relação com os midiáticos, não pode ser administrada e analisada de forma negativa. O *boom* tecnológico dos meios audiovisuais pode e deve ser validado como um mecanismo a mais nas propostas de criação literária. São as fusões com o texto literário a empreender novas formas de expressão.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *No País do Presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Prefácio Néstor García-Canclini. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. 3ª ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno. Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

VIEIRA, André Soares. *Literatura e roteiro: leitor ou espectador? Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. Santa Maria, n. 34, jun. 2007.

Ficções cosmopolitas: comunidades globais imaginadas na literatura brasileira do início do século XXI

Cosmopolitan fiction: imagined global communities in 21st century brazilian contemporary literature

Anderson Luís Nunes da Mata

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil.

andersonmata@hotmail.com

Resumo: Os espaços geográficos pelos quais circula parte significativa dos personagens da ficção brasileira de princípios do século XXI são urbanos e internacionais. A publicação da coletânea de contos *Granta em português – Os melhores jovens escritores brasileiros* demonstra haver na escrita dos novos autores brasileiros a consolidação de um cosmopolitismo que, ainda quando visto a partir do que Silviano Santiago denomina o “perde-ganha da vida cosmopolita”, isto é, das tensões com as histórias locais, celebra a ideia de uma “cidadania mundial”. Essa ideia, por vezes desconsidera a quem se nega o direito a essa cidadania, ancorada agora mais na possibilidade de se percorrer e consumir espaços internacionais, que no humanismo cosmopolita socrático-kantiano. Se a nação é uma comunidade imaginada, como aponta Benedict Anderson, a comunidade global presente nas narrativas escritas por jovens escritores brasileiros também é uma forma de imaginar pertencimentos.

Palavras-chave: cosmopolitismo; localismo; literatura brasileira contemporânea; contos.

Abstract: The geographic spaces crossed by great part of the characters of Brazilian fiction in the beginning of the 21st century are urban and international. The short stories published in *Granta em português – os melhores jovens escritores brasileiros* shows the presence of some sort of cosmopolitanism in the writing of the new Brazilian authors, even when such attitude is seen through the lens of the “wins and losses of cosmopolitan life”, according to the assertion by Silviano Santiago. It means that as from the tensions with local stories, the idea of a “world citizenship” is celebrated without taking into account the ones who are denied the right of enjoying such citizenship, which is now granted even by the possibility of being and consuming international spaces and not by the socratic-katian cosmopolitan humanism. If the nation is an imagined community, as Benedict Anderson points out, the global community in such narratives is also an exercise of imagining belongings.

Keywords: cosmopolitanism; localism; brazilian contemporary literature; short stories.

Recebido em 14 de março de 2015.

Aprovado em 20 de julho de 2015.

Algumas considerações sobre o cosmopolitismo

O termo *cosmopolitismo*, na contemporaneidade, guarda em seu conceito dois paradoxos principais. O primeiro deles, diz respeito ao fato de que, ainda que evoque ideia de novidade, o termo remonta suas origens à antiguidade clássica. O segundo paradoxo está na própria etimologia da palavra. No grego, cosmopolita quer dizer “cidadão do mundo”. Logo, a ideia contém, na oposição entre cidade e mundo, um dos binômios que definiram a modernidade: local-universal. É a partir dessa tensão que me proponho a pensar o modo como o cosmopolitismo tem sido retomado na narrativa brasileira contemporânea.

A aura de novidade ou de vanguarda que envolve a ideia de cosmopolitismo pode ter relação com o estranhamento que o conceito gera, em sua acepção original, e com os desdobramentos ao longo da história do pensamento ocidental. Esse estranhamento surge da

expectativa de pertencimento a um local, e da conseqüente dedicação produtiva do sujeito a esse espaço, em um exercício de cidadania. O cosmopolita rompe com essa expectativa, demonstrando autonomia e fazendo uso de uma liberdade que é, antes de tudo, transgressão. É nesse sentido que o cosmopolitismo surge, na pólis grega, como uma atitude condenável, na perspectiva platônica, por exemplo; mas desejável, na perspectiva socrática – e executável nas experiências imperiais posteriores de Alexandre, de Roma e, à sua maneira, do cristianismo. Os desafios que surgem da possibilidade de uma atitude, e de uma práxis, cosmopolitas têm seus reflexos na gênese da modernidade. É aí, no contexto de estados nacionais fortes, que o cosmopolitismo emerge mais como miragem que como uma práxis possível. Ciente de que o conflito bélico para delimitação de fronteiras não coaduna com a ideia de uma cidadania mundial, Immanuel Kant prescreve, em seu *À paz perpétua* (2010), em linhas gerais, uma federação de nações - autorregulada e pautada pela busca da manutenção da paz.

Allen Wood aproxima o projeto de Kant das tentativas de se estabelecer comunidades internacionais na segunda metade do século XX, seja por meio de organismos internacionais, organizações não governamentais, comunidades econômicas ou outras práticas de fundo transnacional (1998, p. 62). O termo comunidade aqui importa pelo fato de que essa utopia depende do sentimento de pertencimento que cada indivíduo nela incluído tem em relação ao conjunto. Nesse sentido, é interessante acompanhar a definição de Benedict Anderson para definir o fundamento da nação. Para ele, a nação é uma comunidade, é soberana e é imaginada. (Anderson, 2008, p. 32-5). Se o conceito de soberania não é pertinente nesse momento para pensar o cosmopolitismo (e é talvez na acepção do que é essa soberania que a atitude cosmopolita se distinga da nacionalista), o fato de esse mundo global ser imaginado é tão relevante para o cosmopolitismo quanto para a construção de uma identidade nacional.

O cosmopolita, não sem algum conflito, sente-se parte de uma aldeia global. E esse sentimento, evidentemente, embora horizontalizado, como define Anderson (2008, 35), não é universalizado do ponto de vista de classes: nem todos são cidadãos do mundo. De fato, essa é uma distinção reservada a poucos – normalmente, “os ricos e ociosos”, como sublinha Silviano Santiago em “O cosmopolitismo do pobre” (2004, p. 62).

A atitude cosmopolita entendida desde uma perspectiva eurocêntrica tem sido alvo de críticas por diversas correntes de pensamento contemporâneas. Dos nacionalismos marxistas às rupturas epistemológicas propostas por uma razão pós-colonial ou pós-ocidental, encontram-se possibilidades da construção de um pensamento, que tem na expressão literária, pelo seu caráter assumidamente subjetivo e local, seu ponto de inflexão. O cosmopolitismo é uma categoria operacional para se pensar a literatura exatamente porque ela própria se exprime a partir desse tensionamento entre o íntimo e o público; entre o nacional e o estrangeiro; entre o local e o global.

Os pressupostos políticos, éticos e estéticos desse modo de produzir conhecimento podem resultar no que Walter Mignolo chama de pensamento liminar (2003, p. 102), que é, na sua tensão entre localismo e globalidade, outra encarnação do cosmopolitismo – com uma atitude responsiva, não deslumbrada, em relação às pressões econômicas do capitalismo global.

2 Uma comunidade internacional imaginada

O sentimento de pertencimento a uma comunidade internacional, em suas diferentes feições, ganhou força, progressivamente, na literatura brasileira ao longo dos anos 1990. Não que essa não fosse uma preocupação dos escritores desde a literatura de informação, contudo há uma forma específica de encarar o global que emerge nas narrativas brasileiras em meio a esse contexto de abertura político-econômica dos anos 1980/90. É nessas décadas que temos consolidação da obra de João Gilberto Noll e de Ana Miranda, a consagração do romancista Chico Buarque e o surgimento da prosa de Bernardo Carvalho, por exemplo.

É também a década de 1990, que, em artigo publicado no caderno Ilustríssima, da Folha de S. Paulo, em fevereiro de 2014, Luciana Villas-Bôas denomina década perdida na literatura brasileira. O epíteto, usualmente atribuído aos anos 1980 em relação à economia, é transferido para a década seguinte pela agente literária, com base em uma análise do que ela chama de “divórcio da literatura brasileira com o público leitor”. Para ela, uma nova geração de leitores, mais próxima dos códigos dos *mass media*, se afastou da literatura local, que não contemplava esses novos códigos, e se voltou para os *best sellers* traduzidos. Essa falta de um público local, que poderia ter como consequência a ruptura com a

própria ideia de um sistema literário autônomo, é um dos argumentos utilizados por Villas-Bôas para criticar a postura do escritor brasileiro do início do século XXI.

“O autor brasileiro é vidrado numa tradução”, ela afirma logo no início do seu texto. A provocação, pelo tom jocoso, é o ponto de partida para uma defesa de um cosmopolitismo ancorado no localismo. Para Villas-Bôas, é preciso fortalecer-se junto ao público nacional, para depois almejar a consagração em outros espaços nacionais. Presa à lógica das fronteiras nacionais, em consonância com o ponto de vista de uma agente de mercado, regido por leis de *copyright* que impedem a livre distribuição e circulação dos produtos, Villas-Bôas, com uma postura conservadora, chama os jovens escritores às falas: “Vá cuidar de seus leitores aqui, caro escritor, vá para a internet falar com eles, vá cobrar distribuição dos seus editores, vá conversar com jornalistas, vá ver se o que você está escrevendo é realmente bom – antes de cultivar o sonho colonizado e aprisionador do ‘sucesso no Primeiro Mundo’” (Villas-Bôas, 2014).

Ao tratar das regras de mercado, a agente literária prescreve que os mercados estrangeiros buscam os autores que são sucesso de público em seu próprio país. A partir daí, acusa autores com tiragens pequenas no Brasil de trabalharem mais pelas traduções, ainda que em línguas e mercados “exóticos”, que pela divulgação local de suas obras. Trata-se de argumento que invalida o anterior: os autores, então, não estariam em busca de consagração no “primeiro mundo”, mas buscam tão-somente que suas obras atravessem as fronteiras nacionais.

O que parece escapar a Villas-Bôas é que essa ansiedade reflete um outro sentimento de pertencimento comunitário compartilhado por essa geração de escritores e da qual ela, talvez, esteja excluída. O próprio emprego do termo “primeiro mundo” e a dificuldade de compreender porque um autor com uma tiragem de mil cópias no Brasil buscaria uma tradução para uma língua com poucos falantes, como o sérvio, revelam o descompasso entre sua análise e o modo como esses autores se comportam.

É importante ressaltar que os jovens autores contemporâneos não formam um grupo coeso e homogêneo. Contudo, o alvo da crítica de Villas-Bôas talvez possa ser localizado no conjunto de jovens escritores selecionados para comporem uma antologia publicada na revista *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*, lançada em

2012. Ali, os autores, todos com menos de 40 anos no momento da publicação, formam, sim, um grupo coeso de homogêneo, do ponto de vista racial, de classe e de local de nascimento, como trataremos mais adiante.

Desse conjunto de escritores publicados pela *Granta*, João Paulo Cuenca foi quem respondeu, em artigo também publicado na *Ilustríssima*, ao artigo de Villas-Bôas. Em seu texto, Cuenca ironiza o fracasso anunciado da internacionalização desses jovens escritores: “Foi numa sala de embarque que li (...) [o] artigo de Luciana Villas-Bôas”, ele afirma na abertura do seu texto. A partir daí, ele argumenta em favor de uma outra forma de pensar a internacionalização do escritor, fugindo da lógica mais conservadora do nacional. Primeiro, ele defende seu trabalho em relação à leitura, sem marcas acentuadas de engajamento:

O trabalho de arregimentar novos leitores -para mim e para a literatura brasileira- é um corpo a corpo ao qual tenho dedicado boa parte do meu tempo na última década, dentro e fora do Brasil. É o foco do meu trabalho? Não. Escrevo para isso? Não. Ganho dinheiro com isso? Aqui, pouco. No exterior, nenhum. Mas esses encontros ajudam a entender o que faço. E, ainda que entre a espetacularização da figura do escritor e uma difusão efetiva do hábito da leitura exista um abismo por trás de uma cortina de fumaça de boas intenções, com sorte ganho um ou outro leitor ao final dessas performances. Por isso, continuo. (Cuenca, 2014)

Em seguida, ele altera o eixo do binômio local-universal:

Cada leitor é tão importante quanto o próximo. “20 leitores locais são mais preciosos que uma edição na Bulgária”? Não. A não ser que a edição búlgara tenha menos de 20 exemplares vendidos. O “autor local”, como Luciana Villas-Bôas gosta de chamar, escreve para o mundo, onde buscará seus leitores. Nem mesmo o seu país irá reconhecê-lo se ele não tiver essa pretensão. (Cuenca, 2014)

Dessa forma, não é a busca por uma identidade com o leitor local que deve pautar a escrita (e o trabalho de mediação do autor). É, sim, uma pretensão cosmopolita: a de uma possível identificação com o mundo – e a de que seu texto faça parte dessa comunidade global imaginada.

3 Os limites da representação do cosmopolitismo

Em seu conto publicado na *Granta*, “Antes da queda”, Cuenca investe na construção de uma reflexão crítica sobre o cosmopolitismo, a partir de um narrador que ironiza as estratégias utilizadas na cidade para modernizar-se com vistas a uma internacionalização. Descrevendo o futuro do cenário urbano carioca, o narrador fala da cidade em relação ao mundo. Pessimista com a euforia em torno da pujança da economia brasileira e das perspectivas para a cidade do Rio de Janeiro, ele analisa esse cenário em contraste com experiências em outros espaços urbanos ao redor do mundo, como Barcelona, Miami, Londres e Nova Iorque. Sobre as transformações na cidade, o narrador afirma; “caminhava, então, em tempos pré-olímpicos, a tornar-se uma Barcelona um pouquinho mais miserável e bastante mais exótica”. Porém, ao mesmo tempo em que essa comparação compreende um gesto analítico que dispõe a cidade do Rio de Janeiro nesse cenário internacionalizado e que, por estar marcado por cidades, e não países, ganha um contorno quase pós-nacional, focado em comunidades menores, ela também ajuda a elaborar juízos sobre o otimismo do carioca.

Esse otimismo surge singularizado no corretor de imóveis Tomás Anselmo, um dos dois personagens do conto, construídos no texto quase como exemplos ou tipos, não como sujeitos, uma vez que a voz do narrador se impõe para posicioná-los em um cenário em que uma estrutura política e, sobretudo, econômica, engessa sua atuação na narrativa. Nos juízos elaborados a partir do contraste entre o Rio e as demais cidades globais, o narrador acusa “o desejo provinciano de ser nova-iorquino nos trópicos, de emular cosmopolitismo através de uma cirurgia plástica urbana que jamais veio, mas que foi largamente estampada em infográficos nos jornais” (Cuenca, 2012, p. 43). Essa crítica dá a moldura para as comparações que ele próprio empreende nas suas análises, como o preço do aluguel em Copacabana e em Nova York (Cuenca, 2012, p. 43). Logo, se a princípio o narrador apresenta uma perspectiva que horizontaliza a relação entre as empreitadas olímpicas de Rio e Barcelona ou os processos de gentrificação da Rocinha e de Kreuzberg (Cuenca, 2012, p. 41-42), são invalidados no momento em que o próprio narrador trata como impossíveis as comparações, ridicularizando as ambições locais.

Em “O Rio sua”, Tatiana Salém Levy seleciona o mesmo cenário – o Rio de Janeiro – porém, apresenta o cosmopolitismo da narradora

desde uma perspectiva mais ingênua, sem dar espaço para a ironia. No conto, a narradora, ora incomodada, ora reencantada com a cidade que volta a percorrer ao retornar da Europa, chega a afirmar: “Adoro ver o mundo do alto. (...) Do morro da Urca (...) tenho a sensação de ser viajante e estar descobrindo o Brasil.” O olhar exotizante sobre o espaço, que ela já apresentara no seu romance de estreia, *A chave da casa*, em relação ao estrangeiro, é repetido no conto em relação ao local: elementos da atmosfera natural – o calor, a umidade, a praia, os insetos – invadem a percepção da narradora.

Nos dois autores, trata-se, por um lado, de um cosmopolitismo *strictu sensu*, isto é, aquele que, em um espaço local marcado por diversos tipos de misérias, o acesso à porta de saída constitui-se como uma das principais marcas de distinção. Porém, em Cuenca, há ainda um cosmopolitismo de má consciência, no qual os problemas vividos na esfera local são mais complexos que as soluções emuladas por modelos estrangeiros de urbanização são capazes de sugerir, que é de onde emerge e ironia e a crítica dela decorrente, aspecto ausente no texto de Levy.

Os companheiros de antologia de Cuenca também investem em modos de representar o cosmopolitismo: a intercambista de volta ao Brasil de Carol Bensimon; os atletas-estudantes em Londres, de Emílio Fraia, a assassina de aluguel de Xerxeneski, o escritor em retiro na Europa oriental de Ricardo Lísias, além das memórias das ditaduras do Cone Sul de Julián Fuks e Miguel Castillo e, de modo mais sutil e sofisticado, o filho-irmão narrador do conto de Michel Laub. Nesse sentido, *Granta* pode funcionar como microcosmo de um cenário que é mais amplo e que inclui autores mais velhos (ou que ficaram de fora da antologia), como os já citados Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Adriana Lisboa, Paloma Vidal, Elvira Vigna, Milton Hatoum, entre outros. Luis Augusto Fischer, na mesma Folha de S. Paulo, mapeou a revista, em artigo publicado ainda em 2012.

Segundo Fischer, “Pelos currículos, vê-se que os selecionados nasceram entre as classes confortáveis e vivem como escritores, editores, colunistas, críticos, tradutores, roteiristas -em suma, gente do meio letrado, em larguíssima maioria” (Fischer, 2012).

Esses aspectos levantados por Fischer coincidem com os dados de pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè, que identificou esse perfil nos autores de todas as idades publicados pelas principais editoras do Brasil entre 1990 e 2004 (Dalcastagnè, 2005, p. 31-33). Nesse sentido,

Fischer acrescenta: “Pode-se perceber também uma outra similaridade: dos 20, apenas um não publicou por (nem trabalha para) editora carioca ou paulista, mesmo que alguns tenham estreado em editoras de outros Estados. Nada mais eloquente em matéria de concentração espacial: um filtro invisível opera o tempo todo na seleção.”

A seleção, conduzida por escritores, críticos literários e professores de literatura, confirmou o filtro que já é feito pelo próprio campo literário. Ao que Fischer conclui:

A “Granta” parece ter fotografado um momento cosmopolitizante, antipovo e autorreferente, na geração mais nova, que surfa num mercado muito mais maduro do que jamais foi, em todos os níveis, na renda, nos circuitos de difusão, no consenso da importância da leitura. Olhando panoramicamente, duas linhas se mostram. Uma convergente: a economia brasileira de fato se volta para fora, como um “global player”, e a nova geração se afina com isso. Outra divergente: a nação segue chafurdada em mazelas, como por exemplo a corrupção sistêmica, para não mencionar as enormes desigualdades sociais já quase invisíveis de tão antigas, mas a nova geração parece passar ao largo disso. (Fischer, 2012)

O conto de Laura Erber publicado na revista, “Aquele vento na praça”, também traduz essa ansiedade pela internacionalização dos espaços da narrativa. No texto, a narradora viaja à Romênia, a fim de investigar a obra de um escultor. Marcado por referências a artistas (Neagu, Lars Von Trier, Franz Hellens e Balzac, por exemplo), espaços e instituições de diferentes origens, sobretudo europeias (Tate, Teatro Nacional de Bucareste, barragem de Vidraru, Gare du Nord) e por referências a países (Inglaterra, Romênia, França), a jornada da protagonista é obscurecida pelas coordenadas que vão sendo despejadas no texto. Mais uma vez, o cosmopolitismo se afirma a partir de um agrupamento de referências nacionais. O que marca a internacionalização é a circulação de pessoas; não uma inflexão nos próprios modos de conceber os espaços. Nesse sentido, o narrador define o espírito da sua relação com o espaço: “a ideia de viajar rumo ao Leste num momento que nada me prendia a nada ou a ninguém ou a lugar algum parecia ótima” (Erber, 2012, p. 30). Esse insulamento do sujeito, desligado de qualquer vínculo comunitário, associado à liberdade de circular por qualquer espaço, sem as amarras

do nacional, soa como um outro estágio em relação àquele da relação tensa entre o localismo e o cosmopolitismo, narrado desde a porta de saída, de Levy e Cuenca.

“O que você está fazendo aqui”, conto de Luisa Geisler, é ainda mais exemplar dessa discussão. No conto, o narrador, empregado de uma multinacional, cruza o globo: de Porto Alegre a Hong Kong; de Munique a Canberra. Entre aeroportos, shopping centers (os convenencionados não-lugares) e espaços marcados pelo afeto (lugares, em contraponto), como a casa da mãe ou o abraço da amante, o protagonista já parece não fazer diferença entre um país e outro. Ele não viaja para experimentar, mas se submete a uma imposição profissional. Sua atitude *blasé* com o trânsito internacional acaba por ser contrastada pela própria retórica da narrativa que pretende justamente contar a história desses percursos, sublinhando cada cidade onde o personagem chega, cada país por onde circula, cada língua em que se expressa. “Tá, eu viajo, conheço as coisas. E daí?”, ele se interroga. No entanto, a narrativa deixa entrever, em seu efeito representacional, certo deslumbramento com essa possibilidade, pois é esse o seu tema, e é nele que estão investidos os recursos estilísticos do texto – do desenho do espaço à expressão multilíngue. Em outro fragmento, ele reflete “Ninguém pergunta as coisas para o auxiliar do pedreiro, mas todos os empregos se igualam”. Ora, mas o conto não é sobre o auxiliar do pedreiro. É sobre o executivo *globe trotter*.

