

***QUE AUTOR SOU EU? DESLOCAMENTOS,
EXPERIÊNCIAS, FRONTEIRAS***

Adelia Maria Miglievich Ribeiro

Fabíola Padilha

Leni Ribeiro Leite

(Organizadores)

***QUE AUTOR SOU EU? DESLOCAMENTOS,
EXPERIÊNCIAS, FRONTEIRAS***

PPGL
Vitória
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Q311 Que autor sou eu? Deslocamentos, experiências,
fronteiras / Adelia Maria Miglievich Ribeiro,
Fabíola Padilha, Leni Ribeiro Leite,
organizadores. - Vitória : PPGL, 2012.

ISBN 978-85-99345-17-7

1. Literatura - Crítica. 2. Estudos literários -
Discursos, ensaios, conferências. 3. Autoria. 4.
Escritores. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Ribeiro, Adelia Maria Miglievich. II. Padilha,
Fabíola. III. Leite, Leni Ribeiro.

CDU: 82.09

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	08
CONFERÊNCIAS	
RETRATO DO AUTOR COMO ANIMAL LEITOR Evando Nascimento.....	11
O FENÔMENO DA REINVENÇÃO LINGUÍSTICA NA NARRATIVA AFRICANA CONTEMPORÂNEA Jurema Oliveira.....	28
O “MUNDO”, UM “OUTRO” E “EU” EM COAUTORIA? (SOBRE UM ROMANCE NÃO ESCRITO POR JOÃO GUIMARÃES ROSA) Lino Machado.....	40
DA TESTEMUNHA AO TESTEMUNHO: TRÊS CASOS DE CÁRCERE NO BRASIL (GRACILIANO RAMOS, ALEX POLARI, ANDRÉ DU RAP) Wilberth Salgueiro.....	64
SIMPÓSIO I	
O “ESPANTO” SILENCIADO NAS LETRAS DA HISTÓRIA, AGUÇADO NA VOZ DA FICÇÃO Alessandra Batista.....	82
O OLHAR DE CLIO NA ERA VARGAS: SILÊNCIO E RESENTIMENTO MASCULINO NA OBRA DE JOSÉ LINS DO REGO Carlos Vinícius Costa de Mendonça.....	96
DO MITO DO LUGAR E DO LUGAR DO MITO NA OBRA ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM Esteban Reyes Celedón; Estéphanie Soares Girão.....	102
UM DIÁLOGO ENTRE O PÓS-COLONIALISMO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA É POSSÍVEL IDENTIFICAR MARCAS DE SUBJETIVIDADE DO AUTOR ATRAVÉS DAS VOZES DAS PERSONAGENS? Lenice Garcia de Freitas.....	109
O PRINCÍPIO REVOLUCIONÁRIO DA POESIA HISPANO-AMERICANA A PARTIR DA OBRA DE RUBÉN DARÍO Renata Bomfim.....	117
SIMPÓSIO II	
AUTORES EM CENA EM A HORA DA ESTRELA Ana Carla Lima Marinato.....	133
FERREIRA GULLAR, UM AUTOR NO RABO DO FOGUETE Ana Maria Quirino.....	142
HIERÓGLIFOS NO PEITO: AUTORIA E PATERNIDADE EM BUDAPESTE Andreia Penha Delmaschio.....	149
A VOLTA AMIGÁVEL DO AUTOR EMPÍRICO NO TEXTO “NOITES DE PARIS”, DE ROLAND BARTHES: A ESCRITA DA VIDA OU A BIOGRAFEMÁTICA. Carlos André de Oliveira.....	158

EXPERIÊNCIA E FICCIONALIDADE EM “MORRESTE-ME”, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO Cibele Lopresti Costa.....	172
LIMA BARRETO NO ENTRE-LUGAR DA FICÇÃO: REMINISCÊNCIAS ENTRE AUTOR E OBRA Cinthia Mara Cecato da Silva.....	178
HABITAR A VOZ: A AUTOBIOGRAFIA EM PHOTOMATON E VOX, DE HERBERTO HELDER Cíntia França Ribeiro.....	188
A PRESENÇA DO EU NAS EXPRESSÕES CONTEMPORÂNEAS: RELENDO WALTER BENJAMIN Daise de Souza Pimentel.....	199
BLOG: UM “ESPAÇO BIOGRÁFICO” CONTEMPORÂNEO Daniela Aguiar Barbosa; Waleska de P. Carvalho.....	208
O A(U)TOR E SUAS “INTERVERSÕES” EM <i>RETRATO DESNATURAL</i> (DIÁRIOS - 2004 A 2007), DE EVANDO NASCIMENTO Fabiola Padilha.....	217
UM PASSEIO NO DIÁRIO DE VARGAS: ECOS DO RESENTIMENTO, AUTORIDADE PERDIDA E HUMILHAÇÃO EXPERIMENTADA Giselly Rezende Vieira.....	224
O SUJEITO NA AUTO-ESCRITURA DE WALTER BENJAMIN Guaraciara Loterio.....	234
DESLOCAMENTOS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ESCRITOR NOS DIÁRIOS DE LIMA BARRETO João Gonçalves Ferreira Christóvão Silva.....	250
POESIA DA EXPERIÊNCIA XAMÂNICA: ROBERTO PIVA & A ESCRITURA POÉTICA DO REAL CÓSMICO José Juvino da Silva Júnior.....	260
O <i>ETHOS</i> DISCURSIVO NO DIÁRIO DE SIMONTON: UM OLHAR SOBRE OS REGISTROS NA MISSÃO DO BRASIL Laércio Rios Guimarães.....	270
LITERATURA E TESTEMUNHO NO ROMANCE <i>EM CÂMARA LENTA</i> , DE RENATO TAPAJÓS Lairane Menezes.....	280
HISTÓRIA, TRAUMA E AUTOFICÇÃO: <i>EM CÂMARA LENTA</i> , DE RENATO TAPAJÓS Lucas dos Passos.....	290
MEMÓRIA: UM RESGATE HISTÓRICO DO ATOR POLÍTICO “LINDOLFO COLLOR” Miqueline Ferreira de Freitas.....	302
CONFISSÃO E AUTOFICÇÃO EM <i>SUELI: ROMANCE CONFESSO</i> , DE REINALDO SANTOS NEVES Nelson Martinelli Filho.....	307
FISSURAS DE UM AUTOR NA FICÇÃO: ESCRITURA E EU EM <i>EL ESCRITOR Y EL OTRO</i> , DE CARLOS LISCANO Selomar Claudio Borges.....	322
<i>SIMPÓSIO III</i>	
O TEXTO DE PAULO COELHO: DA PERIFERIA PARA O CENTRO Adriana Pin.....	333

O AUTOR COMO NÓ: LITERATURA, MULTIDÃO E SINGULARIDADES NA ERA DAS REDES Alemar Silva Araújo Rena.....	345
<i>SIMPÓSIO IV</i>	
QUE AUTOR ENCONTRAMOS NAS MARCAS DO TEXTO? Alexandre Moraes.....	356
CORPOS CEGOS: A DISSOLUÇÃO DA IDENTIDADE NAS OBRAS DE GEORGES BATAILLE E DE HANS BELLMER Alexandre Rodrigues da Costa.....	366
O LUGAR NO POEMA “CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE Danilo Barcelos Corrêa.....	377
MORTE DO PAI E UNIVERSO DA CULPA Marcela Ribeiro; Olga M.M.C de Souza Soubbotnik.....	385
PRESSÁGIOS, MARCAS E TERRITÓRIOS: EMERSON, THOREAU, WALTERCIO CALDAS E RICHARD SERRA Marcelo Lins de Magalhães; Marcus Alexandre Motta.....	396
A ESCRITA AUTURAL COMO ETIQUETA DE SI. BREVE PASSEIO PELO TERRITÓRIO POÉTICO DE VIVIANE MOSÉ Maria Lúcia Kopernick.....	406
O HORIZONTE FLUTUANTE DO AUTOR Rafaela Scardino.....	415
<i>SIMPÓSIO V</i>	
A PROCEDÊNCIA AFETIVA DO EU NA CONCEPÇÃO NIETZCHIANA DE CORPO Adolfo Miranda Oleare.....	422
APOCALIPSIS DE SOLENTINAME: O REAL POLÍTICO NA FICÇÃO Alana Rúbia Stein Rocha.....	429
A FICÇÃO E A HISTÓRIA EM O TEMPLO E A FORÇA - ROMANCE DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES Arnon Tragino.....	440
DITADURAS NO BRASIL E NA ALEMANHA ORIENTAL: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA E DO SUJEITO EM CAIO FERNANDO ABREU E THOMAS BRUSSIG Carlos André Ferreira.....	452
AUTOR-CRIADOR, ESCRITOR E FUNÇÃO AUTOR: FICÇÃO/REALIDADE EM LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES Cláudia Fachetti Barros.....	460
SARAMAGO E O JOGO PARA ENTENDER O MUNDO CONTEMPORÂNEO Fabiana Curto Feitosa.....	469
O ÁLBUM DE FAMÍLIA E A MULTIFACETADA TRAGÉDIA RODRIGUIANA Fernanda Maia Lyrio.....	488
OS LIMIARES DA FICCIONALIDADE NA ESCRITA DE VALÊNCIO XAVIER Fernanda V. C. Miguel; Mayra H. A. Olalquiaga; Marcelo Eduardo R. de Gasperi.....	497
SUJEITOS PRÉ-TEXTUAIS: AUTORIA EM PREFÁCIOS DE HAWTHORNE E JAMES Geraldo Magela Cáffaro.....	506