Retomando um último ponto do texto de Fischer, ele acusa esses “jovens escritores” de excluírem o político de seus textos. A afirmação é apressada e confunde “política” com “engajamento”. Se suas narrativas são cosmopolizantes, elas também são, por consequência, politizadas; pois o gesto cosmopolita é uma inscrição política: um projeto de rearranjo dos pertencimentos, como espero ter ficado evidente na leitura do conto de Cuenca. O que falha, nos contos de Erber e, principalmente, de Luisa Geisler, é o fato de que a atitude de indiferença com relação aos localismos, como se tivessem sido apagados por uma internacionalização em que a comunidade imaginada abrange a todos, é um gesto de apagamento das diferenças, peça-chave de qualquer tentativa de ser cosmopolita, já que o cosmopolitismo é uma relação.

Mesmo dentro dessa lógica relacional, Silviano Santiago acusa o cosmopolitismo de ser fruto de uma noção paternalista e apaziguadora de multiculturalismo: aquela construída a partir de uma relação que apaga as diferenças ao absorvê-las de modo mais ou menos festivo. Em resposta, ele propõe uma outra forma de multiculturalismo, e de

cosmopolitismo, que permita a emergência de diferenças e dos conflitos/atritos que venham a reboque, como forma de “dar conta do influxo dos migrantes pobres nas megalópoles e resgatar o papel de grupos étnicos e sociais marginalizados no estado-nação” (Santiago, 2004, p. 59). Santiago, dessa forma, reafirma o papel do nacional, ou do local, sem cair no raciocínio simplista de que o cosmopolitismo, na sua encarnação contemporânea, deve obscurecer as particularidades locais e nacionais, ancoradas nas desigualdades sociais e no capitalismo global. Nesse sentido, o cosmopolitismo não deve necessariamente ser representado como nos contos de Levy, Erber e Geisler, centrado na esfera individual. Walter Mignolo identifica e critica esse individualismo como uma das razões pelas quais o cosmopolitismo se tornou um assunto importante na agenda de debates acadêmicos e políticos dos anos 1990 e 2000. Para ele, “as pessoas foram instadas a verem-se como cidadãos abertos do mundo, incorporando diversas identidades” (Mignolo, 2011, p. 260, *trad. minha*). Trata-se, então, de “uma concepção liberal de cosmopolitismo, nascida no século dezenove e agora traduzido em um ideal de cidadania cultural aberta e flexível” (Mignolo, 2011, p. 260, *trad. minha*).

Nesse sentido, a proposta de Mignolo soma-se à de Santiago, ao apontar que o cosmopolitismo, a fim de escapar de armadilhas como a do individualismo, “deve mirar no *comum* não à maneira de um modelo universal, mas como um conector universal” (Mignolo, 2011, p. 275, *trad. minha*). Desse modo, ele não pressupõe o cosmopolitismo como uma forma de homogeneização, mas de possibilidade de colaboração, a partir de uma perspectiva ética da práxis cosmopolita.

4 Outro cosmopolitismo

O resgate do aspecto ético do conceito, de feição kantiana, é também o que tem justificado o investimento da teoria e da crítica literária em sua direção. Ao defender o empoderamento desses sujeitos situados às margens das narrativas do multiculturalismo, Santiago também defende que eles possam expressar-se na linguagem do cosmopolitismo – hoje reservado a um grupo específico, que detém os meios legitimados de produção de discursos e narrativas. Para além desse embate entre centros e margens, a tensão entre o íntimo e o público pode fazer com que o cosmopolitismo surja de textos em que a internacionalização, entendida de modo mais literal como o trânsito entre países, não seja uma questão

central. No conto “Animais”, também publicado em *Granta* Michel Laub propõe esse tipo de tensionamento. Escrito em estilo fragmentário e acumulativo, o conto parte de uma cena (a encenação de Chapeuzinho Vermelho com o pai e o irmão da protagonista na plateia), que vai ganhando dramaticidade na medida em que a memória do narrador expande o episódio e estabelece uma relação com o leitor. A intimidade das relações familiares vai sendo exposta, o que ressignifica a cena teatral - uma apresentação pública – transformando-a numa metáfora para os silêncios contidos na relação entre pai e filho e para os ritos de passagem marcados pelo enfrentamento da morte.

Em dois dos fragmentos, o narrador chama a atenção para a ascendência judaica da família e para o passado marcado pelos campos de concentração nazistas: “Meu pai não frequentava a Sinagoga. Não participava de atividades beneficentes ligadas à comunidade. Não demonstrava interesse em temas religiosos” (Laub, 2012, p. 17) e “hoje me dou conta de que nunca conversei com meu pai sobre a infância dele, os colegas da escola que talvez tenham ficado na Alemanha, alguns ou todos indo parar em campos de concentração” (Laub, 2012, p. 17). Embora não sejam o ponto central do enredo do conto, essas informações acrescentam um estranhamento do narrador em relação ao pai que lhe é fundamental. A identidade cultural do imigrante, que pode facilmente ser conectada à do cosmopolita, nesse caso de um cosmopolitismo ligado ao trauma da guerra e do exílio, é negada pelo pai, que não frequentava a comunidade judaica, e pelo filho, que não se interessava, a princípio, pelo passado do pai.

A emergência desses temas nas memórias reconstituídas na narrativa, contudo, inscrevem a experiência do narrador além do nacional e das histórias locais em que se encontra inserido. A memória, enquanto espaço de configuração da representação, põe em funcionamento o princípio de colaboração apontado por Mignolo como uma saída para as armadilhas individualistas do cosmopolitismo. Portanto, no conto, a relação entre o que é mais íntimo (as histórias domésticas) e o que é público (a história que atravessa as biografias) garante que o problema do cosmopolitismo possa ser a moldura estrutural para a construção de um sentido (e de uma presença) na narrativa. Nesse sentido, como afirma Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, é na dissimulação sob os aspectos de aventuras contingentes, de acidentes anedóticos, de acontecimentos particulares, em uma forma sugestiva, alusiva, elíptica, que a literatura

faz com que, como o real, o texto revele a estrutura, mas velando-a e furtando-a ao olhar (Bourdieu, 2002, p. 368).

Há, portanto, uma forma de fracasso (e de cansaço) no modo como os jovens autores tentam se provar cosmopolitas, o que poderia ser, talvez a sua marca geracional. Dessa forma, parece insuficiente, para a reflexão sobre o cosmopolitismo, a construção de personagens *globe trotters*, como nos contos de Erber e Geisler, que têm a representação do cosmopolitismo mais ligada à possibilidade de circular por diferentes espaços nacionais que propriamente pela construção de uma experiência internacionalizada. É quando a ironizam, como no caso de Cuenca, ou, principalmente, a inscrevem de modo mais complexo na forma do texto, evitando os lugares comuns da figuração do espaço internacional, como no caso de Michel Laub, que o conceito ganha força literária.

Referências bibliográficas

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUENCA, J. P. “Antes da queda”. In: *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*, 2012.

CUENCA, J. P. *O ornitorrinco e a agente literária*. Folha de S. Paulo, Ilustríssima, São Paulo, 09/03/2014.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez, 2005.

ERBER, Laura. “Aquele vento na praça”. In: *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

FISCHER, L. A. “*Letras em números: o que as estatísticas dizem sobre a ‘Granta’*”. Folha de S. Paulo, Ilustríssima, São Paulo, 02/09/2012.

GEISLER, L. “O que você está fazendo aqui”. In: *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

KANT, I. *Rumo à paz perpétua/ Zum ewigen Frieden*. Trad. Heloisa Pugliesi. São Paulo: Ícone. 2010.

LAUB, M. “Animais”. In: *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

LEVY, T. S. “O Rio sua”. In: *Granta em Português: os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

MIGNOLO, W. *Histórias locais/Projetos globais*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

SANTIAGO, S. “O cosmopolitismo do pobre”. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VILLAS-BÔAS, L. “Para quem escreve o autor local?” Folha de S. Paulo, Ilustríssima, São Paulo, 23/02/2014.

WOOD, A. “Kant’s project of perpetual peace”. In: CHEAH, Pheng; ROBBINS, Bruce (Orgs.) *Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

“A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H.

“Oblique life”: ontological hetairism according to G.H.

Alexandre André Nodari

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

alexandre.nodari@gmail.com

Resumo: Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista do romance de Clarice Lispector passa por uma transformação que é também uma metamorfose do mundo. Adentrando uma hiper-temporalidade em que passado e futuro se confundem, G.H. alcança uma zona da existência regida pela promiscuidade e reciprocidade dos seres: um hetairismo ontológico, poder-se-ia dizer, na esteira de Bachofen e sua releitura por Oswald de Andrade. O artigo busca passar em revista essa experiência-limite, propondo o conceito de “obliquação” (inspirado em uma passagem de *Água viva*) como chave de leitura tanto da forma quanto da matéria narrativas de *A paixão segundo G.H.* e outras narrativas de Clarice.

Palavras-chave: hetairismo; obliquação; metamorfose.

Abstract: In *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector’s famous character undergoes a transformation that is also a metamorphosis of the world. By entering a hyper-temporality, in which past and future commingle, G.H. arrives at a zone of existence reigned by promiscuity and reciprocity of beings: an ontological hetaerism, it could be said, following Bachofen and Oswald de Andrade. This paper seeks to review such boundary experience, proposing the concept of “obliquation” (inspired in a passage of *Água viva*) as an interpretative key of both narrative form and matter of *A paixão segundo G.H.* and other of Lispector’s narratives.

Keywords: hetaerism; obliquation; metamorphosis.

Recebido em 01 de março de 2015.

Aprovado em 08 de maio de 2015.

“Por vezes eu queria ser um cachorro para poder observar esse mundo molhado a partir da perspectiva oblíqua dos animais, de baixo para cima, levantando a cabeça. Aproximar-me mais do chão, com os olhares nele fixados, estreitamente unido à coloração violeta do barro. Esse desejo, que há muito me habitava, revolveu-se frenético naquele dia de outono no arrabalde... (...) Entrei na lama primeiro com um pé, depois com o outro. Minhas botas deslizaram suavemente na massa elástica e pegajosa. Eu passara a ser uma excrescência do barro, estava unido a ele na mesma substância, como se houvesse brotado da terra. Agora eu tinha certeza de que as árvores também não passavam de barro solidificado, irrompido da crosta terrestre. Sua cor era eloquente. Mas só as árvores? E as casas, as pessoas? Sobretudo as pessoas. Todas as pessoas. Não se tratava, claro, de nenhuma lenda estúpida que ‘da terra saíste e à terra retornarás’. Isso era vago demais, abstrato demais, inconsistente demais diante do descampado lamacento. As pessoas e as coisas surgiram justamente desse mesmo esterco e dessa mesma urina em que eu afundava minhas concretíssimas botas. Em vão as pessoas haviam se coberto com sua pele branca e sedosa e se vestido com roupas feitas de tecido. Em vão, em vão.... Nelas havia a lama implacável, imperiosa e elementar; a lama quente, gordurosa e fedorenta. O tédio e a estupidez com que preenchiam suas vidas demonstravam isso de sobra. (...) Essa era a minha carne autêntica, despojada de roupas, despojada de pele, despojada de músculos, despojada até a lama (...) Chovia, o sol brilhava e, ao longe, em meio à névoa, a cidade fumegava como uma montanha de lixo.”

(Max Blecher, *Acontecimentos na irrealidade imediata*)

1. Dois meses antes do AI-5, em outubro de 1968, Clarice Lispector recebe e publica em sua coluna de jornal uma carta de Fernanda Montenegro denunciando a repressão e a censura praticadas pela ditadura: “Atualmente em São Paulo se representa de arma no bolso. Polícia nas portas dos teatros. Telefonemas ameaçam o terror para cada um de nós em nossas casas de gente de teatro. É o nosso mundo. E o nosso mundo, Clarice?” A resposta a esta possibilidade de um *outro* mundo, que também é *este* mundo, parece se dar ao final da carta, em que a jovem atriz afirma “que nossa geração está começando a comungar com a barata. A nossa barata. Nós sabemos o que significa esta comunhão” (LISPECTOR, 1999, p. 145-146). Diante do terror político que proscovia a vida aos subsolos, *A paixão segundo G.H.* parecia apontar uma saída pela comunhão com o “o imundo do mundo” (LISPECTOR, 1997, p. 49).¹ Se *este mundo* parecia não dar espaço à “circulação vital”, *este (outro) mundo*, o dos subsolos – do esgoto, mas também da resistência à ditadura, fosse política, fosse pelas entrelinhas textuais – parecia oferecer *Um sopro de vida*. Mas de que mundo se trata, no que consiste exatamente a comunhão com a barata? É o que tentaremos investigar nesse artigo.

2. O encontro de G.H. com a barata é precedido pela visão do “mural” desenhado a carvão no quarto da empregada Janair: um homem, uma mulher e um cão. Mais do que um “ornamento”, o desenho se apresenta como “uma escrita” (p. 27); não se trata de meros retratos, mas de “aparições de múmias”, seres que sobrevivem à própria morte, “figuras angulares de zumbis” (p. 28): o quarto da empregada, associando a pobreza à ancestralidade², parece se constituir como uma caverna pré-histórica, ou então uma gruta de acesso à origem do mundo, ao centro da Terra, ao “núcleo da vida” (p. 40), à “bruta e crua glória da Natureza” (p. 42). É ali que surge a barata, como uma espécie de guardião da porta dessa gruta, ou de guia de G.H. nessa viagem pelo espaço-tempo. É ela quem vai conduzir a personagem ao “começo dos tempos”, à “era primeira da vida” (p. 45), que, paradoxalmente, *acontece agora*:

¹De agora em diante, sempre que se tratar de citações de *A paixão segundo G.H.*, indicaremos apenas o número da página entre parênteses.

²Entrelaçamento comum nas ficções de Clarice Lispector, muito presente em *A hora da estrela*.

Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha... (...) Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (p. 32-33).

A capacidade de sobrevivência das baratas, que à época, a partir de boatos de que elas teriam se mantido intactas em Hiroshima e Nagasaki, se dizia serem capazes de resistir à radiação de uma bomba atômica, indicia que a viagem de G.H. não será (só) por um *passado atual*, mas também por um *futuro (apocalíptico) que acontece agora*: “como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara” (p. 45), dirá mais adiante a personagem. Na medida em que antecede e sobrevive à humanidade, a barata parece dar acesso ao tempo *da formação e do fim do mundo*, um *mundo não-datado*: “Eu queria fugir como de dentro de um relógio” (p. 34), afirma G.H., e ao fazê-lo, se depara com “a pré-história de um futuro” (p. 70).³ Dito de outro modo: a catástrofe de G.H. não é apenas ôntica – é uma “catástrofe genuinamente ontológica”, em que os “eventos da natureza que irrompem e destroem” são capazes de “assaltar o (...) [próprio] ser” (VALENTIM, 2012, p. 135). O encontro com a barata é uma catástrofe natural que conduz G.H. ao violento e perigoso campo da “contra-ontologia” (MATOS, 2013, p.19).

³A barata “era tão antiga como uma lenda” (p. 37). Essa a-temporalidade ou hiper-temporalidade transparece no fato do livro começar e encerrar com seis travessões, indicando circularidade, mas também interrupção, suspensão do curso normal do tempo e do mundo, um intervalo, e ainda algo em andamento (que a frase que segue aos travessões inicie com uma minúscula e esteja no gerúndio e se repita – “estou procurando, estou procurando” – reforça este caráter *em ato* da narrativa e sua temporalidade).

3. A presença da barata, e a metamorfose associada a ela, remete, invariavelmente, a Kafka. E mesmo a contemporaneidade de um passado imemorial está presente nas ficções do autor tcheco, como observou Walter Benjamin (1985, p. 155):

Kafka rola o bloco do processo histórico como Sísifo rola seu rochedo. Nesse movimento, o lado de baixo desse bloco se torna visível. Não é um espetáculo agradável. (...) Á época em que ele vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação ao começo primordial. Seus romances se passam num lamaçal. A criatura para ele está no estágio que Bachofen caracterizou como hetairico. O fato de que esse estágio esteja esquecido não significa que ele não se manifeste no presente.

Como se sabe, Bachofen (1992) postulava que a humanidade havia sido matriarcal em suas origens, sendo regida então por uma promiscuidade primitiva. Na leitura de Benjamin, o hetairismo bachofeniano afirma todo seu vigor, indo para além da dimensão social: a criatura kafiiana não desconhece apenas fronteiras familiares, como também as de espécie, e mesmo as ontológicas – vide o macaco de “Um relatório para a academia” ou Odradek, este ser tão incerto quanto seu domicílio, isto é, seu *lugar*, e que gera as “Preocupações de um pai de família”, e mesmo o fato do inseto não ser nomeado n’*A metamorfose*. Oswald de Andrade também propôs uma leitura ontologicamente forte do hetairismo: a Antropofagia, entendida como uma *Weltanschauung* guiada pela máxima de que “O ser é a Devoração pura e eterna” (ANDRADE, 2011, p. 449), implicaria uma ida, uma descida a esse estado de contato e contágio existencial entre os seres. E não só seria possível *atingir* esta dimensão ontológica, como também haveriam, espalhados e dispersos pelo mundo, “vestígios erráticos” desse matriarcado ontológico primevo no Ocidente, vestígios que foram investigados por Duerr (1985)⁴: as feiticeiras, o sabá, o culto às grutas, etc. De certa forma, as personagens de Clarice, como as de Kafka, parecem sempre seguir tais vestígios e afundar no estágio hetairico, em especial G.H., que cai “séculos e séculos dentro de uma lama – (...) lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, (...) uma lama onde se remexiam com lentidão

⁴Cf. também GINZBURG, 1991.

insuportável as raízes de minha identidade” (p. 38). A entrada na gruta faz G.H. se tornar uma “recém-iniciada” nesse saber matriarcal da “orgia do sabath”, que a faz vivenciar a “*tessitura de que as coisas são feitas*” (p. 66) – e, do mesmo modo, a protagonista de *Água viva* se torna “a feiticeira dessa bacanal muda” ao se deparar com “uma vida de violência mágica” (LISPECTOR, 1998a, p. 64). E aqui se esboça uma primeira diferença essencial com *A metamorfose*: a experiência da transformação produz um *saber*, constitui uma iniciação. Se, por um lado, em *A paixão segundo G.H.*, o encontro com a barata também se dá por acaso, no cotidiano, por outro, ao contrário do conto de Kafka, a transformação, por meio da comunhão com a barata, é uma *escolha*, é uma *decisão*. Além disso, a metamorfose de Gregor Samsa não é completa, seu núcleo interior (essência) se mantém intacto, modificando-se apenas sua forma externa, algo comum à temática da metamorfose no Ocidente.⁵ Já no romance de Clarice, para citar Deleuze e Guattari (1996, p. 69), *nada acontece, mas tudo muda*: “é o mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 73). Trata-se, nas palavras da protagonista, de uma estranha “metamorfose de mim em mim mesma (...) em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu” (p. 44): “eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (p. 42).

4. O mundo em que G.H. entra, portanto, não é um *outro* mundo, extraterreno: “meu reino é deste mundo”. E este reino, este mundo, recebe o nome de “deserto”. Não se trata, porém, de um espaço árido e sempre igual, mortificante, já que, na narrativa, ele se confunde com o úmido, ou seja, a lama abundante e vital⁶. O deserto, no romance, é antes de tudo o espaço da deserção, o espaço que se abre quando se deixa as linhas do exército por uma escolha deliberada: “A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. (...) A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida” (p. 113).⁷ Trata-se do espaço selvagem em oposição ao ordenado, do *entrelaçado* em oposição ao reto, ao qual se pode decidir ir, e que também era conhecido

⁵Cf. MALABOU, 2014, p. 15.

⁶“Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (p. 40). Deve-se notar que o que “abria a segura das areias do quarto até a umidade” foi “ter matado” a barata, permitindo paradoxalmente “encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte” (p. 36).