VERDADE E LITERATURA EM RAYUELA OU QUANDO O SENDO É MAIS SENDO Leonardo Mendes Neves.....	516
ENTRE BECOS E VIELAS, AS VOZES DA QUEBRADA: UMA LEITURA DE <i>CAPÃO PECADO</i> , DE FERRÉZ Luciana Marquesini Mongim.....	526
O LIVRO DIDÁTICO DE LITERATURA TEM UM AUTOR: QUE AUTOR É <i>ELE</i> ? Maria Amélia Dalvi.....	536
NOS BASTIDORES DAS GRANDES TELAS: O AUTOR LITERÁRIO NO CINEMA Maria Angélica Amancio Santos.....	548
SOB A PENA DO MESTRE: LEITURAS DA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO ÀS MEMÓRIAS DE PEDRO NAVA Moisés Ferreira do Nascimento.....	559
O PASSADO: LEITURAS E ESCRITURAS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO, DA AUTOFICÇÃO E DA AUTOBIOGRAFIA Renato Prelorentzou.....	567
A VOZ DO SEREIO - A AUTORIA HOMOTEXTUALIZADA Roberto Muniz Dias.....	579
A GUERRA DE CANUDOS EM JOÃO ABADE Rodrigo Moreira de Almeida.....	589
QUANDO EU QUERO EU MUDO: TRAUMA E RELATO EM “MEU TIO IAUARETÊ” Sarah Maria Forte Diogo.....	598
UM REACIONÁRIO SOB SUSPEITA: CRÔNICAS DE NELSON RODRIGUES Sérgio da Fonseca Amaral.....	608
ERA UMA VEZ... OS GÊNEROS: TRANSFORMAÇÕES DA NARRATIVA EM SÉRGIO SANT’ANNA Tamilis Loredo de Oliveira; Cristiano Augusto da Silva Jutgla.....	615
<i>SIMPÓSIO VI</i>	
O RAP, O GLOBO E AS “POLÍTICAS” DA NOVA CANÇÃO Andressa Zoi Nathanailidis.....	625
O FOTÓGRAFO-ESCRITOR MONTEIRO LOBATO Gabriela Santos Alves.....	636
“RASGÁBIL, INFLAMÁBIL E ATÉ MESMO LEGÍBIL”: O JORNAL DOBRABIL DE GLAUCO MATOSO Guilherme Horst Duque.....	647
PROIBIDO PARA MENORES DE CINCO CRUZEIROS: POLÍTICA MIMEOGRAFADA DE NICOLAS BEHR Leandra Postay.....	659
TRANSNAÇÃO HIP-HOP: A VIAGEM DO DISCURSO SEM FRONTEIRAS Luiz Eduardo Neves da Silveira.....	670
RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO EM VERSOS DE TICUMBIS NO NORTE DO ESPÍRITO SANTO Michele Freire Schiffler.....	689
VOZES DISSONANTES NA PROCESSUALIDADE DA REINVENÇÃO DO EU EM <i>QUARTO DE DESPEJO</i> Raffaella Andréa Fernandez.....	702

SOLANO TRINDADE - PARA ALÉM DA LIBERDADE ESTÉTICA Suely Bispo.....	715
SIMPÓSIO VII	
DIÁLOGOS INTERARTES NA PAULICEIA: MELOPOÉICA E POLIFONIA CULTURAL EM MÁRIO DE ANDRADE Beatriz Lopes; André Luís Gomes.....	723
ENTRE SINS E NÃOS: ESCUTANDO “TODOS OS SONS”, DE AUGUSTO DE CAMPOS Marcus Vinicius Marvila das Neves.....	735

Apresentação

Os textos reunidos neste volume foram apresentados no XIII Congresso de Estudos Literários, promovido pelo PPGL/Ufes, nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2011. O tema proposto - “**Que autor sou *eu*? Deslocamentos, experiências, fronteiras**” - teve o intuito de fomentar um debate, em amplo espectro, em torno da instância autoral. Ao nos perguntarmos hoje acerca de “que autor sou *eu*?”, não pressupomos o resgate do *cogito cartesiano* ou do *autor-Deus*, o que contrariaria as tendências filosóficas da crítica do sujeito. A indagação lançada como desafio para repensarmos a constituição de si na escrita permitiu abranger tanto a problematização do *autor*, sabendo-o plástico, performático, capaz de autoengendramento e de um esforço consciente de moldar-se, desenhando uma imagem de si na medida em que narra o mundo e nele se situa, quanto o exame das tentativas de ampliação do poder de enunciação de vozes antes silenciadas, exiladas e desabrigadas, em decorrência das várias formas de opressão a que foram/são submetidas - de classe, gênero, etnia, sexualidade, religião etc. -, franqueando oportunidades raras de reinvenção de topografias morais e roteiros múltiplos de vida, e, em consequência disso, o descortino da alteridade como via possível para a compreensão dos esforços de construção identitária na contemporaneidade. Sem pretender alcançar respostas definitivas, um mergulho nessas questões é o que proporcionam os textos que se seguem.

Adelia Maria Miglievich Ribeiro
Fabiola Padilha
Leni Ribeiro Leite
(Organizadores)

Conferências

RETRATO DO AUTOR COMO ANIMAL LEITOR

Evando Nascimento
Escritor e Professor da
Universidade Federal de Juiz de Fora

Retrato do autor-leitor

Meu retrato falado será deste autor que logo sou ou tento ser. Retrato ao mesmo tempo natural (para citar o belo título de Cecília Meirelles), desnatural e desnaturado, com o qual se coloca a questão: como não falar de si ou como ainda falar de si?

Definiria desde logo o autor como um *animal ledor*, como sugere o título, daí sua falta de essência, existindo antes de mais nada como escritor entrelivros, cujo caso exemplar hoje seriam o catalão Enrique Vila-Matas e sua literatura portátil. Mas isso pode ser pensado em relação a Borges, Joyce, Thomas Mann, Machado, Rosa, Proust e diversos outros escritores-enciclopédia, que parecem carregar uma biblioteca nas costas, tantas são suas referências implícitas e explícitas.

Penso de antemão a autoria como o lugar mesmo da recepção e da produção transdisciplinar. Trata-se de uma instância de passagem, em que são articulados e retransmitidos diversos discursos: literatura, filosofia, artes, mídia, sociologia, antropologia etc., justo porque, como desejaria demonstrar, a autoria se fundamenta na leitura e não numa essência biográfica. A biografia que me interessa é menos factual do que bibliográfica, uma *biobibliografia*, portanto. O autor é um dispositivo tanto pessoal quanto impessoal, no limite do anonimato. É-se autor em princípio em primeira pessoa, “Eu escrevo”, mas em seguida é preciso que se transforme em diversas outras pessoas, tanto discursivas quanto empíricas: ele/eles, você /tu, vocês, nós e até o antigo vós. Um autor plenamente autoidentificado é natimorto, pois incapaz de assumir diversas máscaras sem as quais não há autoria: vozes narrativas, personagens, sujeitos poéticos, vozes dramáticas,

dramatis personae, personas ensaísticas, biográficas, sociais, em suma, máscaras de toda ordem. Parafraseando Nietzsche, eu diria que o autor é uma composição de grande mascarada. Sem esses registros heterográficos (e heteronômicos, segundo Fernando Pessoa), francamente miméticos, cai-se no expressivismo de um eu que apenas sabe dizer eu, nunca ele/ela, você, nós, vocês.

Esse lugar disperso da enunciação constitui toda a riqueza autoral, e por mais que sua morte tenha sido encenada, com justos motivos, nas últimas décadas, ele sobrevive a sua própria ruína. Diria mesmo, seguindo o Derrida de *Mémoires d'aveugle*: l'autoportrait et autres ruines,¹ que a ruína é constitutiva do retrato e do autorretrato, e não um mal que lhe sobrevém de fora e com o tempo. O autor sobrevive como ruína, e não apesar dela, exatamente porque se metamorfoseou no leitor, como anunciava Barthes no final de seu arqui famoso ensaio, “A Morte do autor”: “o nascimento do leitor deverá se pagar com a morte do Autor”.²

Já em seu igualmente célebre “O Que é um autor”, Michel Foucault afirma que “A teoria da obra não existe”.³ O mesmo talvez possa ser dito acerca da “teoria do autor”, que ela não existe. Não por uma contingência empírica, quer dizer, pela falta de um teórico apto a desenvolvê-la. Mas por uma razão essencial: são tantas as figuras e as modificações por que passou a questão autoral ao longo dos séculos, que é impossível reuni-las num único conceito. O categorema “autor” tenta dar conta de um conjunto extremamente disperso de noções, valores e dispositivos factuais e transcendentais.

Aproveito então para desenvolver um pouco mais uma dessas referências fundamentais para o tema de minha *escrita falada* (como sói ser a verdadeira palestra). Em 1978, numa das aulas de seu curso *La Préparation du Roman* [A Preparação do romance], no Collège de France, Roland Barthes revê sua posição no que tange à questão autoral.⁴ Exatamente dez anos depois da publicação de seu pouco compreendido e há pouco citado “A Morte do autor”, Barthes expressa a *virada* que lhe teria ocorrido, sobretudo a partir da publicação de *O Prazer do texto*. Se, no sintomático ano de 1968, em que publicou o

¹ Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle*: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Louvre/Réunion des Musées Nationaux, 1990.

² “[...] la naissance du lecteur devra se payer de la mort de l'Auteur”. Barthes, Roland. La mort de l'Auteur. In: _____. *Oeuvres complètes – II*. Paris: Seuil, 1994, p. 491-495.

³ Foucault, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? In: _____. *Dits et écrits I*: 1954-1969. Direção Daniel Defert e François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, p. 794.

⁴ Barthes, Roland. *La préparation du roman I et II*: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Paris: Seuil/IMEC, 2003.

ensaio sobre a autoria, fora fundamental marcar a necessidade de se suprimir a onipresença do autor dos estudos literários, isso ocorrera para evitar o *biografismo* herdado do positivismo crítico do século XIX. Se, nos estudos biográficos tradicionais, a vida do autor empírico por assim dizer esmagava a obra, naquele momento dos anos 1960, ainda no apogeu do movimento estruturalista que Barthes ajudara a fundar e que logo entraria em declínio – era forçoso liberar a literalidade do texto. Barthes evitava, assim, o sufocamento textual por qualquer empirismo capaz de comprometer a autonomia da letra ficcional.