⁷Cf. DINIS, 2001.

como “sertão” (termo que equivalia ao inglês *wilderness*, antes de ser igualado ao semiárido e à seca), aquele espaço descrito por Guimarães Rosa como “sem lugar”, em que é “tudo incerto, tudo certo”, mas que, ao mesmo tempo, “está em toda parte” e “é o mundo”. Selva, floresta e sertão são espacialidades opostas ao urbanismo civilizacional; indicam, portanto, o próprio mundo sem suas fronteiras político-ontológicas, quando ele deixa de ser “tão mesquinamente preso a sua exatidão” (BLECHER, 2013, p. 163). Para chegar nessa outra topologia do mundo, as personagens de Clarice precisam antes derrubar as cercas jurídico-existenciais que tolhem o contato. É desse modo que a narradora do conto *Mineirinho*, para atingir o “mais áspero e mais difícil”, “o terreno” (em duplo sentido), precisa destruir a “construção” erguida sobre ele: a lei e justiça humanas e divinas (LISPECTOR, 1979, p. 102). Da mesma maneira, o encontro com a barata faz G.H. abandonar a *promessa* (p. 20) e a *esperança* (p. 39), mas especialmente a *forma*, a *imagem* e o *nome*. Antes da catástrofe, G.H. diz que “não me suportaria não me encontrar no catálogo”, que tinha “pavor de ficar “indelimitada” e não por acaso o romance começa com a escultora (que se identifica com “o Homem” – com maiúscula – do desenho rupestre, o gênero humano), aquela que dá forma à matéria, que a organiza, não encontrando nada a organizar no quarto da empregada, i.e., encontrando um *deserto de pura vida sem forma*. “[A]ntes de entrar no quarto, o que era eu?”, se pergunta, para logo responder: “Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia” (p. 17). A *forma de G.H.* era determinada por um ser transcendente, por uma concepção ideal: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho” (p. 20).⁸ O encontro com “a massa da barata”, com aquilo que é “sem qualidades nem atributos, que não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (p. 57), faz G.H. sair do espelho como saíra do relógio, a leva a sair para fora da imagem do retrato e para “dentro de mim até a

⁸Em *A cidade sitiada*, há uma formulação semelhante: “Tudo era real, mas como visto através de um espelho” (LISPECTOR, 1998b, p. 42). Sobre o espelho em Clarice, é essencial a leitura da passagem de *Água-viva* (p. 70ss) a respeito. Todavia, é preciso notar que a saída do espelho não leva a uma autenticidade (a uma nudez total), mas antes à descoberta da importância da máscara. O “abismo” que G.H. enxerga em seu retrato não é o anseio pela coincidência entre ser e aparecer, mas a ausência de máscara.

parede onde eu me incrustava no desenho da mulher” (p. 42). Ou seja, a conduz ao “esforço (...) [de] tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características”: “Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou facilmente visível aos outros e termino sendo superficialmente reconhecível por mim” (p. 112). O que G.H. perde deliberadamente são seus atributos, suas qualidades, sua individualidade, mas também sua *especificidade*, isto é, sua “formação humana”, sua “montagem humana” (p. 10): “Diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (p. 45).⁹ “A natureza maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa – perdesse a falsa transcendência” (p. 63). Por isso, a descoberta é uma verdadeira “descese”, como Berta Waldman (1992, p. 166) a chamou: não por acaso, o quarto de Janair é descrito como um “laboratório do inferno” (p. 39); ali G.H. experimenta do “demoníaco”, que “é *antes* do humano” (p. 86). Mas o “inferno da matéria-viva” (p. 39) é também o *depois* do humano, aquilo que sucede depois do “desmoronamento da minha civilização e de minha humanidade” (p. 66-67), depois do *fim do mundo*: “Ser é ser além do humano” (p. 110), é ser o *extra-humano*, o que está fora da forma humana, o que a excede e antecede – “enfim quebrar-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era (...) agora eu era muito menos que humana (...) Eu estava agora tão maior que já não me via mais” (p. 115). E este *reino subterrâneo* é essencialmente materialista: “Quero o material das coisas” (p. 101), afirma G.H., diante da “matéria-prima e plasma seco” (p. 39) da barata, que é, porém, uma “coisa sem forma” (p. 13), e não a “coisa-em-si”, a “forma ideal da matéria”, a “matéria morta” quantificável e ontologicamente determinável daquela concepção que Bataille (2001, p. 49) chamou de “alto materialismo”. Contra ela, haveria um “baixo materialismo”, carente de “uma ontologia”, pois “[a] matéria baixa é externa e estrangeira às aspirações humanas ideais, e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas derivadas dessas aspirações” (BATAILLE, 2001, p. 51):

Um homem não é tão distinto de uma planta, experimentando como ela um desejo que o eleva perpendicularmente ao chão (...) Mas, por outro lado, uma planta enfia suas raízes de aparência obscena para dentro

⁹Também em *Água viva* (1998a, p. 84): “Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente”.

da terra de modo a assimilar a putrescência da matéria orgânica, e um homem experienta, em contradição com a moralidade rigorosa, impulsos que o atraem para o que está abaixo, situando-o em franco antagonismo a todas as formas de elevação espiritual (BATAILLE, 2001, p. 36).

É essa a descida que G.H. realiza, o “roer a terra e (...) comer o chão” (p. 100), isto é, não só um *descer à Terra* (até a Terra), mas também *descer a terra*, para baixo dela, abandonando toda cidadania, todo pertencimento a *polis*, em nome de uma *subterrânia* que desconhece fronteiras entre espécies e gêneros – todo subterrâneo é um “subterrâneo do desconhecido”, na formulação de Hélio Oiticica. O “nosso mundo” de que falava Montenegro é uma “subterra”, em que “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (p. 43).

5. *A paixão segundo G.H.* e outros textos de Clarice estão repletos de formulações desse tipo. Assim, a saudade é definida em um texto homônimo como a “vontade de um ser o outro” (LISPECTOR, 1999, p. 106). Do mesmo modo, a protagonista de *Água viva* fala de uma “rosa (...) [que] tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem” (LISPECTOR, 1998a, p. 47). E é justamente nessa forma trans-específica, de “intertroca” (p. 97) do humano com o não-humano (barata, demoníaco, divino), que essas fórmulas aparecem em G.H.: “um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos” (p. 54); “um possuir o outro” (p. 50); “comi a vida e também fui comida pela vida” (p. 77). Uma maneira de compreender o hetairismo ontológico de G.H. seria, assim, concebê-lo como uma fusão: o “neutro”, o *it*, seria uma zona comum de “participação no Ser”. Mas isso não corresponderia a concebê-lo de modo ideal, a convertê-lo em uma forma de “pureza”¹⁰, e, assim, perder a sua dimensão catastrófica, violenta? Não seria esquecer que, para haver promiscuidade, é preciso a diferença? E, mais importante do que isso, é isso que G.H. experimenta, é nisso que consiste sua transformação?

¹⁰“A humanidade está ensopada de humanização (...). Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em ‘pureza’, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras” (p. 101).

Como observou Eduardo Viveiros de Castro em conferência recente, *A paixão segundo G.H.* conjuga três devires (três paixões): “o devir-mulher de uma mulher”, o devir-barata de um ser humano, e o devir-imperceptível de G.H. O primeiro deles – e “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 70) – se assemelha a um tipo de inadequação, de diferença consigo mesmo. A mulher é sempre (a) outra (“as mulheres são diferentes/ das mulheres”, dirá Angélica Freitas (2012, p. 85)): lembremos que G.H. “sabia que nunca passara daquela mulher na parede” desenhada no quarto, mas, ao mesmo tempo se identifica com “o Homem” de tal “desenho mudo da caverna” (p. 42). Se, por um lado, G.H. queria encontrar em si “a mulher de todas as mulheres” (p. 112), por outro, ela não consegue saber “o que uma mulher vê” (p. 50).¹¹ Já o devir-animal, em Clarice, consiste, antes de tudo, em alcançar uma *excessividade plástica*: “Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então todos os bichos” (LISPECTOR, 1998a, p. 51). A plasticidade e a diferença potencializadas por esses dois devires não se anulam no neutro; pelo contrário, ocorre uma multiplicação: “sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”, lemos em *Água viva* (LISPECTOR, 1998a, p. 31). Devido a tal excesso e deságio, se o devir-imperceptível visa “atingir o neutro”, o resultado não é uma *fusão* total com a “matéria-viva”, mas o contato com um hiato intersticial de semelhança-e-diferença:

E nem ao menos eu estava tocando na coisa. Estava apenas tocando no espaço que vai de mim ao nó vital – eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. Minha maior aproximação possível para à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. Por semelhança, nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro. (...) a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um milígrama de radium no escuro tranquilo. (...) nunca se toca no nó vital de uma coisa (p. 88).

¹¹O feminino parece ser, em Clarice, a primeira declinação da matéria e do “neutro” (“it” em *Água viva*): “Mas rosa não é it. É ela (...) Formiga e abelha já não são it. São elas.” (LISPECTOR, 1998a, p. 52, 56).

“Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim *passagens* duras e estreitas” (p. 38), afirma G.H.; e são essas passagens que constituem sua “busca cega e secreta”, o que levava sua “mais arcaica e demoníaca das sedes (...) subterraneamente a desmoronar todas as construções” (p. 67). Entrando do neutro, G.H. entra também no *entre-lugar*:

[E]ntrei no inexpressivo (...). [E]ntrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, (...) vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo (p. 98).

“[N]esse plano”, dizem Deleuze e Guattari (1997, p.76), em uma passagem referente a Castañeda, mas que parece ser sobre G.H.,

não só conjugam-se devires-mulher, devires-animais, devires-moleculares, devires-imperceptível, mas o próprio imperceptível torna-se um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção torna-se necessariamente molecular: chegar a buracos, microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transparência e de secção.

Em todo o romance, é esse espaço intersticial que transparece como resultado da paixão, do “assalto ao ser”: o “proibido tecido da vida”, o “elemento vital que *liga* as coisas” – o entre-ser, inter-esse que constitui o mundo, não o mundo exato das construções ideais, mas *esse* mundo. A semelhança do neutro não conduz a uma equivalência, e sim a um *potlach* ontológico: “o mundo é extremamente recíproco” (p. 74). Todas as *fórmulas hetairicas* de Clarice revelam essa reciprocidade, da dádiva e da vingança: no plano hetairico, não há mistura total, pois o que o constitui é a diferença e não a identidade. No hetairismo, diria Gabriel Tarde, só há “possessões recíprocas”. Trata-se de uma economia maldita, mas também vital, pois se a vida “Não é um estado de felicidade, é um estado de contato” (p. 111), um “estado de contato com a energia circundante”, um “contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal”

(LISPECTOR, 1998a, p. 13 e 28), um “contato com aquilo de que se precisa gradualmente mais” (p. 98), então é preciso haver o entre-ser, o espaço intersticial, para que esse contato não se converta em pura assimilação ou destruição: “A gente pisa nelas [nas coisas] com uma pata humana demais” (p. 99), quando, na verdade, “o contato com a coisa tem que ser um murmúrio” (p. 103). A “única lei do mundo”, segundo Oswald, diz que “Só me interessa o que não é meu”, que só há interesse no que não é próprio; mas, além disso, como lemos no belíssimo poema de Décio Pignatari, “Interessere”, só existe interesse por aquilo que a coisa não é, isto é, pela diferença que cada coisa comporta consigo mesma: todo interesse é encontro no desencontro, contato impalpável. Podemos chamar essa experiência do *interesse hetairico*, que produz um saber “tão volátil e inexistente que fica entre mim e eu” (LISPECTOR, 1998a, p. 20), de ecologia, ou como prefere Clarice, de “vida oblíqua”:

estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos – é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal. (...) vivo a riqueza da terra. (...) A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1998a, p. 63-64).

6. A obliquidade não é apenas um conteúdo das narrativas clariceanas, mas também a forma de sua linguagem. É justamente através da profusão de pronomes oblíquos e de sua aproximação e contraposição

com os pronomes retos que Clarice *experimenta* uma diferença intersticial no ser: o sujeito, sendo também objeto (mesmo no sentido semântico), se obliqua – e reciprocamente o objeto passa a ser também sujeito. Em *A paixão segundo G.H.*, este procedimento se mostra isomórfico, na medida em que serve para descrever o próprio processo de transformação: é a narradora em primeira pessoa, um eu, que fala de uma “transmutação de mim em mim mesma” (p. 107). Talvez fosse possível até mesmo afirmar que a concepção da linguagem que se extrai dos textos de Clarice tenha como núcleo a *obliquação* e, caso estejamos corretos, o grito operaria como uma espécie de transversal, entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, zona de passagem entre sujeito e objeto.

Desse modo, o grito se apresentaria primeiro como um ponto de partida, um chamado, o chamado da Terra e para a metamorfose:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. (...) Não humanizo o bicho porque é ofensa – há de respeitá-lo a natureza – eu é que me animalizo (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

O grito produziria assim uma comunicação que é também estranhamento, permitindo “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (p. 15). Além disso, parece comportar um caráter “político” (relacional e contestatório): “O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente” (LISPECTOR, 1998a, p.79). Aqui, quem grita não é (só) um sujeito, mas um sujeito que, ao gritar, se *obliqua*, passa a ser ao mesmo tempo objeto, um objeto urgente – ou, melhor dizendo, um *Objecto gritante*, título inicial de *Água-viva* –, como o grito ancestral havia produzido uma animalização. Em *A hora da estrela*, fala-se até mesmo em um “direito ao grito” (um dos títulos possíveis da novela) que “um dia talvez vai reivindicar (...) uma resistente raça anã teimosa” (LISPECTOR, 1998c, p. 80), a que pertence Macabéa – a qual paradoxalmente é descrita como sem “força de raça”, como “subproduto”, como “subterrânea”. Ou seja, o grito parece se constituir como uma espécie de politicidade atrás da política, antes da política, prévia à cidade dos homens e do sujeito (de direito). É justamente n’*A paixão segundo G.H.* que fica mais claro a significação do grito e este tipo de politicidade:

Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. (...) Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? A existência do mundo (p. 41)

O grito clariceano constituiria, assim, o modo oblíquo e informe de contato extra-humano entre sujeito e objeto, estabelecendo uma reciprocidade que faz os seres (humanos ou não, reais ou imaginários) devirem mundo.¹² Pois é justamente a partir desse “grito de alarma” que G.H. sai de seu mundo para entrar no mundo.

Para finalizar, poderíamos dizer que a obliquação do sujeito, a dessubjetivação é a *paixão segundo G.H.*: “A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega” (p. 112). O resultado, porém, não é uma anulação, mas uma multiplicação, um interesse pelo mundo. Se a história prévia de G.H. havia sido, nas palavras da própria, o “modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome” (p. 18), a transformação a leva para “um lugar onde, antes

¹²A bem da verdade, o grito, em Clarice, é apenas a forma mais intensiva de uma linguagem não verbal (oblíqua) do/com o mundo e se aproxima assim também do sussurro e do murmúrio. Uma análise mais profunda dessas três formas informes permitiria deslocar um pouco o enfoque do papel do silêncio, do indizível e inefável na obra de Clarice. Se estamos corretos em nossa leitura, assim como o inexpressivo absoluto é impossível (e as personagens de Clarice sabem disso: “Não conseguirei a nudez final”, diz a narradora de *Água-viva* (LISPECTOR, 1998a, p. 13)), e, mais do que isso, não constitui exatamente o objetivo da *experiência clariceana* (“Pois tenho que tornar nítido o que está *quase* apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (LISPECTOR, 1998c, p. 19), também o silêncio total não se configura como o horizonte de seus textos. Antes, se essa experiência atinge algum saber, singular que seja, e não se limita a uma espécie de fracasso produtivo (ao evocar o que não pode dizer), é por meio do quase-silêncio (que é também quase-fala), da entre-linha: “a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio” (p. 64).

da ordem e do nome, eu sou” (LISPECTOR, 1998d): “De agora em diante, eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse. (...) [Q]ualquer nome serviria, já que nenhum serviria” (p. 63) – toda autêntica metamorfose implica a perda ou multiplicação de nomes, como acontece com o onceiro de *Meu tio o Iauaretê*. Por isso, G.H., após a comunhão com a barata, poderá dizer que “a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (p. 112) – e, poderíamos completar, todo (o) mundo responde a cada vez que G.H. diz “eu”. A obliquação leva a uma indeterminação do Ser, uma impossibilidade de nomeá-lo, de controlar e dirigir, pela forma, a natureza, criadora incessante de diferenças. No “mistério do impessoal, que é o ‘it’” (LISPECTOR, 1998a, p. 28), a dessubjetivação se confunde com a subjetivação do mundo: “O *cosmos* parte do eu”, diria Oswald de Andrade. No hetairismo ontológico, não há Ser, mas *seres gritantes*; não já sujeito, mas *objetos urgentes*; não há espécies vivas, mas *vidas oblíquas*: “[D]escobri que não tenho um dia-a-dia. É uma vida-a-vida. E que a vida é sobrenatural” (LISPECTOR, 1999, p. 205).

Referências

- ANDRADE, O. *Estética e política*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2011.
- BACHOFEN, J. J. *Myth, religion, & mother right*. Princeton: Mythos, 1992.
- BATAILLE, G. *Visions of excess*. Minneapolis: UMP, 2001.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLECHER, M. *Acontecimentos na irrealidade imediata*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- DINIS, N. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: EdUEL, 2001.
- DUERR, H. P. *Dreamtime: Concerning the Boundary between Wilderness and Civilization*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, v. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

GINZBURG, C. *História noturna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. 2ª ed. 1ª reimp. Madrid: ALLCA XX, 1997.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1979.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

MALABOU, C. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014.

MATOS, M. A. Tudo cósmico e exterior: observações sobre a o(do) ntologia do pensamento antropofágico. *Sopro*, Desterro, n. 93, p. 14-20, 2013.

VALENTIM, M. A. Naturereignisse: Heidegger e o extramundano. In: WU, R.; NASCIMENTO, C. R. (Orgs.). *A obra inédita de Heidegger*. São Paulo: LiberArs, p. 133-150, 2012.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2ª ed. São Paulo: Escuta, 1992.

Vetores da mestiçagem em *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello

Vectors of miscegenation in the Os tambores de São Luís (1975), by Josué Montello

Luiz Henrique Silva de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

henriqueletras@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho pretende discutir como se configura a mestiçagem no romance *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello. Pretende-se demonstrar como o texto é pautado por um fim específico, que existe antes e para além do enredo. O narrador não só opera como fonte da história, mas também como o intérprete do seu significado. O efeito persuasivo da história passa por uma identificação virtual do leitor com o protagonista, Damião, mas também remete a outros personagens, como Barão. A miscigenação conduz no livro os valores e direções da representação do brasileiro ideal.

Palavras-chave: miscigenação; romance; *Os tambores de São Luís*.

Abstract: This paper discusses how to set up miscegenation in the novel *Os tambores de São Luís* (1975), by Josué Montello. We intend to show how the text is marked by a specific purpose, that is before and beyond the plot. The narrator, not only operates as a source of history, but also as the interpreter of its meaning. The persuasive effect of history goes through a virtual identification of the reader with the protagonist, Damião,

but also refers to other characters like Barão. The miscegenation leads in the book values and directions of the Brazilian ideal representation.

Keywords: miscegenation; novel; Os tambores de São Luís.

Recebido em 11 de março de 2015.

Aprovado em 17 de julho de 2015.

Mesmo não existindo no Brasil um discurso literário genuinamente escravocrata, isto não quer dizer que não houve e ainda não haja posicionamentos etnocêntricos nas estruturas de nossas Letras. De maneira mais decisiva, nas últimas três décadas do século XIX, com o Naturalismo, até meados do XX, com o negrismo (OLIVEIRA, 2014) de Mário de Andrade, Raul Bopp e Jorge de Lima, muitos escritores brasileiros reproduziram os pressupostos da desigualdade racial inata, defendida pela “ciência” da época. Além disso, se, em outros contextos, houve uma proposta de segregação racial de modo mais explícito, como nos EUA, por exemplo, no Brasil, predominaram princípios tão funestos para o coletivo de descendentes de escravos: a mestiçagem e a democracia racial.

Anos após a eclosão do Modernismo brasileiro, o romance *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, utiliza como procedimento constitutivo a própria mestiçagem, entendida no livro enquanto saída étnica para o país. Trata-se de um discurso político, pedagógico, com forte componente moral, axiológico e ideológico. O texto literário em questão, de corte histórico, existe também em função da proposta defendida. Observa-se ainda que há uma “autoridade autoral” a conduzir a pretensão unívoca de sentido, o que hierarquiza valores e acaba conduzindo o leitor ao caminho da “verdade” defendida ao final do texto.

De acordo com Silvina Carrizo (2005, p. 261) a mestiçagem emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e de práticas estéticas e políticas. Atinge seu clímax ao ser proclamada como categoria identitária de uma nação ou território.

Ainda de acordo com Carrizo, em todos os casos em que a mestiçagem aparece enquanto foco de discussão, evidencia-se a

deliberada relação entre a mestiçagem e as diversas formatações do discurso sobre o nacional praticado pelas elites e, não raro, absorvido intempestivamente pelo Estado-nação. Este, por sua vez, encobre-se com a capa da igualdade sócio-étnica, esquecendo-se, muitas vezes, de que a própria mestiçagem subentende o apagamento de diferenças, isto é, geralmente da parcela menos poderosa na balança capitalista.

E, para tratarmos da miscigenação e seus vetores no romance, vejamos como ela se manifesta nas ações de cada uma das seguintes personagens: Barão e Damião. Assim, por mais que se destaque o heroísmo negro no livro, por mais que ele traga em si cenas de resistência e pretenda travar uma representação positiva dos afrodescendentes, o texto tem a mestiçagem como sentido profundo.

Barão foi companheiro de Julião, pai do protagonista, Damião, no Quilombo. Trabalhara como escravo da temida Donana Jansen e fora vendido ao Dr. Lustosa. Barão tinha em torno de 40 anos quando aparece pela primeira vez na narrativa. Este apelido, segundo ele mesmo relata, adviera do tempo da Balaiada, quando lutara e obtivera em combate uma carta que lhe atribuíra o título de nobreza. Plástico, fanfarrão, destemido e sossegado, ele é uma das personagens mais intrigantes da narrativa, justamente pelo seu posicionamento.

Para Barão, a liberdade do cativo e a inserção do negro na sociedade de classes eram apenas utopias. Assim, de acordo com a personagem, a forma mais eficaz de resistência é aproveitar-se do que a casa-grande oferece de “positivo”, ainda que em forma de pequenos prazeres, e ignorar o que ela oferece de negativo:

Prá encurtar a conversa: quem vier conversar comigo sobre carta de alforria está me ofendendo. Não quero saber de liberdade. Dá muito trabalho, e também muita despesa. O bom mesmo é ter um senhor como o meu Major – que me dá casa, comida, roupa lavada, charuto, sapato, e ainda me faz uns agrados. [...] De noite, se o sono custa a vir, porque não deixa de tirar os seus cochilos no meio das jogadas, eu vou ganhando um tostão aqui, um cruzado ali, e com isto faço meu pé de meia. (MONTELLO, 1976. p. 339)

A malandragem é inerente à personalidade de Barão. Para gozar de benefícios, ele cultivou a amizade do Major, ao ponto, inclusive, de ser tratado como membro da família. Era responsabilidade do cativo

cuidar das chaves, dos pertences, da educação dos netos do escravocrata, fazer as compras, comandar os outros irmãos de cativo. E Barão o faz de maneira bastante singular: ao mesmo tempo em que usa as expensas do seu senhor para as obrigações da casa, sursurupia tostões para si, o que lhe tem garantido boa quantidade de dinheiro guardada. Além disso, ao ser o responsável pela administração dos escravos, alivia deles o peso da extenuante tarefa, traçando concessões, diminuindo a jornada de trabalho, enfim, todo um conjunto de atitudes que promovem outra realidade para os escravos. Como letrado, ele ainda ensina a leitura para sujeitos da elite. Com estas estratégias, Barão consegue penetrar os círculos de poder e ganhar intimidades, dada sua simpatia também com as mulheres da elite. Foi assim com Damião, quando no Quilombo, e tem sido assim na casa do Major.

Na análise de Florestan Fernandes, a atitude malandra do escravo é resultado de um interesse em apenas “sair do atoleiro”, “da condição de inferioridade deprimente”.

Por isso, a percepção social da realidade não se concentra na crítica dos modelos de organização do comportamento, da personalidade, das instituições sociais. Mas em sua utilidade imediata: o que esses modelos permitem conquistar socialmente, no momento, dentro da ordem social constituída, tal como ela se apresenta. (FERNANDES, 2008, p. 207)

Mesmo em situações bastante extremas, Barão evita enfrentar os infortúnios com ânimo beligerante. O bom-humor e uma aparente subserviência, regada de sorrisos, fazem com que Barão seja totalmente admirado pelo Major. E este jeito bonachão norteia a trajetória da personagem. Não que ele seja contrário à liberdade. Ele é apenas contrário à carta de alforria numa sociedade que não pensou o destino que dará aos negros libertos. Barão não é avesso ao contato sexual entre brancos e negros. Por isso, paralelamente a esta estratégia apegada à malandragem, Barão empreende outra, deveras muito engraçada: a de “emprenhar os buchos das brancas”, como ele mesmo diz e, a partir deste ponto, insere na narrativa a tese da mestiçagem, cujo resultado é o apagamento do fenótipo negro. Certa vez, quando Damião fora ultrajado por Tertuliano, e relata o caso a Barão, este explica ao amigo a sua estratégia:

- Não te aborreças comigo - suplicou o Barão, ainda a rir. Não estou rindo de ti, estou rindo do bilheteiro. Conheço ele. É o Tertuliano. Um pobre-diabo. Já passei o lápis na mulher dele. É um corno conhecido. Casou já velho com uma brancarana cheia de sardas, e tão frouxa que não pede bis. Ela gosta de preto; ele odeia. Principalmente depois que soube que eu andei com ela. Eu te vinguei adiantado, Damião. (MONTELLO, 1976, p. 365)

Barão se ri de ter “passado o lápis” na mulher de Tertuliano e em outras brancas. Ele se apega à mística da potência sexual atribuída aos negros de maneira a explorar este imaginário. Tão logo soube que a esposa do bilheteiro gostava do “cheiro de negro”, Barão foi até ela, que imediatamente se viu inebriada. Inclusive, este ato de levar as mulheres brancas a cometerem adultério é também visto por Barão como estratégia de mestiçagem e branqueamento da população num contexto e época em que não havia métodos contraceptivos. Barão fazia questão de engravidar as mulheres brancas com quem se relacionava. Este ato, espalhado aos quatro cantos da cidade, acabaria por ridicularizar os maridos. Parafraseando o malandro, não deixar pistas do ato é o segredo do negócio, a não ser que esta pista seja um mulatinho, isto é, prova de que as brancas apreciam de fato a sexualidade afrodescendente em detrimento do homem branco. Atinge-se aqui a masculinidade do homem branco. Se, na sociedade, ele impera e domina, no campo da sexualidade, segundo Barão, encontra-se em inequívoca desvantagem.

- Tu estás calado demais, Damião. Que é que há contigo? Ainda não esqueceste o que te fez o corno do Tertuliano. Deixa isso comigo. Por ti, sou capaz de outro sacrifício: torno a pôr mais chifres na cabeça dele. Essa briga de preto com branco, aqui no Brasil, vai acabar mais depressa do que se pensa. E acaba devagarinho - na rede, ou na cama, conforme o gosto, ou até mesmo no chão, em cima de uma esteira. Daqui a pouco, quando se quiser ver mesmo um preto, não tem mais para ver. Está tudo desbotado. Hoje mesmo, de tardinha, papei uma branca vistosa, e acho que daí vai sair mais um mulatinho. Tomara que sim. (MONTELLO, 1976, p. 366)

Para Barão, a mestiçagem é a saída possível para a questão do preconceito de cor. Ele defende que o mulato é o brasileiro por excelência, e, por consequência, devem ser cultivadas as relações interétnicas. Barão não defende só o branqueamento da população, mas a mulatização do negro, tal como concluirá Damião ao conhecer seu trineto. Penso que a estratégia de Barão peca por amenizar o conflito étnico e porque repete a posturas de diversos pensadores da “raça brasileira”; por outro lado, ao menos altera o vetor da mestiçagem no país. Em vez de o homem branco fecundar as mulheres negras a fim de clarear a cor da população, os homens negros vão fazê-lo, a fim de resultar o mulato. Barão inverte também o fato de a classe dominante oferecer para a economia social apenas os procriadores e as classes menos favorecidas, as geradoras e mães. O sentido de posse do corpo da mulher, típico da sociedade escravocrata, é abalado quando Barão propõe que os negros possuam as mulheres brancas. Daqui, duas consequências: em primeiro lugar, o patriarcado escravista é atacado em seu âmago e autoestima; em segundo lugar, a propriedade privada, o desejo feminino e a família, antes tão imaculados, são, com as ações de Barão, colocados em xeque.

Ainda que a postura de Barão recaia em estereótipos, como o do clareamento de parte da população brasileira como solução ao nosso problema étnico, não se pode considerar a personagem como pouco atuante e inconsciente do que faz. Digo isso porque, em determinado ponto da narrativa, Barão passa a defender a tese da viabilidade da cópula interétnica como saída para os conflitos sociais do país.

- Estou convencido que Deus fez o homem, mas foi o Diabo que lhe deu a cor. É por isso que uma cor não gosta da outra. Em nossa terra, devagar, sem pressa, a gente vai misturando todas elas. No fim, sai um tipo novo, que não se parece com nenhum outro. Já te falei nisso, e volto a falar. Já reparaste que são as sinhás-donas que têm mais raiva dos negros? E sabes por quê? Cada mulato que aparece na senzala é a prova de que uma negra, no remelexo da rede ou na mola da cama, passou para trás, com um branco, a sinhá-dona da casa-grande. Daí o ódio das sinhás-donas aos negros e aos mulatos. Ninguém leva isso em conta. E é isso que dá força ao braço da branca quando castiga um negro. Enquanto bate, ela se desforra. O branco, que é o pai, não pode deixar de ter o seu rabicho pelo filho bastardo, e vai-

lhe dando a mão como pode. Daí a quantidade de mulato doutor que se vê agora a três por dois. Já a sinhá-moça, que não passou pela dor de cotovelo da sinhá-dona, tem é xodó pelo mulato. Nossa raça, meu caro Damião, nesse ponto, é mesmo privilegiada: o cheirinho que sai do corpo da gente é que é a nossa grande arma. Não há branco que resista ao bodum de uma negra. Com as brancas é a mesma coisa: o cheirinho de um preto faz muitas delas perderem a cabeça - e o resto do corpo: se assanham logo. Louvado seja Deus! E como nos apreciam! (MONTELLLO, 1976, p. 366)

No âmbito do livro, a estratégia de Barão, embora irreverente, é bastante lógica, considerando a funcionalidade de sua concepção. Em primeiro lugar, conforme se vê na passagem acima, a existência de um mulato por si só cria discórdia entre o senhor e a sinhá velha, pois certo é que este esteve envolvido com uma negra. Com isso, abala-se a pressuposta submissão e confiança da sinhá em relação ao marido. Consequentemente, como se vislumbra na teoria de Barão, a mulher se vê dona de seu corpo e opta por usá-lo como quiser, inclusive trazendo para o leito um negro cativo, símbolo, no imaginário colonial, de vigor físico e sexual, conforme ensina Frantz Fanon (2008, p. 69). Esta estrutura tende a se repetir de maneira a formar um círculo contínuo responsável pela falta de rigidez de caráter da família patriarcal. Em segundo lugar, a existência de um mulato fora do casamento, segundo Barão, oferta-lhe a possibilidade de ascensão social e consequente empoderamento simbólico. Se o pai, branco, tende a não abandonar à míngua o mulatinho, sinal de que ele receberá recursos financeiros, alimentação melhor do que a dos escravos, roupa, educação e, o mais importante, gozará da rede de influências políticas, sociais e econômicas do pai, de maneira a ter garantido um lugar na cena pública bastante diferente da senzala. Além disso, para quem procura figurar em espaços tradicionalmente ocupados por atores sociais brancos, a diluição do fenótipo afrodescendente acaba funcionando como um passaporte de tolerância – não de aceitação plena. Se, por um lado, a liberdade não se estende ao coletivo, esta estratégia de Barão mostra potência quando o objetivo é apenas promover abalos na estrutura social.

Em terceiro lugar, de acordo com Barão, a tese da diluição do fenótipo negro, além de ser paradoxalmente responsável pela ascensão de muitos homens de cor, seria por si só capaz de fazer com que as sinhás-moças desbertassem a atenção para os mulatos. Este despertar

de atenção retroalimentaria o referido ciclo, de modo que nosso país se tornasse, com o passar das gerações, notoriamente mestiço. Havendo a predominância de mulatos, o preconceito de cor deixaria de vigorar e a sociedade brasileira definitivamente se tornaria cordial.

Deveras, Barão acabou formando uma conexão de sentidos que é ambígua e coloca o negro em estado de heteronímia social permanente face ao branco. Entre os negros ou mulatos que sobem socialmente, avalia Florestan Fernandes (2008, p. 345), “sempre se encontra um ou outro que se beneficia dessa vinculação com brancos importantes”. Fernandes denuncia que os brancos podem desempenhar papel de “padrinho” desse negro concebido fora do casamento oficial de maneira a também exercer domínio sobre a vida dele. Esse expediente de ascensão social, ou seja, via “padrinho”, possui diversos inconvenientes, com destaque para o fato de que o negro ou mulato fica condicionado à pessoa que o ajudou e aos interesses e valores do protetor. Perde-se, de alguma forma, parcial ou na sua integralidade, a liberdade de agir e tomar decisões de acordo com a ordem social competitiva.

Quando disse anteriormente que o romance enquadra-se no esquema da miscigenação, referia-me não só ao branqueamento empreendido por Barão, mas fazia menção também à cena final do livro, quando Damião finalmente conhece seu trineto. Após preparo do leitor para o sentido unívoco da tese da miscigenação, anunciado ao longo da narrativa, há o ápice da proposta ideológica que preside o livro. Aliás, esta cena basicamente sustenta o romance por inteiro, pois é a única ação de fato ocorrida. Não se pode perder de vista que os quase oitenta anos ocupados pelo tempo da narrativa ocorrem justamente na rememoração de Damião.

Sua neta mais velha casara com um mulato; sua bisneta, com um branco, e ali estava seu trineto, moreninho claro, bem brasileiro. Apagara-se nele, é certo, a cor negra, de que ele, seu trisavô, tanto se orgulhava. Mas também se viera diluindo, de uma geração para outra, o ressentimento do cativo. (MONTELLO, 1976, p. 479)

A defesa da mestiçagem é o ponto de aproximação entre Barão e Damião. Ao conhecer seu trineto, Damião se emociona com o pequeno moreninho, bem brasileiro. Esta ação, ao final do livro, parece colocar em xeque toda a trajetória da personagem como intelectual e militante em defesa da abolição.

A proposta de esquecimento do passado e do conseqüente apagamento de conflitos, metaforizados no apagamento étnico, pressuposto pelo vetor da mestiçagem, tal como tratada no livro, é colocada no desfecho. Durante quase toda a narrativa, há destaque para o vasto conjunto de lutas das quais participa Damião. Contudo, ao final, após praticamente sucumbir à inequívoca situação do negro pós-abolição, o protagonista acaba interiorizando a postura do branqueamento. Logo quando a abolição foi proclamada, os ex-escravos saíram às ruas a fim de cobrar seus senhores pelos seus infortúnios. A multidão enfrentou a tropa policial e se dirigiu ao Palácio do Governo. Lá, a pedido da multidão, Damião subiu ao palanque e desferiu um discurso pouco coerente com a trajetória de lutas empreendida por ele. Este discurso, aliás, será o elemento responsável pelo isolamento da personagem, a qual se vê sem forças e argumentos para a continuidade de seu trabalho de mediação entre o povo e o Governo.

- Viva a Princesa Isabel, sim, porque *a ela* devemos a igualdade de todos os brasileiros. Não há mais senhores e escravos: há irmãos. E é em nome desse sentimento de fraternidade nacional que estou aqui, pra vos pedir que nos unamos, negros e brancos, em favor da paz. [...] Não estamos aqui para nos lançar uns contra os outros. Estamos aqui empenhados em que haja paz, em que haja concórdia, em que haja união, repelindo todos os atos e palavras que possam nos dividir! Não é a hora da guerra - é a hora da fraternidade! Não é a hora dos punhos cerrados - é a hora das mãos que se apertam! (MONTELLO, 1976, p. 472)

Curioso, porque o combatente Damião parece ter desistido de sua luta por melhores condições de vida para seus irmãos de cor justamente quando era necessário utilizar uma de suas melhores armas: o discurso. A reivindicação que se segue ao discurso de Damião não cobra a integração verdadeira do negro na sociedade de classes. Limita-se à defesa da paz social, passando por cima das desigualdades oriundas do cativo. Soa paradoxal o posicionamento do protagonista, pois esta era justamente a postura defendida pelos integrantes do Governo, pelos fazendeiros e pelos industriais que já começavam a se instalar no Maranhão. Damião acaba reproduzindo o próprio discurso da elite, em última análise. Esta cena não soa também como anúncio das conseqüências desta postura miscigenatória defendida pelo romance, a qual recai no abrandamento dos conflitos?

A personagem parece ciente de que boa parte de suas lutas foram e ainda são em vão. Damião “abandona”, portanto, a militância e se integra à vida familiar. Vai conhecer seu trineto, razão, segundo o livro, pela qual ele ainda encontra forças para viver.

Sua filha, negra, casa-se com um mulato. Sua neta casa-se com um branco. Sua bisneta casa-se também com um homem branco. Logo, o trineto é mestiço. O fenótipo branco total não é atingido, mas o trineto de Damião parece simbolizar o “moreno” como fenótipo ideal para o Brasil. O livro defende, portanto, logo em seu desfecho, o mestiço como brasileiro ideal:

E nisto Benigna tornou a apontar no retângulo da porta, chamando-o [Damião] agora para conhecer o Julião [seu neto].

- É clarinho – preveniu-lhe.

E quando ele [Damião] se curvou sobre o berço, muito emocionado, sentindo os olhos úmidos, ela lhe foi dizendo, enquanto erguia o candeeiro, para dar mais luz sobre a criança:

- Tem tua cara, meu filho. Até o nariz chato é teu. Olha a testa. Também é tua. E esse beicinho espichado. Tudo teu. É mais para branco que para preto: moreninho, como um bom brasileiro. (MONTELLO, 1976, p. 479)

Em minha leitura da obra, a proposta por traz das cenas de resistências, tão intensas ao longo das mais de 400 páginas do livro, é a de que o moreno étnico, cujos traços africanos pouco são visíveis, funciona como personificação de uma (não tão) nova face nacional, com seus resíduos africanos e indígenas selecionados e purificados pela assimilação ao molde europeu.

A saída conciliatória aqui é justamente a defesa da mestiçagem como elemento capaz de resolver os problemas étnicos do Brasil. Uma vez que o romance praticamente esteve afinado pela cultura do conflito em sua quase totalidade, a mediação proposta pelo projeto autoral pontua a diluição do negro como solução para os conflitos étnicos. O romance de Montello vê no mestiço o brasileiro ideal e capaz de congrega,

justamente através de seu fenótipo, a paz social. A saída proposta pelo texto não rompe as fronteiras do racismo, já que os traços africanos e afrodescendentes dão lugar aos traços da branquitude. A saída cordial leva em conta também a pretensa passividade do negro neste processo de assimilação e apagamento. Não fosse assim, talvez o conhecimento do trineto, anunciado nas primeiras páginas do texto, não retornaria logo no desfecho, como espécie de conhecimento ou aprendizagem formal que o romance deseja.

A mestiçagem é uma proposta conciliatória, porém utópica para o Brasil. Reviveríamos propostas típicas do pensamento autoritário brasileiro em plena década de 1970? Teríamos conseguido abandonar a miscigenação proposta por Alencar, ou somente teríamos trocado os agentes sociais, sem alterar os vetores da proposta miscigenatória? Hoje, já teríamos conseguido apagar o “ressentimento do cativo”? O texto do escritor maranhense representa um conjunto vasto de lutas das quais participam Barão e Damião. Contudo, ao final da narrativa, após praticamente sucumbir à inequívoca situação do negro no pós-abolição, o protagonista acaba ratificando a postura da mestiçagem e, logo, do branqueamento também vividos pela personagem secundária aqui tratada.

Antes de finalizar esta reflexão, é preciso considerar que o trineto de Damião atualiza os sentidos do nascimento de Moacir, personagem de *Iracema* (1865), de José de Alencar. Neste ponto, o romance publicado nos anos de 1970 repete o mesmo vetor miscigenatório do romantismo: o apagamento do sujeito não-branco.

O escritor Romântico esboça um dos mais genuínos traços de construção da identidade nacional, justamente através da fusão do nativo com o português. Moacir, o filho da dor, desponta como expressão mestiça e ideal para o futuro da nação que se afirmava naquele momento. Há autores, como Hilário de Azevedo, que defendem a obra de Alencar como metonímia da formação do Brasil, tomando como base a releitura espacial e étnica que o romancista faz do país. Para o crítico, o ponto central do fenômeno literário Alencar é a criação de um estilo nacional, ou seja, a obra como expressão literária brasileira (AZEVEDO, 1979, p. 27), justamente porque a forma e os procedimentos literários sustentam um esboço de nação presente e um projeto futuro do país. A cena de nascimento de Moacir bem o diz:

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

- Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento. (ALENCAR, 1965, p. 201)

Talvez Iracema não tivesse consciência de que o sofrimento dela ainda seria sentido por diversas mães brasileiras. Ou, em nome de um racismo velado, as diferenças tivessem que ser silenciadas. A literatura aqui não é somente o espaço da fantasia ou o da fruição, mas veículo de condução de um perigoso projeto conservador que insiste em se fazer presente em nossas letras. Talvez se sentindo impotente diante do desejo conciliatório por vias do apagamento das diferenças, não tenha sobrado alternativa a não ser Iracema sair de cena como muitas mulheres em grande parte das ficções oitocentistas saíam. Eis as últimas palavras da personagem, logo ao deixar com Martin o resultado do envolvimento de ambos como síntese étnica: “recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe! [...] o estame de sua flor se romperá” (ALENCAR, 1965, p. 210-211). E o romance, por sua vez, parece espelhar o pensamento autoritário brasileiro, ilustrado aqui através de Sílvio Romero:

Dentro de dois ou três séculos a fusão étnica estará talvez completa e o brasileiro mestiço bem caracterizado. Os mananciais negro e caboclo estão estancados, ao passo que a imigração portuguesa continua e a ela vieram juntar-se a italiana e a alemã. O futuro povo brasileiro será uma mescla áfrico-indiana e latino-germânica. (ROMERO, 1949, p. 86)

Este futuro parece improvável se o vetor desejado for o do apagamento da diferença. Moacir, o “filho da dor”, traz no rosto o problema de sua identificação mestiça. Os mulatos gerados por Barão e o trineto de Damião, *idem*. Alencar, Romero e Montello, portanto, parecem apontar uma saída para a nação tratar de sua identidade, ao mesmo tempo em que concedem discursivamente, uma posição satisfatória para os projetos das elites brasileiras.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

AZEVEDO, H. de. *José de Alencar – sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Rio de Janeiro: Cadernos da Serra, 1979.