Todo o poder da literatura era então retirado do autor e atribuído ao leitor, na citada frase conclusiva do ensaio. Morria então o autor de carne e osso, e nascia o autor-leitor, o arquivista borgiano, nomeado por Barthes como *scriptor* de um texto feito de múltiplas citações. Nesse sentido, a única biografia que de fato importava era a literária, composta por pedaços de textos que, juntos, consignavam a história intelectual privada de cada escritor. Mas essa biografia se achava inscrita e disponível antes de tudo no tecido da obra, entretecida com os múltiplos fios da cultura, exigindo uma abordagem transdisciplinar.

Não me parece que o Barthes dos anos 1970, o de *A Câmara clara* e de *A Preparação do romance*, rompa integralmente com essa concepção do autor-leitor, visto que a citacionalidade continuará a ser um motor de sua refinada escrita. Basta verificar o índice onomástico de suas obras nesse período dito “pós-estruturalista”, para se ver o quanto o Barthes leitor ainda insemina a figura autoral. Ocorrerá apenas um deslocamento de interesse e um redimensionamento de valores. À permanência da potência ledora, segundo penso, corresponderá um interesse pela biografia em sentido estrito dos grandes autores. A ponto de ele revelar, numa das aulas, o interesse de escrever a biografia do compositor Schumann; porém, acaba desistindo do projeto por não ser capaz de ler em alemão.

Todavia, os fatos da vida de um grande autor ganham importância capital para esse crítico-escritor, que se preparava para, ele próprio, escrever um romance, cujo advento significaria uma virada em sua carreira de crítico e teórico da literatura e da escritura (por esse motivo, antes de mais nada, o trouxe aqui).⁵ Romance que, devido à morte real de seu autor, permaneceu para sempre no limbo. É como se esse o Barthes do final da vida buscasse nos grandes artistas uma potência criadora que o ajudasse a realizar seu próprio projeto de escritura inventiva, e não mais apenas crítica, como fora o caso até então. Proust

⁵ Intitulado como *Vita Nova*, em homenagem a Dante, esse projeto de romance ficou inacabado com a morte trágica de Barthes por atropelamento em 26 de março de 1980.

fornece o paradigma absoluto dessa *busca* ou dessa *pesquisa* (*recherche*). Não se trata em absoluto de ficar preso aos fatos mezinhos de uma grande vida, mas sim de entender como mundo e criação literária estabelecem relações de tensão entre si. Por exemplo, é preciso viver, desperdiçar o tempo, para em seguida redescobri-lo, como no caso de Proust. Perde-se bastante tempo para reconquistá-lo antes de morrer, via ficção literária. No entanto, se a perda de tempo for excessiva, a obra pode ficar para sempre inacabada ou, pior, irrealizada, por ser tarde demais. Há, portanto, uma concorrência entre vivência mundana e vivência literária. Esta carece daquela para existir, mas se aquela ganha demasiado espaço, acaba por sacrificar a invenção, justificativa primeira e última da vida de um escritor. Estamos, então, diante de uma *aporia* quase insolúvel, e é como se Barthes pesquisasse na vida dos escritores que ama – Tolstoi, Stendhal, Proust, Kafka, Flaubert... – subsídios que o ajudem, se não a resolver, ao menos a dirimir o dilema entre vida cotidiana e invenção literária. Sem experiência, nada de obra literária (a Obra, como ele nomeia). Mas o excesso de experiências inviabiliza igualmente a consecução da Obra. Indaga Barthes: “Como o escritor (aquele de que falo: o que quer escrever uma Obra) pode se proteger contra as usurpações [*empiètements*], as agressões da Gestão (no sentido bastante amplo do termo, mais amplo do que a gestão profissional exclusiva), *das solicitações da vida?*”⁶ Pergunta sem resposta simples: tudo no mundo e na chamada vida prática é feito contra a Obra, mas sem mundo nem cotidiano, nada de Obra tampouco. E cada autor chega a um acordo possível entre vivência mundana e escrita literária, não havendo fórmula para sair do impasse. *O drama biográfico do escritor começa mas também conclui-se aí; diria mesmo que uma das chaves do imaginário ficcional, que permitem a abertura e a consecução da invenção literária, consiste na resolução dessa difícil equação feita de inúmeras incógnitas.*

Literatura como não leitura

Um dos livros mais curiosos traduzidos entre nós nos últimos anos é o polêmico *Como falar dos livros que não lemos?*, de Pierre Bayard.⁷ A tese do ensaio é audaciosa, mas também até certo ponto ingênua, resumindo-se no seguinte: o verdadeiro leitor é um não leitor. Só lê de verdade o leitor que abre mão de ler completamente, atravessando o

⁶ *Id.*, p. 289.