CARRIZO, S. “Mestiçagem”. In FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: Editora da UFJF/EDUFF, 2005.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

MONTELLO, J. *Os tambores de São Luís*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

OLIVEIRA, L. H. S. *Negrismo – percursos e configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 4ª ed. 1 t. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos

Biblical poetry and utopia in Haroldo de Campos

Henrique Estrada Rodrigues

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

henriqueestrada@hotmail.com

Resumo: O texto pretende discutir a relação entre utopia, tradução e literatura mundial em Haroldo de Campos (1929-2003) a partir das notas e reflexões teóricas que acompanham suas traduções da poesia bíblica. Essas traduções foram publicadas em três livros: *Qohélet: O-que-sabe* (1990), *Bere'Shith: a cena da origem* (1993) e *Éden, um tríptico bíblico* (livro póstumo, de 2004). Esses livros permitem uma abordagem sistemática sobre os pressupostos e justificativas do projeto tradutório do autor. Este artigo pretende analisar como esse projeto retoma e desdobra, a partir da chamada “poesia bíblica”, um imaginário utópico formulado desde o livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, de 1981.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; utopia; tradução; poesia bíblica; literatura mundial.

Abstract: The text intends to discuss the relation between utopia, translation and world literature in Haroldo de Campos (1929-2003). The focus of the article is based on his notes and reflexions that follow all his work of biblical poetry translation. These translations were published in three books: *Qohélet: O-que-sabe* (1990), *Bere'Shith: a cena da origem* (1993) and *Éden, um tríptico bíblico* (posthumous book – 2004).

These translations allow a systematic approach concerning the author's theoretical assumptions. This article aims to demonstrate that this project remarks a utopian imaginary elaborated since the *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, published in 1981.

Keywords: Haroldo de Campos; utopia; translation; biblical poetry; world literature.

Recebido em 01 de março de 2015.

Aprovado em 17 de junho de 2015.

Em 2004, veio à luz uma obra de Haroldo de Campos (1929-2003) que, em boa medida, testemunha os interesses poéticos centrais dos seus últimos anos de vida. Certamente, identificar esses interesses em meio a uma obra monumental e diversificada não é tarefa simples. Pois é bem sabido que sua produção atravessou as mais diversas direções, estendendo-se pela crítica, teoria e história literárias, traduções de inúmeras línguas – do grego e hebraico até o provençal, alemão e russo, entre outras – e uma produção literária que foi da iconoclastia concretista dos anos 1950 – cuja feição mais vibrante foi a da poesia visual – até o último livro de poemas publicado em vida, *A máquina do mundo repensada* (Campos, 2000), com tercetos de corte dantesco. Mas o livro póstumo aqui em questão, editado por Carmem Campos, sua companheira de décadas, e que estava pronto para publicação quando do seu desaparecimento, inclui uma nota do autor bem significativa. De fato, ela não apenas fala de seus últimos interesses, como também sugere a constelação a partir da qual, parece, ele gostaria que seu imenso projeto literário, crítico e criativo fosse apreendido.

O livro em questão se chama *Éden: um tríptico bíblico*. Ele corresponde à tradução – ou “transcrição”, como preferia dizer – de três passagens da “poesia bíblica”: a “segunda história da criação”, com a expulsão do paraíso do casal primordial; “Babel”, ou a tentativa dos descendentes adâmicos de recuperar o Éden perdido; e o “Cântico dos cânticos”, poema de amor semítico. Cada episódio vem acompanhado de ensaios introdutórios. No primeiro deles – sem título, talvez um dos últimos textos escritos por Haroldo de Campos –, o tradutor enuncia o

contexto em que transcorreu esse trabalho. Entre os primeiros trechos publicados na *Folha de São Paulo* e sua conclusão,

intercorreu a empresa trabalhosíssima de recriar – transhelenizar radicalmente – as vinte e quatro “Rapsódias” da *Iliada* homérica em português do Brasil. Dez anos – o tempo do assédio de Tróia – durou esse meu empreendimento (...). Só depois de dá-lo por terminado tive condições de retomar o projeto do meu “tríptico bíblico” (Campos, 2004, p. 23).

O interesse haroldiano pelo grego antigo e sua tradução para o português vem dos anos 1960, quando estuda as traduções oitocentistas (de Homero e de Virgílio) do brasileiro Odorico Mendes. Seu interesse pelo hebraico, por sua vez, é datado dos anos 1980, quando se inicia nos estudos dessa língua com o objetivo específico de estudar a poesia bíblica. Seja como for, entre Homero e a *Bíblia*, o leitor se encontra diante de um projeto literário que – Haroldo de Campos é o primeiro a reconhecer – vai de encontro àquilo que um autor como Auerbach, no primeiro capítulo de seu livro *Mimesis*, de 1946, identificou como as duas fontes centrais da poesia do Ocidente. De resto, essa inscrição teórica não deixa de acrescentar mais um capítulo ao seu antigo repúdio a toda visada da literatura pelo ângulo histórico-nacional. Em outros termos, na última quadra de sua vida, pelos caminhos da tradução da *Iliada* e da poesia bíblica, pelo trabalho autorreflexivo que o acompanha e através de uma ideia de história literária justificada pela obra do filólogo alemão, Haroldo de Campos projeta sua poética nos quadros de uma literatura mundial.

Nesse sentido, o objetivo deste texto é o de investigar, pelos caminhos específicos do conjunto de reflexões que acompanham o projeto tradutório da poesia bíblica, o modo como Haroldo de Campos repensou a relação entre tradução e literatura mundial. É certo que a *Iliada* e a poesia grega também ocuparam um papel central na última quadra da produção haroldiana. Entretanto, as traduções bíblicas, publicadas em três volumes distintos e acompanhadas de amplo conjunto de ensaios sistemáticos e notas explicativas, permitem uma abordagem mais sistemática sobre o *ethos* do tradutor, que neste artigo será chamado de “utópica da tradução”. De resto, essa “utópica”, como se verá na primeira parte deste artigo, teve um papel central no projeto literário e historiográfico de Haroldo de Campos a partir, notadamente, de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (Campos, 1981).

Aliás, Haroldo de Campos se inscreve, de imediato, numa tradição moderna e laica de leitura e interpretação da *Bíblia*, livro este tomado – como será visto na segunda e última parte deste artigo – como obra-prima da literatura universal. De fato, autores como Auerbach (e seu livro *Mimesis*), Northrop Frye (*O código dos códigos*) e Robert Alter (*A arte da poesia bíblica*), entre outros, são referências importantes para a ideia de “poesia bíblica” como objeto da crítica e da história literária. Por outro lado, se Haroldo de Campos prefere “transcrição” para nomear sua prática tradutória, é porque sua teoria, inspirada na “Tarefa do tradutor” de Walter Benjamin e nas análises sobre a “função poética da linguagem” de Jakobson e Pound, pressupõe que traduzir um texto “será sempre ‘recriação’, autônoma porém recíproca. Quanto mais içado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (Campos, 1992, p. 35).

Nesse sentido, pelos caminhos de uma aguda reflexão sobre o problema da linguagem e orientado por questões mais teóricas e historiográficas que teológicas, Haroldo de Campos tratou de repensar as formas possíveis de uma história ao mesmo tempo cosmopolita e polimorfa. Abandonando uma representação da história linear e causal para reconhecer analogias e correspondências entre tempos diferentes e línguas dessemelhantes, o tradutor admitiu “uma ‘história plural’ [que] nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação do futuro” (Campos, 1997, p. 269). Portanto, este texto pretende investigar como a prática tradutória da poesia bíblica fora constitutiva, em Haroldo de Campos, desta “apropriação crítica”, desse “polimorfo cosmopolitismo”, à luz dos quais “o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (Campos, 1997, p. 269).

1 Da “formação da literatura” à “literatura mundial”

Sabe-se que Haroldo de Campos ganhou notoriedade poética em meados dos anos 1950 à luz do movimento concretista.¹ Se no plano literário a poesia visual (ou “verbovocovisual”, como preferia

¹Para uma apreensão da teoria da poesia concreta, de suas primeiras manifestações em meados dos anos 1950 até suas últimas elaborações programáticas nos anos 1960, ver Franchetti (2012) e Aguiar (2005).

nomear) foi dos elementos mais vibrantes, no seio da reflexão teórica e historiográfica, notadamente em manifestos e em um amplo conjunto de ensaios de crítica e de teoria literária, Haroldo de Campos abriu uma frente de combate de ampla repercussão no Brasil. Especial destaque coube à sua análise crítica de historiografias literárias organizadas sob o eixo conceitual da “formação”, cujo último grande contributo fora *A formação da literatura brasileira*, publicado em 1959 por Antonio Candido. De fato, o então concretista assumiu um debate franco e aberto com um eixo teórico central não apenas das histórias literárias, mas de todo o pensamento social brasileiro.

Que se recorde o título ou subtítulo de algumas obras fundamentais no Brasil: de Gilberto Freyre, o livro *Casa-Grande e Senzala* (1933) tem como subtítulo “formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal”; o livro clássico de Caio Prado Júnior, de 1942, se chama *Formação do Brasil contemporâneo*; o de Celso Furtado, de 1959, ganhou o nome de *Formação econômica do Brasil*. E há ainda outros livros que não levam a palavra “formação” em seus títulos, mas que adotam uma chave explicativa para a história que compartilha o ponto de vista das obras citadas acima. É o caso, por exemplo, de *Populações meridionais do Brasil* (de Oliveira Vianna, publicado em 1920) ou de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936). Quanto a Antonio Candido, a perspectiva da “formação” implicava uma escrita da história literária ao mesmo tempo descritiva e normativa. De um lado, ela permitiria identificar um sistema literário orientado por um conjunto de autores, obras e leitores decisivo para a formação da literatura nacional. De outro lado, esse traço descritivo teria como contraface a composição de um texto normativo, capaz de discernir, nas linhas mestras de uma evolução histórica, o substrato de um juízo crítico sobre as heranças deixadas ao futuro pelos nossos antepassados.²

Em tom permanentemente polêmico, Haroldo de Campos contrapusera ao eixo da “formação” a ideia de *paideuma*, de extração poudiana. O *paideuma*, em Pound, diz respeito a um modo de pensar a tradição literária orientado por uma visada sincrônica, vale dizer, pela seleção de obras – ou mesmo trechos de obras – que ainda pudessem fecundar a criação literária presente. Um *paideuma* não teria, pois,

²Sobre o caráter descritivo e normativo da “formação” em Antonio Candido, ver Arantes (1997).

pretensão de reconstruir evoluções literárias ou histórias nacionais.³ Constitutivo, pois, desse primeiro voo teórico e historiográfico de Haroldo de Campos, a ideia de *paideuma* não o deixou indiferente a outros procedimentos críticos e historiográficos. É o que se percebe, notadamente, a partir da virada dos anos 1970 para os 1980. Nesse momento, paralelamente às suas traduções da *Comédia* de Dante e do *Fausto* de Goethe, Haroldo de Campos começa a reformular – ou justificar – seus empreendimentos a partir da ideia goetheana de “literatura mundial”, relida, entre outros, pelo filólogo Erich Auerbach.⁴

Nesse sentido, talvez seja interessante analisar mais de perto a obra *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (publicada em 1981, reimpressa em 2008), onde tal reformulação aparece em pleno vigor em três longos ensaios, justapostos à tradução de passagens do poema fáustico. Flora Sussekind (2010) tem razão quando percebe, nas traduções e nos ensaios sobre o escritor alemão, os *topoi* fundamentais do trabalho haroldiano de então. Mas se esses *topoi* têm aqui um interesse especial, é porque eles permitem divisar, sistematicamente, um conjunto de questões que reapareceriam durante suas traduções do texto bíblico. Recorde-se, ao menos, cinco questões fundamentais:

a) Elogio da obra difícil: “estou persuadido [diz Goethe a Eckermann] de que, quando mais incomensurável e difícil de ser compreendida uma obra poética, tanto melhor ela é” (Goethe apud Campos, 2008, p. 76). Trata-se, na leitura do tradutor brasileiro, do elogio da “obra opaca”, que obrigaria o leitor a participar do jogo do texto, ampliando seus horizontes quanto aos possíveis modos de composição literária. Essa tópica foi, de

³Sobre o *paideuma* de Pound tal como interpretado por Haroldo de Campos, consultar, por exemplo, seus próprios ensaios e manifestos dos anos 1950 e 1960 (Campos, 1975). Por sua vez, em “Texto e História” – publicado em 1969 em *A operação do texto*, reeditado em 2013 –, Campos fala em “história textual” em contraposição à “história literária”; a primeira tomaria o “texto”, “caracterizado por seu ‘conteúdo informativo’ (suas componentes inventivas), como ponto fulcral e privilegia uma visada sincrônica”; já a história literária considera a literatura predominantemente num sentido cumulativo-diacrônico (Campos, 2013, p. 20, nota 06). Por sua vez, lembra Aguilar (2005, p. 65-66), *paideuma*, proveniente do grego, também significa “aprendizagem”, “formação”; mas para os concretos significaria, sobretudo, “aqueles poetas com os quais se pode aprender” (Aguilar, 2005, p. 65) do ponto de vista de uma “história textual”.

⁴A este respeito, ver, de Auerbach, o ensaio “Filologia da literatura mundial”, publicado pela primeira vez em 1952 (Auerbach, 2007).

fato, frequentemente relançada por Haroldo de Campos. Ela aparece, por exemplo, quando justifica suas próprias composições poéticas, notadamente as do período concretista, aquelas de “estrutura aberta”, elaboradas a partir de blocos textuais que permitiam leitura optativa ou passíveis de múltiplas direções⁵. A ideia da obra opaca aparece, também, quando enuncia os próprios critérios de seleção dos textos que traduzira (selecionar obras ditas “intraduzíveis”, uma afirmação, na verdade, astuciosa, com a qual reafirma a necessidade de a tradução ser pensada como “transcrição”);

b) Caracterização do *Fausto* como “poema enciclopédico”, onde o escritor alemão mescla gêneros – tragédia, comédia e enclaves líricos –, interpõe longos excursos filosóficos-dialogais e adota procedimentos de tipo “paródicos” (no sentido etimológico de “canto paralelo”). A paródia é um procedimento construtivo do poema, cuja matéria seria dada pela grande tradição literária, a exemplo de passagens da *Bíblia* (o pacto com o Demo, por exemplo, retoma passagens do “Livro de Jó”) ou Shakespeare (a personagem Margarida, noutro exemplo, fora composta com imagens e citações da Ofélia do *Hamlet*). Paródia, nesse sentido, seria um procedimento típico, pode-se dizer, da própria poesia haroldiana (recorde-se, por exemplo, o livro de poemas *Signantia: quasi coelum – Signantia quase céu*, de 1979, paródia da *Comédia* de Dante, poeta que vinha traduzindo paralelamente à feita dessa obra). E no final de sua vida, esses “cantos paralelos” ainda ganhariam outras duas grandes expressões: a primeira, nos vários poemas que fazem paródias de suas traduções bíblicas e/ou homéricas (como aqueles reunidos no livro póstumo *Entremilênios*, de 2009); a segunda grande expressão é o poema enciclopédico *A máquina do mundo repensada*, onde repensa um *topos* proveniente da *Comédia* de Dante, de *Os Lusíadas* de Camões, do *Fausto* e da “Máquina do mundo” drummondiana, reinscrevendo-o no todo da “história da ciência” – uma significativa *hybris* de Haroldo de Campos, desmedida plenamente consciente e já pensada no livro sobre o *Fausto* como a “empresa satânica” de transgressão de todos os limites;

⁵A este respeito, ver *A arte no horizonte do provável*, publicado em 1969, revisto e ampliado em sucessivas edições dos anos 1970, que expande essa tópica para uma reflexão sobre a “arte contemporânea”, notadamente manifestações poéticas, musicais e visuais que buscam incorporar o relativo e o transitório como dimensões da existência das obras.

c) Nessa “transgressão” se encontra um terceiro ponto central da poética haroldiana: seu estilo satânico, ou melhor, mefistofélico, cuja assumida *hybris* nunca perdera, porém, um traço irônico e autoirônico. Basta lembrar, nesse sentido, a própria epígrafe do primeiro ensaio do livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, uma citação do *Mon Faust* do poeta Valery:

“FAUSTO: Eu quero que esta obra seja escrita em um / estilo inventado, que permita passar / e repassar maravilhosamente do bizarro / ao comum, do absoluto da fantasia ao rigor / extremo, da prosa ao verso, da mais rasa / verdade aos ideais os mais...os mais frágeis...
MEFISTÓFOLES: Ho ho... Percebe-se que você me frequentou. Este / estilo me parece totalmente mefistofélico, Senhor / autor! ...em suma, o estilo... é o / diabo!” (apud Campos, 2008, p. 71);

d) Quarto traço fundamental de Goethe, na interpretação de Haroldo de Campos, seria o reconhecimento desse estilo mefistofélico como o mais adequado para a representação da alma fraturada de Fausto e do próprio espírito contraditório (burlesco-irônico-trágico) de Mefistófeles. Aqui se encontra um traço central da leitura haroldiana e que, como se verá neste texto, terá intensa repercussão e reformulação na sua própria obra, notadamente nas traduções da *Bíblia*. O poeta brasileiro, pela via da tradução e da crítica, destaca no poema fáustico uma representação do homem como nunca inteiramente simples e uniforme. Em outros termos, o homem que emerge do poema é sempre atravessado pela “reversão de sinais e papéis”. Por exemplo: o Fausto que questionara “o punho frio do Demo”, Demo este alheio às forças criativas da vida, é o mesmo personagem que, mais adiante, terminaria por amaldiçoar o presente, dando passagem, no poema, a um Mefistófeles advogado, justamente, das alegrias e seduções do mundo. Até mesmo no Céu da parte final do segundo *Fausto* o que se vê (na leitura de Campos) não seria a visão beatífica de um paraíso teológico, a exemplo da visão do *Paraíso* no poema de Dante, mas uma espécie de “encarnação do céu”, pois a própria serenidade celeste teria capitulado perante a impureza terrestre e seu horizonte finito. Na esteira de Adorno, Haroldo de Campos chama isso de “humanização do céu”. Recorde-se: Margarida, pecadora redimida pelo arrependimento e morte, é a nova Beatriz do paraíso de Goethe, que

intercede por Fausto e clama para que seja sua guia “para o alto”. Mas o que haveria aqui é o triunfo não de um amor platônico relido em chave católica, mas “de Vênus”, inspirado num amor trovadoresco ainda não cristianizado: “o céu fáustico é, assim, uma duplicação, desonerada de pecado (‘desenturvada’), do percurso terreno” (Campos, 2008, p. 174). Antes que a “divinização do homem”, tem-se a “finitização do divino” (2008, p. 174), rendido àquelas reversões de papel do mundo terrestre; e) Enfim, Haroldo de Campos, conclui sua análise reconhecendo, no traço sensualista do último Goethe – que a tradução, como operação de leitura, deveria avaliar – uma espécie de “autocrítica do céu” (Campos, 2008, p. 176), ou melhor, uma crítica irônica à vocação absolutizadora da utopia paradisíaca, confrontada, poeticamente, com o que haveria de frágil no homem e derrisório nos sonhos de pacificação das contradições humanas. Aqui há uma tópica que seria desdobrada na última quadra de vida do próprio Haroldo de Campos (inclusive por meio da tradução bíblica, como se verá): pela via da tradução, o poeta deseja inscrever um horizonte “demasiadamente humano” não apenas no absoluto do “céu teológico”; o crítico e tradutor apontava para a necessidade permanente de crítica e autocrítica contra toda tentativa de encarnação do paraíso na terra, sobretudo – e isto ele diz explicitamente ao final do ensaio que acompanha as traduções do *Fausto* – contra as utopias à direita ou à esquerda, “regressiva” ou “progressiva”, que terminavam por redundar em novas tópicas do poder. À utopia da verdade teológica, monológica ou dos “heróis positivos”, contrapõe uma verdadeira *hybris*: não a detestação das utopias, mas sua autocrítica pelos caminhos de uma, pode-se dizer, “utópica da tradução”. Com essa expressão, este artigo pretende dar inteligibilidade à prática haroldiana de leitura crítica e reflexiva da tradição, leitura esta que recombina uma pluralidade de passados para presentificá-los como a verdade de um homem humanamente utópico. “O céu não há. O que existe é homem humano”, na citação de Guimarães Rosa (apud Campos, 2008, p. 174).⁶

⁶Ou, como se verá mais adiante, Haroldo de Campos repensaria a “humanidade do homem” pela tradução dos “Eclesiastes”, vale dizer, do *Qohélet* (“O-que-sabe”), escrito de Sabedoria cuja *persona* seria um cético que questiona os antigos sábios. Sob influência da cultura helenística do III século a.C., a Sabedoria é pensada como uma experiência individual, embora esta seja “névoa-de-nadas”. Para “O-que-sabe”, a existência é “névoa-de-nadas” – tradução haroldiana de *havel havalim*, vertida por

Enfim, a audácia do fim da vida de Goethe parece conhecer um espelhamento crítico-poético em Haroldo de Campos, notadamente a partir da virada dos anos 1970 para os 1980, quando a tradução do *Fausto* e a reflexão sobre uma poética mefistofélica encontrou, como já dito, um feixe especulativo na noção de literatura mundial, tal como formulada por Goethe e relida por Auerbach. Que se recorde o filólogo alemão: “a literatura mundial não se refere simplesmente aos traços comuns da humanidade, e sim a esta enquanto fecundação recíproca de elementos diversos” (Auerbach, 2007, p. 357). E ao fim do ensaio que se inicia com esse ponto de vista, ele ainda conclui:

Como escreveu Hugo de São Vitor (*Didascalion*, III, 20): ‘(...) Delicado é aquele para quem a pátria é doce. Bravo, aquele para quem a pátria é tudo. Mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é um exílio...’ Hugo dirigia-se aos que buscavam a libertação do amor às coisas terrenas. Mas esse é um bom caminho também para aqueles que queiram conceber o devido amor ao mundo (Auerbach, 2007, p. 383).

“Devido amor ao mundo” que, justaposto à reflexão sobre o “homem humano”, Haroldo de Campos relança, nos anos 1980, pela via do aprendizado do hebraico e da tradução e leitura crítica do texto bíblico e da *Iliada* (ecos, de resto evidente, do primeiro capítulo do livro *Mimesis*, de Auerbach).

2 Poesia bíblica e o humanamente utópico

Posto isso, o que se pode perceber é que o fio específico da poesia bíblica permite lançar um pouco de luz ao *ethos* do tradutor, notadamente à visão utópica daquilo que Haroldo de Campos, na companhia da língua hebraica, passaria a chamar de amor a um mundo “polissonoro”. O *corpus* sobre o qual dedicou esse empreendimento tradutório foi consolidado em três livros: *Qohélet*, *O-que-sabe* (sua tradução dos “Eclesiastes”, de 1990); *Bere’shith: a cena da origem*

S. Jerônimo por *Vanitas vanitatum*, “ vaidade das vaidades (Campos, 2004b, p. 36). Por isso, na leitura do tradutor brasileiro, a felicidade deve ser buscada no “agora”, nos dias da vida concedidos por Deus, e não num acúmulo de coisas em direção ao futuro (2000; 2004b).

(com o fragmento inicial do “Gênesis” e o capítulo XXXVIII do “Livro de Jó”, de 1993); e o já apresentado *Éden*. Quanto aos critérios que acompanharam esse empreendimento, o próprio tradutor se encarregou de esclarecê-lo. Seus procedimentos, com implicação nas noções de tradução e de história literária, são atravessados pela ideia chave – inspirada em Auerbach – de uma “fecundação de elementos de diversas procedências”. De resto, essa espécie de “fecundação” Haroldo de Campos reconhece como constitutiva da própria língua hebraica, como pode ser lido, especialmente, nos ensaios “Jó: a dialética de Deus” e “Inter-e-intratextualidade no ‘Eclesiastes’” (publicados em *Bere’shith*, usados neste artigo de acordo com a reimpressão de 2000).

Se Haroldo de Campos faz da poesia bíblica uma fonte matricial de sua “última viagem” é porque compreende o hebraico como uma língua atravessada por uma pluralidade de vozes, irredutíveis a um tempo e lugar unívocos. Essa questão é estratégica para sua argumentação, uma vez que ela coloca o seu leitor defronte com uma história literária incapaz de definir raízes ou de se pensar sob o selo da autenticidade. Nesse sentido, embora ele acompanhe os passos de Auerbach, o faz até certo ponto, se afastando do filólogo alemão quando a obra deste ainda busca enraizar a literatura no solo de uma cultura europeia, modelar, em certa medida, do espírito ocidental. Nesse ponto específico, ele se afasta até mesmo da perspectiva metafísica de Walter Benjamin – referência central de sua teoria da tradução – sobre a origem das línguas, quando o filósofo parte do reconhecimento de “uma língua pura, não instrumental, adâmica e nomeadora (...). Haroldo de Campos prefere falar, ao que tudo indica, em um milagre da multiplicação das línguas” (MATOS, 2005, p. 146).⁷

Que se recorde, nesse sentido, a compreensão haroldiana da “polissonora” voz hebraica a partir do exemplo de *Qohélet* (aquele que

⁷A tradução do hebraico bíblico, vale acrescentar, não diz respeito, para Campos, à tradução de “conteúdos utópicos” (regressivos ou projetivos) – “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (Benjamin, 2001, p. 102), nos termos de “A tarefa do tradutor”, frequentemente evocado pelo brasileiro. Por outro lado, cabe lembrar, também, a importância para Haroldo de Campos, a partir de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, de Ernst Bloch, notadamente o autor do capítulo “Figuras-modelo da transgressão de limites; Fausto e a aposta no instante plenificado” (Bloch, 2006, p. 83-116), do livro *O princípio-esperança*. Nesse capítulo, Fausto é a figura exemplar da transgressão de limites. Mas Goethe, segundo Bloch, dera forma não ao “conteúdo” do utópico, mas à “intenção” para o utópico, vale dizer, ao instante plenificado, “inteiramente dentro do instante humano e seu mundo” (2006, p. 105).

fala perante uma assembleia, de onde *ekklesia* e *Ekklesiastés* na tradução para o grego). Sua leitura e tradução desse texto (aqui utilizada de acordo com a 2ª edição de 2004) começa pelo reconhecimento de que esse nome é polissêmico. Nele coexistiriam traços semíticos com um ceticismo helenizado. Mais ainda, esse nome seria uma “palavra-palimpsesto hebraico-árabe” (Cenoretti apud Campos, 2004b, p. 19), razão pela qual ela poderia ser interpretada como a indicar um velho, ou melhor, um “sábio venerado”. Daí vertê-lo para “O-que-sabe”, cujo isomorfismo procura traduzir o particular jogo entre som e sentido.⁸ Mas isso ainda não é tudo. No próprio corpo da poesia bíblica Haroldo de Campos perceberia esse mesmo fenômeno do palimpsesto se proliferar. Como lembra em “Inter-e-intratextualidade no ‘Eclesiastes’” – publicada em *Bere’shith*,

[no *Qohélet*] reverberam elementos da poesia e da tragédia gregas, assim como excertos da chamada ‘filosofia popular’ de praça pública, dos cínicos, cirenaicos e cétricos, como também epicuristas e estoicos (para não falar nos fragmentos do idioleto dos comerciantes, um dialeto profissional desenvolvido à sombra do grego, língua de dominação) (Campos, 2000, p. 100).

Ao mesmo tempo, o hebraico bíblico seria um idioma permeado de empréstimos do aramaico, persa e fenício, cujas origens recuam num tempo impreciso, numa geografia indefinida: “hibridismo de língua, hibridismo de pessoas. Mais ainda, hibridismo de culturas” (Campos, 2000, p. 100).

O substrato dessa língua migratória, pois, é a “heteroglossia” (Campos, 2000, p. 97), não domiciliada no sangue, no solo ou na nação. Nessa concepção, não há nacionalismo linguístico, orientada pelo jargão da autenticidade ou pelo desejo de pertencimento, segundo o qual uma língua “se mede pela potência de existir de um povo e de uma raça que falam a língua e existem nela” (Heidegger apud Matos, 2003, p. 143).

⁸Semelhante a Martin Buber, cuja tradução do texto bíblico pretendeu “descristianizar” a *Bíblia* de Lutero e hebraizar o alemão, a tradução de *Qohélet* para “O-que-sabe” visa provocar estranhamento na tradição cristã do “Eclesiastes” como “membro da Igreja”, bem como hebraizar o português. De resto, Haroldo de Campos buscou, como Buber, traduzir segundo o “princípio da oralidade” (uma vez que as escrituras, inicialmente, eram recitadas em voz alta). As unidades rítmicas do texto, sobretudo as pausas, não seriam ditadas pela rima ou métrica, “mas pelas pausas naturais para a tomada de fôlego” (Carvalho Neto, 2005, p. 108).

A tradução, nesse sentido, não é uma forma de reivindicar o direito de pertencimento a uma origem autêntica ou a uma cultura naturalmente privilegiada. Ela é um modo de se abrir “ao impacto fecundante da língua estranha” (Campos, 2004b, p. 32). E no caso de uma abertura específica para a poesia bíblica, sua tradução é um modo de fazer falar, no mundo moderno, a própria língua da não-domiciliação.

Em outros termos, se o hebraico bíblico é uma língua matricial, ela não o seria como “minha língua” originária. A língua não é posse. Haroldo de Campos parece pensá-la como Levinas (2005), ou seja, como o não-lugar prévio a todo lugar e a toda identidade; ela é uma língua de lugar-nenhum, cujo vértice, pois, é *ou-topos* – o “não-lugar” da utopia. Num mundo babélico da confusão das línguas, a tradução bíblica haroldiana pode ser pensada, pois, como um poema utópico da Babel reconciliada, não contra, mas justamente a favor de

(...)
toda essa polissonora
constelação de línguas
soprando
das madres
das matrizes
do mais interno
fundo
(...)
(Campos, “délficas”, 2009, p. 155).

De resto, essa “constelação de línguas” estaria presente na própria técnica de composição do texto bíblico, atravessado pelo princípio do paralelismo, ao qual o tradutor deveria fazer justiça. Esse princípio não representa sinonímia ou repetição dos mesmos planos semânticos e sintáticos, mas um procedimento de “intensificação” ou “especificação” de imagens, ideias e acontecimentos (Alter, 1997). Se um verseto do *Qohélet*, por exemplo, fala em afastar o sofrimento, a sequência pede para se apartar o mal; se mais à frente “O-que-sabe” fala de dias ruins que se avizinham, o próximo verseto fala de dias sem nenhum prazer; e se “está na rua a ronda dos que pranteiam” (Campos, 2004b, estrofe XII, versículo 5), é porque és pó e “o pó voltará à terra” (Campos, 2004b, estrofe XII, versículo 7). Qual num “canto paralelo”, Haroldo de Campos também utilizou esse princípio de intensificação em procedimento de

criação literária. Em poemas coetâneos às suas traduções da *Iliada* e do “tríptico bíblico”, notam-se versos caracterizados por linhas paralelas e intensificadoras de motivos gregos e hebraicos. Assim ocorre, por exemplo, no poema “délficas” – citado logo acima, no corpo deste texto –, quando o sopro da “polissonora / constelação de línguas” do mundo babélico “se desvaira e se / enigma em / pitonisa” (2009, p. 155), como se a Babel reconciliada pudesse ser intensificada pela língua do oráculo grego.⁹

Particularmente, a tópica da intensificação parece ter aguçado a sensibilidade do poeta brasileiro para a representação bíblica da condição humana, repensada pela via da crítica e da prática tradutória. Que se recorde, nesse sentido, a maneira como Haroldo de Campos comenta a história do homem nos quadros da criação:

Enquanto que, no *Gênese* (*Bere'shith*), o homem é apresentado no seu momento auroral de glória, dominando sobre os animais da terra, os peixes do mar, as aves do céu, criado à imagem e semelhança de Deus (I, 26-28); enquanto no *Qohélet* a criatura humana é confrontada com sua finitude radical, posta diante da morte e forçada a admitir que o homem, os homens, ‘não são mais que animais ademais não mais’ (...), [no “Livro de Jó”] o homem é levado a perceber que é uma criatura – simples e frágil criatura – entre outros seres criados, e que seu ângulo de visada não dá conta das leis que engendram a espantosa harmonia do cosmos e que governam o mundo predatório e conflitivo, mas sempre renovado e ressurgente da natureza, sobre cujas forças desencadeadas só Deus, no limite, pode ter controle” (Campos, 2000, p. 66).

É certo que essa análise é inspirada pelo capítulo primeiro do livro *Mimesis*, de Auerbach. De fato, o filólogo havia notado uma diferença radical de estilo entre o poema homérico, que “ordena o assunto de modo unívoco e decidido” (1998, p. 16), e a poesia bíblica, com um quadro menos estável, sem fixação estática dos caracteres, entremeado por conflitos e vacilações, com pretensões à universalidade mas apresentando

⁹A este respeito, ver, sobretudo, a coletânea de poemas publicada postumamente em 2009, intitulada *Entremilênios*. Esse livro ajuda a compreender o projeto literário de Haroldo de Campos em torno de sua “utopia polissonora”, como se notará no último parágrafo deste artigo.

um devir histórico problemático e com multiplicidade de planos (1998, p. 15-16). Por outro lado, a ênfase no “Livro de Jó” pode ser atribuída à influência de Martin Buber. Esse autor reconhece, notadamente nesse “Livro”, uma ideia de história na qual o homem pode viver à vista de um futuro misterioso e não inteiramente decifrável (Buber apud Campos, 2000, p. 66-69). É certo que, no passado bíblico, esse mistério se dirigia a homens reverentes a Deus. Mas esse também pode ser um caminho para se pensar, como o *ethos* da moderna tradução bíblica, dizia Haroldo de Campos, uma reverência à polissonora constelação de línguas do passado e à fragilidade do homem, que obrigaria a língua pátria a se desenraizar e a viver a esperança de um diálogo humanamente utópico.

Recorde-se, por fim, que no conjunto de poemas publicado no livro *Entremilênios*, compostos paralelamente às traduções da *Bíblia* e da *Iliada*, versos como os de “2000”, “senatus populusque brasiliensis” e “são paulo” fazem referências textuais a uma constelação utópica que perpassa as obras filosóficas de Martin Buber (e sua “razão dialógica”), Walter Benjamin (e os temas do “homem justo” e da “agoridade”) e Ernst Bloch (cujas expressões “princípio-esperança” e “utopia concreta” ganham cidadania poética). Assim, pensando poeticamente a utopia e a tradução, Haroldo de Campos termina por refazer os termos de um ensaio publicado em 1984, quando analisou o esgotamento das vanguardas artísticas nos quadros do próprio esgotamento das utopias voltadas para o futuro (Campos, 1997).¹⁰ Em outras palavras, a operação tradutória da *Bíblia*, enquanto leitura reflexiva da tradição, leva o poeta e tradutor a reconsiderar o texto traduzido como se uma nova expressão fosse, simultaneamente, a reposseção do já escrito e conhecido. A *Bíblia* que emerge da tradução de Haroldo de Campos não seria, portanto, mensageira de uma plenitude futura, mas do frágil limiar entre criação e repetição, por onde se encenam as hesitações e os desamparos do “homem humano”. Razão pela qual uma “utópica da tradução”, tal como

¹⁰Neste ensaio, intitulado “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação – o poema pós-utópico”, Haroldo de Campos mescla depoimento pessoal a uma reconstrução abrangente da história do modernismo e das vanguardas artísticas. Por esse caminho, avalia criticamente o legado da iconoclastia concretista, da qual foi um protagonista. Essa é uma estratégia argumentativa que o aproxima, ironicamente, da revisão crítica que Mário de Andrade fizera em 1942 do legado modernista da Semana de Arte Moderna de 1922, o mesmo Mário de Andrade cujo projeto literário, atravessado pela ideia de organização da “cultura nacional”, fora um antípoda do projeto haroldiano.

aqui identificada, termina por ancorar a representação das possibilidades humanas no presente: um presente que “não conhece senão sínteses provisórias”, dizia Haroldo de Campos, cujo único resíduo utópico deveria ser a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. (Campos, 1997, p. 269).

Referências bibliográficas

ABENSOUR, M. *O novo espírito utópico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

AGUILAR, G. *Poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALTER, R. As características da antiga poesia hebraica. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

ARANTES, P. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, P.; ARANTES, O. (Orgs.). *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

AUERBACH, E. Filologia da literatura mundial. In: AUERBACH, *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas cidades, 2007.

AUERBACH, E. *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre a linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susane Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas-Cidades; Ed. 34, 2011.

BLOCH, E. *O princípio-esperança*. São Paulo: Contraponto, 2006 (volume III).

CAMPOS, H. de. *Entremilênios*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

CAMPOS, H. de. *Qohélet, O-que-sabe*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, H. de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

CAMPOS, H. de. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMPOS, H. de. “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação – o poema pós-utópico”. In: CAMPOS. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS. 4ª ed. revista e ampliada. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS. 4ª ed. revista e ampliada. *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. 4ª ed. revista e ampliada. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, H. de.; CAMPOS, A. de.; PIGNATARI, D. (Orgs.). *Teoria da poesia concreta, textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CARVALHO NETO, G. L. Haroldo de Campos e Martin Buber como tradutores bíblicos: semelhanças e diferenças em suas agendas analisadas à luz da teoria da relevância, *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 105-128, 2005.

FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

LEVINAS, E. *Entre nós*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MATOS, O. Babel e Pentecostes: heterofilia e hospitalidade. In: MOTTA, L. T. da (Coord.). *Céu acima, para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SUSSEKIND, F. De quantos brancos se faz o branco. In: CAMPOS, H. de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

A música desconhecida de Paulo Henriques Britto

Paulo Henriques Britto's unknown music

Eduardo Horta Nassif Veras

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

eduardohnveras@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma breve análise da presença da música na poética de Paulo Henriques Britto. Dialogando com a obra ensaística do poeta francês Jean-Michel Maulpoix, pretendo demonstrar que a obra do poeta carioca insere-se de maneira peculiar na discussão contemporânea acerca das heranças da tradição lírica, não podendo, portanto, ser associada de maneira direta às poéticas de matriz antilírica. Tal análise abre-se, finalmente, para uma posterior reflexão sobre o lugar de Britto na história da poesia brasileira.

Palavras-chave: poesia contemporânea; lirismo; antilirismo; Paulo Henriques Britto.

Abstract: This paper proposes a brief analysis of the presence of music in Paulo Henriques Britto's poetics. In a dialogue with the French poet Jean-Michel Maulpoix's essays, my aim is to demonstrate that the work of the "carioca" poet is inserted in the contemporary discussion about the legacy of lyric tradition and therefore cannot be directly associated with an anti-lyric poetics. This analysis finally opens up for further reflection on Britto's position in the history of Brazilian poetry.

Keywords: contemporary poetry; lyricism; anti-lyricism; Paulo Henriques Britto.

Recebido em 21 de março de 2015.

Aprovado em 28 de julho de 2015.