⁷ Bayard, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Tradução Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

volume para, ao fim e ao cabo, encontrar a si mesmo. A leitura, e no fundo a literatura, vira uma mera projeção narcísica naquilo que supostamente se lê. Desenvolvida ao longo de mais de duzentas páginas, com apoio em autores como Umberto Eco, Montaigne e Valéry, todos reconhecidamente grandes leitores, essa tese é amplamente explicada com o recurso a um texto de Oscar Wilde já no final. Distorcendo um tanto o texto de Wilde para servir a seus propósitos, Bayard sustenta que a leitura só serve realmente para que o leitor descubra a si mesmo e se torne criador. Toda crítica e toda criação é, na realidade, autobiográfica. Lê-se o outro para falar de si. Cito Bayard:

[A obra] se esmaece de todo modo dentro do discurso, dando lugar a um objeto alucinatório fugaz, uma obra-fantasma apta a atrair todas as projeções, que não pára de se transformar ao sabor das intervenções. É então preferível sustentá-la com um trabalho sobre si e tentar redigir fragmentos do livro interior a partir dos raros elementos disponíveis, atento ao que esses elementos nos dizem de íntimo e insubstituível. *É a si mesmo que se trata de escutar, e não ao livro 'real' – mesmo que este possa servir eventualmente de motivo –, e é à escrita de si que devemos nos entregar, velando para não nos deixarmos desviar dessa tarefa.*⁸

Tese fascinante, e que estaria disposto a subscrever, não fossem dois equívocos de base. Primeiro: o professor de literatura Pierre Bayard esquece que a concepção crítica de Wilde é datada e tem uma história, bastante complexa, porém bem compendiada. Trata-se da crítica impressionista, preocupada com os humores (positivos e negativos) que uma obra provoca em seu leitor potencialmente escritor. Reduzir toda e qualquer leitura a essa prática, desconsiderando todo valor nas outras, parece-me uma cegueira inaceitável num professor de literatura, por mais provocativo que deseje ser. Segundo: a redução da leitura ao eu é tão nociva quanto a redução da escrita ao eu. Embora se saiba que a “escrita do eu” ou “de si” está na moda, o que me fascina nessas práticas variadas do eu é o oposto do que Bayard defende, ou seja, o encontro com o outro e não consigo próprio. Minha tese, se eu tivesse uma, seria quase uma antítese da dele: escrevo não para me encontrar como demiurgo ou criador, muito menos para estetizar minha vida (tarefa narcísica e tediosa), mas para encontrar o outro ou a outra. Fascina-me na literatura e na filosofia a descoberta não de si nem de mim, mas do ele ou da ela que desconheço. São essas vidas minúsculas (para citar Pierre Michon) e precárias que me dão nova vida, invadindo o reino em que já não sou eu mesmo. Assim, eu mesmo me vejo outrado, afastado de mim para comigo, o famoso “comigo me desavim”, de Sá de Miranda, povoado por fantasmas e fantasias do

⁸ *Id.*, p. 199, grifos meus.

outro / da outra que logo passo a ser eu também. Cito o belíssimo poema do século XVI, precursor de toda uma poética do século XX e do atual:

COMIGO ME DESAVIM

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor, da gente fugia,
Antes que esta assim crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim?⁹

O *eu é um outro*, de Rimbaud, pouco lido em seu contexto original de duas cartas a Georges Izambard e a Paul Demeny,¹⁰ significa isso também: a capacidade infinita que o dispositivo autoral tem de se travestir num outro e numa outra. Eis o tema do travestismo literário e artístico, que comparece em artistas tão distintos quanto o citado Vila-Matas, Duchamp, Warhol, Flávio de Carvalho, Oiticica, Almodóvar e mais recentemente Laertes etc. Não resisto a citar um pequeno trecho da célebre “carta do vidente”, de Rimbaud a Izambard: “É falso dizer: eu penso [*je pense*]. Dever-se-ia dizer: pensam-me [*on me pense*]”.¹¹ Mais anticartesiano, impossível. E Clarice Lispector arremata essa ideia: “o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada”.¹²

Os principais exemplos que Bayard evoca para defender sua tese da necessidade da não leitura, para descobrir a si mesmo e enfim poder criar, são todos reconhecidamente homens que passaram grande parte de suas vidas em bibliotecas. A relação deles com a

⁹ Miranda, Sá de. Comigo me desavim. In: _____. *Poesias Escolhidas*. Introdução, seleção e crítica José V. de Pina Martins. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

¹⁰ Rimbaud, Arthur. *Lettres de la vie littéraire: 1870-1875*. Compilação e notas Jean-Marie Carré. Paris: Gallimard, 1990, p. 37-53.

¹¹ *Id.*, p. 39.

¹² Lispector, Clarice. Em busca do outro. In: _____. *Descoberta do mundo*. Organização Paulo Gurgel Valente. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 166.

leitura e a não-leitura é completamente diferente de um jovem que está se formando (público preferencial de Bayard), ainda imerso na natural ignorância de principiante. Se Valéry, por motivos opostos aos de Bayard, com grande ironia defendeu por escrito o direito de não ler nem Proust nem Anatole France, foi porque passou a vida *entrelivros*. Como Montaigne, ele selecionava o que lhe interessava, aprendendo com os outros a descoberta de si através do encontro com a alteridade. Essa é a travessia literária, via leitura, sem a qual nenhum autor se realiza. Foi nesse sentido apenas que Barthes anunciou o nascimento do Leitor se pagando com a morte do Autor. Doravante (mas foi sempre assim, segundo penso), todo grande autor é antes de tudo um grande leitor. A ignorância, ou a leitura de orelha, da apresentação e da capa, como Bayard milita em prol da escrita narcísica, só servem para os livros sem nenhuma serventia mesmo – os imprestáveis. Mas quem decide dessa serventia é minimamente o leitor, folheando e lendo um ou outro capítulo, inteirando-se efetivamente da obra.

O único capítulo do livro de Bayard que me empolgou, a despeito da impostura do autor, foi aquele em que aborda o *esquecimento* como fator de criação para Montaigne. Não se tratou ainda suficientemente da falta de memória como condição da escrita. Posso testemunhar aqui (já o fiz alguns anos atrás) que sou autor de memória curta. Esta sempre me falha quando dela preciso. Não ousa jamais citar uma frase nem sobretudo um verso de memória, nunca funciona – dá um branco ou simplesmente a coisa sai truncada. Posso, sim, referir uma ideia ou noção, resumir um conceito, mas decorar cada palavra de uma longa citação jamais. Porque simplesmente lembro pouco dos livros que li e dos filmes que vi, tal como se queixava Montaigne de muitas vezes pegar um livro desconhecido na prateleira e descobrir que já o tinha lido e anotado, sem que fosse capaz de recordar uma linha sequer! Por esse motivo, ele passou a datar a leitura na última folha de cada volume, escrevendo aí uma pequena impressão sobre a obra, a fim de não ter que retomá-la inutilmente adiante, sobretudo quando o livro era ruim. A coisa era tão grave que o autor dos *Ensaio*s muitas vezes não se reconhecia nas frases que dele mesmo citavam, porque simplesmente também se esquecia dos livros que tinha escrito...

(Abro aqui um parêntese: Algo similar acontece com o famoso relato que Clarice Lispector faz, em *A Descoberta do mundo*, de um encontro com Guimarães Rosa.¹³ Este lhe teria dito, segundo ela, se é que não se trata de mais uma ficção clariciana – ele lhe

¹³ Lispector, Clarice. Conversas. In: _____. *A descoberta do mundo*. Op. cit., p. 193-194.

disse então que a lia ““não para a literatura, mas para a vida””. Em seguida, Rosa passou a citar frases e frases de C. L. Ela conclui dizendo que não reconheceu nenhuma dessas citações... Fim de parênteses.)

Nada de desolador nisso. Para mim, a verdadeira memória é uma função dessa grande capacidade de esquecer. Lembramos para poder depois olvidar. Mas também o contrário pode ser verdade, conforme o belo título de Drummond, *Esquecer para lembrar*. Em todo caso, lembrança e desmemória não se excluem, ao contrário, se alimentam reciprocamente. O *Bloco de notas mágico* de Freud tem grande capacidade retentiva porque apaga, deletando o que foi escrito na folha translúcida e passando as marcas para o bloco de cera.¹⁴ O fato de muitos autores esquecerem suas leituras, e até seus próprios escritos, não implica que tais leituras desapareceram para sempre. Apenas foram deslocadas para outra instância, o que outrora se chamava de *inconsciente* e que hoje talvez se nomeie melhor como o “*virtual*” (imensa questão, que deixo aqui em reserva para futura reflexão).

Muitas vezes me sinto embaraçado por sequer ser capaz de resumir um romance que li ou um filme que vi há um mês, que digo, na semana passada. Não me peçam nunca o título exato, nome de personagens, menos ainda o de atores – nunca sei ao certo. Porém, jamais diria, como Bayard, que atravessasse esses livros, filmes ou peças em busca de mim mesmo. Quando os vi e os amei, aquela experiência foi tão intensa que uma marca real e virtual se inscreveu em algum lugar de meu corpo. E a intensidade dessa marca emergirá decerto, consciente ou inconscientemente, no momento da invenção. Pois virtualmente continua lá, quer dizer aqui, como inscrição corporal. Se desejo checar uma informação no momento inventivo, basta consultar o livro ou rever o filme – hoje os suportes se multiplicaram e haverá sempre em algum lugar um registro da obra contemplada, numa biblioteca real ou num arquivo do ciberespaço. O Google está aí para facilitar as coisas, embora seja um instrumento também muito perigoso – como todo suplemento de memória, nenhum deles é inocente. A internet só ganha seu real valor quando associada a uma boa cultura livresca, de outro modo fica-se exposto a grandes desinformações.