*Des châteaux bâtis en os sort
la musique inconnue.*

(Arthur Rimbaud)

*O que se pensa não é o que se canta.
Difícil sustentar um raciocínio
com a rima atravessada na garganta.*

(Paulo Henriques Britto)

1 O adeus à música

Geralmente associada à tradição clássica, que valoriza a construção racional do poema e, em sua retomada moderna, se opõe às noções românticas de inspiração e de expressão da subjetividade, a poética de Paulo Henriques Britto, também associada frequentemente à linhagem antilírica de nossa tradição poética, estabelece, entretanto, uma relação bastante ambivalente com alguns dos principais elementos que caracterizam o lirismo. Presente em praticamente todas as suas obras, essa ambivalência pode ser compreendida como uma espécie de problematização crítica da tradição da poesia moderna, que, como se sabe, definiu-se prioritariamente, desde Baudelaire, como uma reação à poesia confessional, isto é, como uma afirmação do caráter construtivo do discurso poético. As consequências dessa reação são conhecidas de todos: crise do verso e surgimento do verso livre; diluição da linguagem poética, anteriormente caracterizada pelo uso irrestrito de imagens; aproximação entre poesia e prosa; surgimento do poema em prosa; contaminação do discurso poético pelo discurso crítico e o fim da aliança com a música, que caracterizava a linhagem mais forte da tradição lírica ocidental até as últimas décadas do século XIX. Num certo sentido, como tentarei demonstrar adiante, a poesia de Paulo Henriques Britto se associa, ao mesmo tempo, ao prolongamento e à superação desse movimento de reação que está na base da poesia moderna ocidental e de um eixo bastante importante da tradição poética nacional, que passa pelas obras de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade até alcançar

seu apogeu na obra de João Cabral de Melo Neto (Cf. COSTA LIMA, 1995) e, posteriormente, no desenvolvimento de poéticas de cunho formalista como o concretismo. Não somente a retomada de elementos musicais, tema principal deste artigo, mas também a reconsideração moderada da subjetividade, a problematização do lugar da poesia na sociedade, a incorporação de elementos das linguagens oral e popular, associadas a uma prática poética claramente construtivista fazem de Paulo Henriques Britto um poeta de difícil classificação no panorama da poesia brasileira das últimas décadas.¹

O título que escolhi para este artigo se refere ao último ensaio do poeta e crítico francês Jean-Michel Maulpoix, que, por sua vez, se inspira no verso de Rimbaud que também utilizo aqui como epígrafe. No contexto da poesia contemporânea francesa, marcado pelos debates entre a tradição antipoética de Francis Ponge e Jean-Marie Gleize e a tradição neolírica, Maulpoix, tomando o partido desta última, defende um retorno crítico ao lirismo, o que passa também por uma espécie de reconsideração do diálogo com a música. Em *La Musique inconnue (A Música desconhecida)*, ensaio publicado em 2013, Maulpoix afirma que “de diversos modos, a poesia moderna diz adeus ao canto, ao pathos, ao sujeito, à imagem...” e que “parecendo se afastar desse mundo que celebrava no passado, ela acaba se despedindo de si mesma”² (MAULPOIX, 2013, p. 28; tradução minha). Partindo dessa afirmação e observando mais de perto a história recente da poesia moderna, não

¹É importante ressaltar que a resistência às classificações tradicionais é uma característica mais ou menos compartilhada por todo poeta merecedor do epíteto ‘contemporâneo’. Essa resistência pode ser explicada pela falência dos grandes programas literários, como o modernismo e o concretismo, para citar dois exemplos ligados à literatura brasileira. O colapso desses modelos acabou por provocar aquilo que o crítico Marcos Siscar (2010, p. 152) chama de “cisma da poesia brasileira”, definida mais especificamente como “o sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”. Ainda falando do caso brasileiro, essa indecisão se explicaria por uma herança bastante perceptível na obra de Paulo Henriques Britto, a saber, aquela “fundada na cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular” (SISCAR, 2010, p. 153).

²*De bien de façons, la poésie moderne dit adieux au chant, au pathos, au sujet, à l'image... En semblant s'éloigner de ce monde qu'elle célébrait naguère, elle en vient à se donner à elle-même son congé.*

é difícil perceber que a recusa dos poetas em manter o velho diálogo com a música – o que, em última instância, é capaz de resumir de maneira muito eficaz o que se entende por antilirismo – coincide quase sempre com o mal-estar vivenciado pelos mesmos poetas a respeito da validade de seu próprio discurso. Em outras palavras, pretendo sugerir que o “adeus à música” sobre o qual fala Maulpoix apresenta diversos pontos de contato com o problema da crise da poesia moderna, que pode ser resumido pela inquietação vivenciada pelos próprios poetas e pela incorporação poética da reflexão sobre o lugar e a essência do discurso da poesia na modernidade.³

2 A poesia-crítica

Todas essas questões estão presentes, de maneira mais ou menos clara, na poesia de Paulo Henriques Britto. E é justamente aqui que reside sua grande especificidade em relação à obra de Maulpoix, que tomo como uma referência, entre outras possíveis, da renovação lírica na poesia contemporânea. O diálogo entre poesia e crítica, a recusa e a retomada da subjetividade, da música e do lirismo não são *teorizados* fora do contexto poético, mas *dramatizados* no próprio poema pelo poeta brasileiro. Começo me atendo, desde já, ao problema da convergência entre poesia e crítica na obra de Britto. Para tanto, considere-se o poema de abertura do livro *Tarde* (2007, p. 9):

“No poema moderno, é sempre nítida
uma tensão entre a necessidade
de exprimir-se uma subjetividade
numa personalíssima voz lírica

e, de outro lado, a consciência crítica
de um sujeito que se inventa e evade,
ao mesmo tempo ressaltando o que há de
falso em si próprio – uma postura cínica,

³Evidentemente, trata-se aqui de uma concepção de poesia estreitamente ligada à noção de lirismo. Para Maulpoix (2013, p. 95), “a música (...) é a *alma* da poesia: aquilo que nela permanece de inatingível, difuso e irredutível à linguagem articulada” (tradução minha). *La musique, (...), est l'âme de la poésie : ce qu'il demeure en elle d'insaisissable, de diffus et d'irréductible au langage articulé*. A respeito da crise da poesia, cf. Siscar (2010).

talvez, porém honesta, pois de boa-
fê o autor desconstrói seu artifício,
desmistifica-se para o ‘leitor-

irmão...” hm. Pode ser. Mas o Pessoa,
em doze heptassílabos, já disse o
mesmo – não, disse mais – muito melhor.

Esse poema encena um dos principais paradoxos da poesia de Britto: a simulação do discurso crítico, de tonalidade prosaica, dissertativa, em versos rigorosamente construídos. A tensão entre o caráter referencial da linguagem e o ritmo dos decassílabos que compõem o soneto encontra respaldo no plano do conteúdo, onde se afirma textualmente aquilo que o próprio poema materializa formalmente. Mais que levantar a discussão a respeito do fingimento poético, e, portanto do caráter construtivo da criação poética moderna, esse poema *dramatiza* a convergência entre os discursos crítico e poético na modernidade. Após simular uma longa citação pretensamente extraída de um texto teórico, que só se encerra no início do último terceto, o poeta reassume a voz do poema para dizer que Fernando Pessoa fora capaz, em seu famoso poema “Autopsicografia”, de dizer melhor a mesma coisa. Muito interessante observar a tensão que se estabelece no poema, que se apropria do discurso crítico – que também participa do jogo do “fingimento” – sobre a poesia para fazer o elogio de um poeta, e, portanto da própria poesia, através de uma linguagem ao mesmo tempo clara e poeticamente estruturada. Mais interessante ainda é perceber que Britto realiza em seu poema os dois lados da “tensão” sobre a qual discorre: ao mesmo tempo que coloca em cena a discussão acerca da poesia moderna, apropriando-se poeticamente dela, o que já configura por si só a tensão entre os dois tipos de discurso, ele o faz de maneira particular, dando vazão àquilo que seu próprio poema define como uma “personalíssima voz lírica”. Em seu último ensaio, Maulpoix (2013, p. 69 – 87) chama a atenção diversas vezes para o tema da voz como um elemento fundamental para a reflexão sobre a essência do discurso poético. Segundo ele, “o poema se impõe e se imprime como voz no ouvido e na página: como se fosse uma voz que subisse da página. Uma voz que tomasse corpo e se colocasse de pé”⁴ (p. 72; tradução

⁴*Le poème s'impose et s'imprime comme voix dans l'oreille et sur la page : comme si c'était une voix qui montait de la page. Une voix que prenait corps et s'y mettait debout.*

minha). Associada ao corpo e, claro, ao canto, a voz se define como “personalíssima”, isto é, como manifestação lírica em todos os sentidos – por sua dupla relação com a música e com a subjetividade.

Na poesia de Britto, porém, a presença dessa voz que dá corpo e personalidade à linguagem é frequentemente assombrada pelo questionamento da consciência, num jogo de constante oscilação entre a performance e a análise, entre a poesia e a crítica, que anuncia outros dois tópicos de sua poética também caracterizados por antíteses. Nesse sentido, é possível dizer que a interpretação que proponho neste artigo se baseia na equivalência entre três pares opostos como chave de leitura para a poesia de Britto. O primeiro deles, apresentado acima, é composto pela tensão entre os discursos poético e crítico, metaforizados pelas imagens da voz e do corpo. Os outros dois, que serão analisados a seguir, podem ser considerados como desdobramentos do primeiro. No que diz respeito ao problema do qual se ocupa prioritariamente este artigo, a antítese poesia *versus* música se traduz na oposição entre o som e o sentido, entre a materialidade semiótica do discurso poético e o caráter incontornavelmente mimético de toda linguagem verbal. No plano mais amplo da teoria da poesia moderna, essas duas antíteses dão origem a uma terceira, a antítese entre a busca pela especificidade do discurso poético e sua vocação comunitária, isto é, sua capacidade de produzir sentido coletivo, de se comunicar. Essas três antíteses se apresentam como um problema central na história da poesia moderna e são absorvidas por Britto como elementos de uma tensão insolúvel, a ponto de fundar uma espécie de concepção oximórica da poesia, como tentarei mostrar também adiante. Essa tensão parece se explicar em função da própria concepção de sujeito colocada em cena pelo poeta, o que explica também sua concepção moderada de lirismo e sua relação com o pensamento crítico. Para o poeta, conforme se pode ler no poema “Poética prática”, publicado em *Formas do nada*: “O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso: / eu não é um nem outro” (2012, p. 18), isto é, o sujeito se define justamente por sua indecisão entre o material e o imaterial, entre as sensações e as ideias. E a esse sujeito, como mostrarei a seguir, corresponde uma poesia que também oscila entre o signifiante e o significado, entre a imagem e a crítica, entre o som e o sentido:

Anda inconveniente a tal da poesia

A significar?

Nada como um bom signifiante vazio

Para abolir o azar. (2012, p. 18)

3 A música ingrata

Há algo de limitado ou constrangido no lirismo de Paulo Henriques Britto. Sua música duplamente desconhecida – da crítica, que tradicionalmente o associa à tradição antilírica, e também da própria tradição, pois se caracteriza pela idiossincrasia, pela alteridade total em relação à música romântica, retumbante, apoteótica e mística – parece guardar algo de involuntário, insinuando-se no poema à revelia do próprio poeta, se nos permitirmos acreditar no que ele mesmo escreve sobre o assunto, em um poema de *Formas do nada* (2012, p. 15), seu último livro de poemas:

Música ingrata, música orgulhosa,
capaz de se enquistar nos intestinos
mais íntimos da mais agreste prosa

em cálculos duros e cristalinos,
à revelia de quem desejava
um rio de sentidos retilíneos,

colocando aqui e ali uma trava,
revelando aquilo que nada tem
de relevante, turvando o que estava

mais límpido, enviesando o que ninguém
vai desvirar, desviando da rota

o que não devia nunca ir além
do rotineiro, música que brota
onde a palavra era para ser mais bruta.

Nesse poema, a música aparece como manifestação de algo que tem vida própria e que ameaça o controle racional da produção literária. Ao contrário do que se observa na maioria das poéticas de matriz romântica, para as quais a música associa-se à fluidez da imaginação, a música se define, aqui, como “cálculos duros e cristalinos” que interrompem o fluxo do desejado “rio de sentidos retilíneos”. Em oposição à imagem da retidão, ela aparece também como uma trava que turva, que enviesa e desvia o caminho da poesia para além do rotineiro. Mais uma vez, interessa observar o quanto esse poema é capaz

de *dramatizar* o problema da relação entre o som e o sentido ao mesmo tempo que ele o aborda fazendo uso de uma linguagem que faz fronteira com a prosa, mas sem abrir mão dos recursos líricos. Como na maioria dos poemas de Britto, os quatorze versos desse poema caracterizam-se por uma linguagem aparentemente dissertativa, deixando transparecer, ao mesmo tempo, uma preocupação bastante refinada com a melopeia – atente-se, por exemplo, para as aliterações em ‘t’ e ‘d’, consoantes dentais que percorrem praticamente todo o poema, contribuindo para a concretização sonora da imagem da dureza e da aspereza dos “cálculos duros e cristalinos”.⁵

Esse poema mostra, mais uma vez, que a síntese entre a comunicabilidade e a musicalidade, entre o som e o sentido, se dá de maneira tensa na poesia de Britto, uma limitando linguística e semioticamente a outra. Aqui, cabe lembrar a definição de poesia “como uma hesitação prolongada entre o som e o sentido”⁶ proposta por Valéry e retomada por Maulpoix (2013, p. 81; tradução minha). No caso de Paulo Henriques Britto, não posso deixar de observar que essa tensão também pode ser entendida como fruto de uma encenação poética, o que faz sua poesia mergulhar fundo em direção às raízes fundamentais da poesia moderna, como o próprio poeta sugere no poema inaugural de *Tarde*.⁷ É preciso lembrar que a queixa dirigida pelo poeta à “Música ingrata” se realiza no âmbito de um poema construído especialmente para tanto. Nesse sentido, a ideia de um lirismo à revelia mostra-se duplamente rica: por um lado, somos levados a perceber, ao longo da leitura da obra do poeta, que seu discurso aparentemente antilírico não se sustenta

⁵Música ingrata, música orgulhosa, / capaz de se enquistar nos *intestinos* / mais íntimos da mais agreste prosa // em cálculos *duros* e cristalinos, / à revelia de quem *desejava* / um rio de *sentidos* *retilíneos*, // colocando aqui e ali uma *trava*, / revelando aquilo que nada *tem* / de relevante, *turvando* o que *estava* // mais límpido, enviesando o que ninguém / vai *desvirar*, *desviando* da rota / o que não *devia* nunca ir além // do *rofineiro*, música que *brota* /onde a palavra era para ser mais *bruta*.

⁶“*une hésitation prolongée entre le son et le sens*”

⁷A adesão de Paulo Henriques Britto à noção moderna de “fingimento poético” é atestada diversas vezes. Num poema do livro *Formas do nada* intitulado “Canção”, o poeta afirma: “Fingir não é nada difícil / quando a própria realidade / é, de todas as hipóteses, / a que é mais indesejada.” (2012, p. 54). Já em “Ecce homo”, do mesmo livro, o vemos ressaltar a relação entre o fingimento e o trabalho poético: “Não ser quem não se é é coisa trabalhosa. / Exige a disciplina austera e rigorosa / de quem, achando pouco simplesmente ser, / requer o luxo adicional de parecer.” (2012, p. 38).

plenamente, pois a música se insinua constantemente em seus versos. Por outro lado, vemos o próprio poeta assumir sua “incapacidade” de extirpar os resquícios de musicalidade que penetram nos interstícios de sua poesia. Por fim, temos uma demonstração de consciência crítica por parte do poeta, que *dramatiza*, em um poema marcadamente musical, a coincidência absoluta entre o fracasso de seu discurso antilírico e a realização poética de alguma coisa que não merece mais esse nome. Em outras palavras, quero dizer que a presença da “Música ingrata” em sua poesia deve ser interpretada, ao mesmo tempo, como uma experiência de fracasso e de adesão a um tipo de lirismo que não coincide mais com a tradição romântica, e que chamarei aqui de lirismo em surdina, em referência ao seu caráter tímido e autocontrolado. Trata-se de algo novo, a meu ver, uma espécie de *música desconhecida*.⁸ Essa adesão – ao mesmo tempo deliberada, componente de uma poética construtiva, calculada, e resultante de uma derrota, do fracasso de determinado discurso sobre a poesia que vigorou no Brasil e no mundo ao longo das últimas décadas – realiza uma espécie de última volta no parafuso em direção à hiperconcentração do discurso poético, isto é, à afirmação da poesia por ela mesma, à afirmação da poesia como uma linguagem e uma experiência irreduzíveis. Trata-se de uma ideia bastante cara ao neolirismo

⁸A reflexão sobre a música e sua relação com a poesia, bem como o emprego de metáforas musicais são procedimentos frequentes na poesia de Paulo Henriques Britto. Ao contrário do que se via no final do século XIX, momento em que a poesia simbolista, em especial, elege a música como modelo para a criação poética a ponto de defender a fusão entre as duas artes, conforme o ideal wagneriano, vemos o poeta brasileiro defender justamente o contrário, a alteridade entre as duas linguagens: “Dúvida, porém, não há: língua é língua, / e clavicórdio, clavicórdio é. / Assim como a canção do clavicórdio // não é a mesma música do vento, / e o vento não é pássaro ou cigarra / que canta, sem que o saiba, o verão, // palavra é mais que o bajular do vento, / que o monocórdio de cigarra ou pássaro, / mais que o mais sábio clavicórdio. // Mais mágica que música, afinal, / a inflacionar o mundo de fantasmas. / Desses fantasmas se faz o real.” (2007, p. 86). Necessariamente associada à significação, ao sentido – e não apenas aos *sentidos* – a poesia – ou a canção – não coincide com o clavicórdio, que era empregado, aliás, no âmbito da música barroca, principalmente como instrumento de acompanhamento. Contudo, da mesma maneira como se viu no poema sobre a “Música ingrata”, percebe-se claramente, neste poema, a insinuação de recursos sonoros e fanopaicos que venho buscando associar à tradição lírica. Em outras palavras, tem-se aqui mais um exemplar de poema musical à sua própria revelia.

de Maulpoix, para quem a música desconhecida da poesia moderna se associa exatamente à intransitividade que as duas manifestações artísticas compartilham entre si.⁹ No caso de Paulo Henriques Britto, a busca pela especificidade do discurso poético não se separa da reflexão sobre a própria poesia, como se pode verificar nos muitos poemas metapoéticos presentes em sua obra, e da preocupação do poeta em conciliar a sensação (palavra que resume, a meu ver, muitos dos postulados de Maulpoix sobre o discurso lírico) e a ideia, conforme fica claro em poemas como este, intitulado “Ossos do ofício” e publicado no livro *Tarde* (2007, p. 44):

O que se pensa não é o que se canta.
Difícil sustentar um raciocínio
com a rima atravessada na garganta.

Mesmo o maior esforço não adianta:
da sensação à ideia há um declínio,
e o que se pensa não é o que se canta.

Difícil, sim. E é por isso que encanta.
Há que *sentir* – e aí está o fascínio –
com a rima atravessada na garganta.

Apenas isso justifica tanta
dedicação, tanto autodomínio,
se o que se pensa não é o que se canta,

mesmo porque (constatação que espanta
qualquer espírito mais apolíneo)
a rima atravessada na garganta

é o trambolho que menos se agiganta
nesse percurso mais retilíneo,
ao fim do qual se pensa o que se canta,
depois que a rima atravessa a garganta.

⁹Mais uma vez se remetando ao tema da voz, Maulpoix (2013, p. 87) fala de um modelo de poesia compartilhado por Valéry e Bonnefoy (este último, importante referência para o neolirismo francês) definido como “puro gasto (*dépense*) da voz, constituindo em si uma experiência radical da linguagem e não querendo se colocar a serviço de nada que a preexistia (...)” (tradução minha). *Ce modèle du poème comme pure dépense de la voix, constituant en soi une expérience radicale du langage et ne voulant se mettre au service de rien que lui préexiste (...)*.

O poema deixa claro que a conciliação entre o pensamento e a sensação, entre as ideias e a forma, é fruto de “dedicação” e de “autodomínio”. A imagem da “rima atravessada na garganta”, que percorre todo o poema, não é muito diferente da imagem da “música ingrata” definida como “cálculos duros e cristalinos”. Recurso poético ligado à tradição lírica, a rima se apresenta de forma bastante ambivalente nesse poema de Britto: ao mesmo tempo que aparece associada a algo que constrange as cordas vocais, isto é, a algo que impede a fluência da voz, ela é vista também como uma espécie de pedra no meio do caminho, como um “trambolho” pelo qual, entretanto, se deve passar necessariamente no processo de criação poética, que se realiza na coincidência final entre “o que se pensa” e “o que se canta”, ou seja, na conservação burilada do elemento musical. Assim como a “música ingrata”, a “rima atravessada na garganta” representa a matéria prima incontornável na qual o poeta trabalha, o protótipo sensível que dará lugar à comunicação poética, que se estabelece justamente na fronteira entre a sensação e a ideia.

4 A música desconhecida ou o canto oximórico

Pode parecer estranho falar em intransitividade quando se trata de analisar a obra de um poeta tão preocupado em se aproximar da prosa e em reafirmar o caráter comunicativo da linguagem poética.¹⁰ Acredito que uma parte considerável da poética de Paulo Henriques Britto explica-se justamente por esse aparente paradoxo, pela tensão existente entre as funções poética e referencial da linguagem.¹¹ Na verdade, trata-se muito

¹⁰Esse problema nos remete diretamente a uma das discussões fundamentais da tradição da poesia moderna. Mallarmé se ocupou dele em suas *Divagations* (cf. 2003, p. 259), dando origem, posteriormente, a uma série de teorias a respeito da essência da linguagem poética e de sua relação com a linguagem comum. A ideia de intransitividade se associaria, no contexto dessa discussão, a uma concepção de poesia avessa à representação e, portanto, à comunicação, conforme a leitura que boa parte das vanguardas poéticas fizeram de Mallarmé ao longo do século XX. De certa forma, a ideia de uma “intransitividade comunicativa”, aparentemente paradoxal, sugere uma espécie de reconciliação entre as linguagens poética e comunicativa, reafirmando, ao mesmo tempo, a especificidade e a vocação comunitária do discurso poético, conforme as leituras mais recentes que têm sido feitas da teoria da linguagem de Mallarmé. Cf. a esse respeito os escritos de Bertrand Marchal e de Marcos Siscar sobre o poeta francês.

¹¹Diversas passagens da obra do poeta poderiam ser citadas aqui para exemplificar

mais da superação da velha dicotomia – lirismo versus antilirismo – que somente de um paradoxo puro e simples. Em outras palavras, é possível dizer que a poesia de Britto se aproxima, em alguns aspectos, daquilo que Maulpoix (2009) chama de lirismo crítico. A meu ver, essa noção dialoga triplamente com a produção do poeta brasileiro da seguinte forma. Em primeiro lugar, pelo fato de o lirismo crítico se caracterizar justamente pelo reconhecimento e, claro, pela *dramatização* poética dos limites da poesia. Para Maulpoix (2009, p. 10), a noção de lirismo deve ser compreendida como uma espécie de referência em função da qual os poetas são levados a se situar, seja contra ou a favor. Outro elemento importante presente no lirismo crítico e que dialoga também com a poética de Britto refere-se à preocupação com a especificidade do discurso poético. Para Maulpoix (2009, p. 11), essa especificidade se encontra no trabalho com a língua: “trata-se de lembrar aquilo que (...) torna [a poesia] insubstituível: sua atenção fervorosa à língua, sua faculdade de encantamento, seu poder de ligação, e a intensidade da reflexão que ela induz a respeito da palavra humana”¹² (tradução minha). E em terceiro lugar, completando o tripé do lirismo crítico de Britto, cabe dizer que a afirmação do caráter insubstituível da poesia não se dá pela recusa da linguagem comunitária, mas, ao contrário, por sua incorporação. “Ao invés de evadir rumo às altitudes azuis, ele [o poeta]

esse paradoxo da comunicação poética, que se realiza justamente na fronteira tensa entre a intransitividade da poesia (tanto no sentido social quanto no sentido linguístico, isto é, como uma linguagem caracterizada ao mesmo tempo pela marginalidade em relação a outros discursos (da ciência, da imprensa, do cinema, do romance, das humanidades...) e pela autorreferencialidade linguística, pela tendência do discurso poético (especialmente aquele que se desenvolve ao longo do século XX) de tomar a si próprio como alvo, como numa espécie de “Diário de viagem sem viagem /ou carta sem nenhum destinatário: /palavras que, no máximo, interagem /com outras palavras do dicionário”, conforme escreve o poeta num poema de *Tarde* (2007), que prossegue da seguinte maneira: “um escrever que é verbo intransitivo / que se conjuga numa só pessoa. / Um texto reduzido a substantivo / menos que abstrato: se nem mesmo soa, // como haveria de querer dizer /alguma coisa que valesse o vão /e duro esforço de fazer sentido? // Por outro lado, a coisa dá prazer. / Dá uma formidável sensação / (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido.”

¹²*Il s'agit de rappeler ce qui la rend irremplaçable : son attention fervente à la langue, sa faculté d'enchantement, son pouvoir de liaison, et l'intensité de la réflexion qu'elle induit à propos de la parole humaine.*

permanece no interior da comunidade dos homens”¹³, escreve Maulpoix (2009, p. 12; tradução minha). Esses três elementos componentes do lirismo crítico são perfeitamente identificáveis na poética do autor de *Macau*. Na abertura deste último livro, Britto (2003, p. 9) manifesta sua preocupação com o caráter excêntrico do discurso poético, a ponto de associá-lo, inicialmente, a uma experiência ridícula, mas terminando por fazer o elogio de sua especificidade, não por acaso, fazendo uso de uma figura como o oxímoro:

Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo,
que não requerem prática, oficina, suor.
Maneiras mais simpáticas de pagar mico
e dizer olha eu aqui, sou único, me amem por favor.

Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo,
como há quem não se vexe de ler e decifrar
essas palavras bestas estrebuchando inúteis,
cágados com as quatro patas viradas para o ar.

Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica,
de repente é mais que isso, é uma voz, talvez,
do outro lado da linha formigando de estática,
dizendo algo mais que testando, testando, um dois três

câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos,
incapazes de reassumir a posição natural,
não são na verdade uma outra forma de vida,
tipo um ramo alternativo do reino animal?

Nos quartetos iniciais desse poema, já se anunciam alguns dos temas mais caros à poética de Britto. Além da questão da estranheza e mesmo do caráter ridículo do discurso poético, perfeitamente identificável na bela metáfora dos “cágados com as quatro patas viradas pro ar”, salta aos olhos a preocupação do poeta com a construção e com a recepção racional desse tipo de discurso. No plano da produção, Britto fala em “prática”, “oficina” e “suor”, tópicos celebrados pelas poéticas de matriz clássica. Já no plano da

¹³*Au lieu de s'évader vers les altitudes bleues, il demeure à l'intérieur de la communauté des hommes.*

recepção, destaca-se a aproximação entre “ler” e “decifrar”, o que adianta uma das conclusões do poema, que acaba por afirmar o caráter comunicativo da linguagem poética, indissociável de sua excentricidade bizarra.

É interessante observar que os quartetos finais estabelecem uma mudança de tom em relação ao início do poema. O que fora inicialmente caracterizado como “ridículo” e “esdrúxulo”, agora aparece definido como uma “outra forma de vida”, como uma “voz” “dizendo algo mais que testando, testando, um dois três, câmbio?”, isto é, uma voz que comunica, que produz sentido, para além da intransitividade fática, para além da autorreferencialidade. Não nos esqueçamos, porém, do fato de que o poema encerra-se com uma interrogação e de que ao longo de todos os versos prevalece uma visão, digamos, paradoxal ou mesmo oximórica da experiência poética – “ler e decifrar” “essas palavras bestas estrebuchando inúteis”; “cágados com as quatro patas viradas pro ar”; “formigando de estática”; “cascos invertidos”. Uma linguagem que “formiga de estática” é uma “fala esquisita”, espremida entre o absurdo – o som e a fúria – e o desejo de comunicar. E só assim pode-se voltar a falar em intransitividade, como sinônimo de especificidade, excentricidade, como característica de algo que não exige complemento, que não deve sua existência a nada exterior, como algo “insubstituível”, como quer Maulpoix.

A música desconhecida de Paulo Henriques Britto se manifesta, no aparente paradoxo de sua intransitividade comunicativa, como uma espécie de canto mundano,¹⁴ prosaico e autocrítico. A encenação do retorno involuntário da música – associada a “cálculos duros e cristalinos” – nada mais é do que a afirmação da voz particularíssima de um poeta enraizado no seu tempo, o tempo da crise da poesia, momento em que os poetas são chamados, mais do que nunca, a refletir sobre a essência e sobre a validade de seu próprio discurso. Não por acaso, esse canto oximórico da falência do canto deixa escapar essa “música que brota / onde a palavra era para ser mais bruta”. A despeito do esforço de limpidez e depuração poética encenado pelo poeta – ou talvez em função dele, dependendo da interpretação –, uma música, ainda que mínima, em surdina, insinua-se constantemente nos poemas de Paulo Henriques Britto. Uma “música reduzida ao mais simples”¹⁵, como escreve Maulpoix em um de seus poemas. A música de um poeta que não pode deixar de ser lírico,

¹⁴Parafrazeando o título de um livro do poeta suíço Philippe Jacottet – *Chants d'en bas* – citado por Maulpoix (2009, p. 11).

¹⁵*Une musique réduite au plus simple*. Verso retirado de um poema em prosa sem título, publicado no livro *L'instinct du ciel*, de 2000.

ainda que à sua revelia. Deliberada ou não, essa abertura para a música e para o lirismo contribui para situar a obra do poeta carioca num tempo outro da história da poesia brasileira que aquele marcado pela dicotomia entre o formalismo e a informalidade, isto é, pela disputa de espaço entre as poéticas ligadas ao concretismo, de um lado, e aquelas ligadas à poesia marginal ou à poesia do cotidiano, do outro. E para além das classificações regionais, mostra o quanto sua poesia é capaz de dialogar em altíssimo nível com as questões mais sensíveis à história da poesia moderna ocidental.

Referências

- BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*. Édition de Marchal Bertrand. Paris: Gallimard, 2003.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti, 2009.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La Musique inconnue*. Paris: Éditions Corti, 2013.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *L'instinct du ciel*. Paris: Mercure de France, 2000.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.).
Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre: Zouk, 2015.

Renan Ji

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
rliuji@gmail.com

Recebido em 23 de março de 2015.

Aprovado em 24 de junho de 2015.

Uma coletânea temática de ensaios exige, por parte dos organizadores, um esforço de curadoria que faça agrupamentos e estabeleça relações entre os diversos pontos de vista dos ensaístas. Contudo, ao leitor que se depara com esse vasto universo de leituras, cabe também um esforço curador que atente para as indicações de leitura dos organizadores, mas que estabeleça também ele próprio um guia que se lhe adegue e sirva para referências futuras de pesquisa.

Com relação à coletânea *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*, trata-se de literalmente estabelecer um mapeamento dos diversos estudos, o que de certa forma coincide com a intenção destes de localizar, delinear e aprofundar as diversas facetas do espaço na literatura brasileira recente. Nesse sentido, percebe-se, com a coletânea organizada por Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo, que as relações entre espaço e literatura se dão de maneira mais intrincada do que o mero espelhamento ou a representação simbólica de elementos subjacentes à elaboração literária.

Gostaria de pinçar a diferenciação, feita no excelente ensaio de Luis Alberto Brandão, entre lugar e espaço: o primeiro se refere às

molduras contextuais em que se realizam a concretude de personagens e a estrutura de situações ficcionais; já o último, categoria-objeto de toda coletânea *Espaços possíveis...*, diz respeito ao todo compósito e difuso no qual os vários lugares são postos em tensão, concomitância e sobreposição. Essa distinção proposta por Brandão parece embasar um ponto de vista bastante didático e esclarecedor para todos os ensaios subsequentes, e, somando-o ao ensaio de Georg Wink, em que o autor investiga o valor dos “mapas mentais” — cartografias intrínsecas à própria realidade ficcional —, temos talvez um primeiro eixo a partir do qual podemos alocar alguns estudos da coletânea. Tais textos tentariam estabelecer mapeamentos, alocações e deslocamentos, formando em maior ou menor medida os mapas mentais que norteiam ou suportam algumas narrativas da nossa literatura contemporânea.

Em seus respectivos olhares sobre *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, Leila Lehnen e Stefania Chiarelli pensam a presença de fluxos dinâmicos no espaço — as chamadas “cartografias móveis” no ensaio de Lehnen — e as projeções metafóricas deste mesmo espaço na experiência conjugada de corpo, leitura e violência, na ótica de Chiarelli. Por outro lado, o espaço como categoria crítica assume outros desdobramentos em análises literárias que desenvolvem uma reflexão geral sobre o desterro. Nessa perspectiva, José Leonardo Tonus fala sobre a figura literária do clandestino como aquele que busca ocupar, deliberadamente, um entrelugar territorial e cultural. Já Maria Isabel Edom Pires, partindo deste mesmo *tópos*, pensa as heranças e as raízes culturais na experiência de expatriação do imigrante. Por fim, pelo viés da sátira, Ângela Maria Dias fala de uma desterritorialização cômica entre os imaginários de Brasil, China e Sudão, empreendida pelo protagonista de *O livro dos mandarins*, de Ricardo Lísias.

No entanto, outra vertente de reflexões sobre o espaço frequenta a coletânea de Dalcastagnè e Azevedo: a que enxerga no espaço um terreno catalisador das diversas forças que atravessam o campo social. Sob esse ponto de vista, o espaço ficcional surge, de acordo com a apresentação das organizadoras, como um espaço que “reflete confrontos e hierarquias sociais e que é, ele próprio, objeto de rivalidade e signo das diferenciações entre grupos e agentes” (AZEVEDO; DALCASTAGNÈ, 2015, p. 11). Configura-se, portanto, um espaço que, para além de uma categoria potente no exercício da crítica literária, torna-se um elemento de reflexão sobre questões sociais e culturais prementes do contemporâneo,

permitindo explicitar suas contradições e injustiças, e vislumbrando muitas vezes outras possibilidades que superem ou contornem as injunções da desigualdade.

Os textos que se alinham a essa visão parecem dar prosseguimento às reflexões teóricas de Roberto Vecchi e Ricardo Barberena acerca, respectivamente, da microfísica do poder de Michel Foucault e das aberturas do contemporâneo catalisadas pelo espaço. Autores como Regina Dalcastagnè, Paulo Thomaz e Anderson da Mata discutem a importante questão das vozes da periferia, assinalando não só o lugar da marginalização social, mas também, felizmente, formas alternativas de resistência, seja através da literatura, seja por meio do ativismo literário do escritor. Dalcastagnè ressalta como as vozes marginalizadas de narradores podem descortinar novas visões sobre a cidade, apontando suas mazelas e equilibrando (mesmo que ligeiramente) as forças sociais que regulam o tecido urbano. Já o ensaio de Thomaz busca delinear o projeto literário de Ferréz, procurando vê-lo no plano estético e produtor, caracterizando um artista que atua não só na criação literária, mas também na sua distribuição e na formação de leitores. Da Mata, por sua vez, numa das proposições mais interessantes da coletânea, problematiza as políticas de incentivo à leitura — regidas muitas vezes por critérios de valor que se alinham à manutenção das desigualdades culturais entre centro e periferia. O ensaísta vislumbra, num episódio de *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz, a possibilidade de construção de um repertório de leituras que não necessariamente confirma uma visão beletrista (e muitas vezes hierárquica) de literatura.

No mais, além de todas essas visões teórico-críticas, o volume ainda abarca uma terceira modalidade do espaço: os lugares que estão em torno das obras literárias. O “campo literário” convive de forma tensa com outros estratos da cultura de massas, como o mercado editorial, a divulgação internacional da literatura brasileira e o culto à personalidade. Sobre este último aspecto, Luciene Azevedo tece considerações sobre a formação literária e profissional do escritor contemporâneo, tomando a carreira de Daniel Galera como caso exemplar. Já Igor Ximenes Graciano procura captar a figura do autor nos volteios e negaceios da escrita literária, entre o biográfico e o autoficcional. Fechando a coletânea, Carmem Villarino Pardo trata dos intercâmbios literários influenciados pelas políticas de diplomacia cultural, e, numa chave pessoal e afetiva, Paloma Vidal busca iluminar e embaralhar as supostas singularidades

entre a produção literária brasileira e argentina, no âmbito das recentes trocas entre os dois países.

Assim, recortando caminhos diferenciados por entre os blocos temáticos de *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*, vemos então a formação de uma segunda rede de relações, para além da organização original de Regina Dalcastgnè e Luciene Azevedo. Acredito que a coletânea demande essa estratégia de mapeamento por parte do leitor, especialmente pelo próprio tema que reúne os dezesseis autores. Os ensaios sobre o espaço na literatura podem e devem ser vistos em outros arranjos “espaciais”, com o pesquisador urdindo, ele mesmo, mapas que o orientem nos labirintos do ensaísmo acadêmico e da crítica literária contemporânea.

NUNES, Paulo. *O corpo no escuro - Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 119 p.

O corpo no escuro, poesia que ilumina. Livro de estreia de Paulo Nunes ilumina o escuro e a poesia.

Mário Alex Rosa

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

malexrosa@gmail.com

Recebido em 11 de fevereiro de 2015.

Aprovado em 15 de abril de 2015.

O que é um corpo no escuro? É com essa pergunta que procuro ler este excelente livro de poemas *O corpo no escuro* (Cia das Letras, 2014), obra de estreia de Paulo Nunes, mineiro radicado em São Paulo, onde trabalha como livreiro. A demora dele em publicar tem algumas razões. Uma delas, sem dúvida, foi o cuidado em refinar ao máximo a linguagem, qualidade que podemos notar em quase todos os poemas. Já no poema de abertura, “Confissão e prólogo”, o poeta, mais que uma simples confissão laudatória, apresenta em versos um “poema-manifesto” sobre a poesia e o lugar do poeta nos dias de hoje, colocando em discussão o excesso de metapoemas na poesia contemporânea brasileira. O próprio poeta, ao escrevê-lo, se arrisca também nesse volume com cultismos autistas sobre o próprio fazer. Mas a força do livro me parece que começa verdadeiramente no “Canto primeiro”, no qual um ser ignoto surge

desse ambiente escuro protagonizado pelo poeta. Imagens fortes vão se estruturando entre sons, cheiros, sem identidade, alguém surge como se fosse um bicho, aquele bicho do poema de Manuel Bandeira? A propósito de Bandeira, há um poema que talvez ilumine a experiência desse poeta mineiro tão seguro de sua linguagem e sua vivência.

Quem sabe a poesia/vida precise daquela nódoa de lama que salpica a roupa branca e engomada do sujeito que acabou de sair, conforme lemos no ótimo poema “Nova poética”, de Manuel Bandeira. Poeta cujas experiência e reflexão poética parecem amalgamadas na sua vida. No entanto, guardadas as diferenças entre os dois poetas, é possível pensar que a poesia de Paulo Nunes aponta para caminhos entre uma percepção aguda da vida e um apuramento da linguagem poética. A epígrafe “Vós habitais um quarto pobre, misturado à vida”, de Artaud, que abre o livro, parece confirmar que só é possível essa mescla quando não se escamoteia a vida. Evidentemente que a experiência em si não é e nunca deverá ser sinônimo de boa poesia ou de qualquer arte; no entanto, ela pode ser uma aliada, sobretudo quando há uma conjugação equilibrada entre linguagem e vivência. No caso de Paulo Nunes, podemos perceber que há um domínio íntimo e discreto nessa poesia cuja experiência está muito bem traduzida em linguagem poética. Na verdade, é um poeta que se expande por contenção, ou seja, conforme vamos lendo seus poemas, estrofes, versos, descobrimos, a cada detalhe, a riqueza lírica de quem sabe que uma das melhores expressões nesse gênero é a compreensão do mundo, sem precisar cair no lugar-comum da poesia social ou de certa poesia hoje que quer ser politicamente correta com os desfavorecidos. Aliás, esse corpo no escuro, essa poesia que vem do escuro, se ilumina pela falta e, paradoxalmente, quanto mais refratária à luz, mais ela (a poesia) ilumina. É como se essa poesia nascesse da contraluz, para, assim, iluminar o que possa estar na sombra. Assim, um dos temas fortes do livro é o do desamparo do homem diante de tantas indiferenças.

Para citar apenas dois poemas do livro *Obvni*, como “Canto primeiro” e “O vigia”, ou “A correnteza”, do segundo livro, eles alcançam um grau de excelência sem precisar banalizar os fatos ou mesmo a condição desumana desses personagens anônimos ou não. O que se pode notar é uma consciência tão extremada, que a torna delicada, pois, afinal, esse corpo no escuro medita sobre a fragilidade da linguagem poética em tentar traduzir o sentido numa melhor forma ou a forma numa melhor equação criadora.

A poesia não precisa nem deve se prender ao mundo, nem se fechar em si mesma, como se os poetas devessem exprimir apenas e somente os seus sentimentos mais recônditos. Afinal, a grande poesia, histórica, social, amorosa ou de vanguarda, não deixará de restituir o valor imprescindível entre concisão e sentido, ou seja, unir os aspectos técnicos sem se distanciar das estranhezas afetivas que por ventura a vida provoca. Como bem observou Alfredo Bosi, ao dizer que “a poesia não se limita a refazer por dentro a percepção do outro. Também nomeia o mundo de objetos que nos rodeiam e constituem nosso espaço de vida, balizas do itinerário cotidiano”. E é nessa composição mesclada entre sujeito e objetos do mundo que o poeta Paulo Nunes procura dar a ver a verdade dos seus sonhos, mesmo que eles possam emergir de alguns pesadelos, como a perda, motivo de muitos poemas (“Perder, às vezes, é quando se ganha/ um tato mais sutil, mão que aprendeu/ acariciando a febre e agora busca/ algo que persiste entre a pedra e a brisa” ou “E se me tiram o que mais me pertence/ nada me dando em troca, dou-me, perplexo” – trechos do poema “Alinhavo”). E não é estranho que a temática da água compareça em diversos momentos da obra, sobretudo no segundo livro, cujo título é um indicativo de que, em algum momento, quem sabe, os desencantos serão levados pelas águas, pois, como sabemos, a água vive em constante movimento, o que poderia ser um alento para essa poesia tão sensitiva. Mas lembremos: se, por um lado, a água é contínua, por outro, a poesia é fixação de uma memória que cobre tudo e deixa no seu reservatório um mundo de lembranças. Enfim, penso que esse poeta merece ser lido por aqueles que ainda acreditam que a poesia por um triz reluz no escuro.

O vigia

no fosso do elevador
no quarto de despejo
no armário embutido
a noite eterna espreita

pelas frestas, o vulto
sob a luz inventada:
é preciso vigiar
as coisas que se furtam

nunca mostram a face
mesmo quando sugerem
como as sandálias
sob a janela aberta –

com o branco dos olhos
vigiar a escuridão
que sustém luz e coisas
e o nada atrás da porta –

não permitir a fuga
ou a invasão: mas vem
a fome a noite salta
da lata de biscoitos

vem o sono debaixo
da cama ninguém sabe
(como dentro dos sonhos)
o que, na sombra, se oculta

e nas gavetas vazias
no poço atrás dos olhos
baratas, pensamentos
sem veneno, deslizam