Jamais diria que nesse caso houve ignorância, negligência ou simplesmente não leitura. Houve, sim, o que Nietzsche chama de *esquecimento ativo*, uma função tão ou mais

¹⁴ Freud, Sigmund. Uma nota sobre o ‘bloco mágico’. In: *Edição Standard das obras psicológicas completas de Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p 283-290

importante do que a memória. Tal esquecimento é decisivo para a saúde psíquica e corporal:

Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento.¹⁵

Assim, é fundamental apagar, liberando o sistema para novas inscrições – lembrar um minuto para esquecer por toda a eternidade, talvez. E só resgatar o que de fato marcou, trazendo-o à baila e ao corpo de baile da nova escrita. Esquecer ativamente é que permite a verdadeira memória, aquela que reinventa o mundo por meio da escrita, preparando o romance. Seria talvez essa toda a diferença entre o escritor apenas culto e o crítico bastante erudito. Ambos leem muito, mas o primeiro lê *intensivamente* (referindo Deleuze, leitor de Nietzsche) para poder exercer o direito irrevogável do apagamento. Já o erudito lê para ter a viva memória dos livros e das obras, dos autores, lugares e personagens, que ama citar, de preferência de cor. Nisso Bayard tem razão, excesso de informação funciona como bloqueador da invenção; mas o contrário também é verdade: quem pratica a não leitura literalmente como descoberta de si, vai passar o resto dos tempos viajando em volta do próprio umbigo e lendo um único e mesmo texto, o de sua autobiografia. Lembro de passagem que *Inscriver & apagar* é o título de um belo livro de Roger Chartier.¹⁶ Título que pode ser parafraseado como *Digitar & deletar*. Como se sabe, deletar vem do inglês, *(to) delete* (sXVI) 'apagar, remover, suprimir', der. do rad. lat. de *deletum*, supn. do v. *delére* 'destruir, apagar, suprimir'.

O que chamamos de memória consciente é um procedimento de retardo: os fatos e os sentidos atribuídos se reconstroem *a posteriori*, só depois da inscrição originária, muitas vezes já esquecida. Lembrar é resgatar do olvido para em seguida novamente esquecer. Entre dois esquecimentos, emerge uma lembrança, até desaparecer em definitivo nas águas do rio Lethe, poderoso afluente da desmemória. Escrever, criar, inventar é também ou sobretudo uma arte de *de-letar*, de fazer adormecer as inscrições e vivências para que mais

¹⁵ Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da moral*: um escrito polêmico. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987 p. 58.

¹⁶ Chartier, Roger. *Inscriver & apagar*: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

tarde um ativo leitor as reative, trazendo-as ao vão precário da memória. Sempre em vão, mas já vale o esforço do resgate em retardo. Tal é o evento monumental que no Ocidente e alhures se chama de escrita: esse jogo de vida e morte entre inscrição e apagamento, vivência e aniquilação, registro e consumação, recordação e desmemória etc. A não leitura ou o que Harold Bloom nomeou, com outro sentido, de *desleitura* se torna uma categoria potente da leitura.¹⁷ *Deslê-se* não por ignorância, mas pelo desejo ativo de esquecer, para continuar a ler, quer dizer, ler-escrevendo como Barthes definiu a categoria erótica da leitura, em “Escrever a leitura”.¹⁸ As melhores leituras são dificultosas porque me obrigam a erguer a cabeça, num movimento contínuo e polifônico de reverberação do texto alheio. A verdadeira e carnavalizadora polifonia é a da leitura não a do texto em si. A ereção da leitura erotiza o corpo que se deleita com o texto do outro, reinscrevendo-o em seu corpo como matéria vertente e vertida em seu próprio *corpus* biobliográfico.

Seria isso então o que Derrida chamou um dia de disseminação, a leitura potente, em riste, derramando o sêmen do saber, vertido e convertido em páginas antes em branco – o branco também seminal e disseminante de Mallarmé, onde tudo principia, o abismo para onde tudo segue, como em *Um Lance de dados*: “SEJA/ que/ o Abismo/ branco/ estancoso/ iroso/ sob uma inclinação/plane desesperadamente/ de asa/ a sua/ de antemão retombada do mal de alçar o voo/ e cobrindo os escarcéus/ cortando cerce os saltos”, e mais adiante, “esta brancura rígida/ derrisória/ em oposição ao céu”.¹⁹

Tal é o evento incomensurável que os meios digitais contemporâneos só fizeram alastrar: se a web não é o modelo único do virtual – outros modelos existiram e continuarão emergindo –, é nela que faz pelo menos uma década mergulhamos ou, para utilizar outra ordem de metáfora mais condizente, navegamos, como ativos leitores-escritores.

Se essa democracia digital nem sempre significa qualidade escritural, é inegável a riqueza do acervo digital, ao alcance em princípio de qualquer um que domine o idioma de consignação do escrito. O arquivo literário se encontra irrevogavelmente conectado a esse grande acervo, não só porque muitas obras podem ser lidas, consultadas ou baixadas da

¹⁷ Bloom, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

¹⁸ Barthes, Roland. *Écrire la lecture*. In: _____. *Oeuvres complètes – II. Op. cit.*, p. 961-963.

¹⁹ Cf. Mallarmé, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução Haroldo de Campos. In: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de (Org.). *Mallarmé*. 3ª. ed., 2ª. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 156-157 e p. 165. [Un coup de dés jamais n’abolira le hasard. In: _____. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2004, p. 362-387.

rede, mas porque os escritores de hoje se formam cada vez mais nessa conexão mundial dos computadores. O livro virtual ou real é e será cada vez mais uma das modalidades do que Barthes e Derrida nomearam filosoficamente como *texto* e *escritura*, antecipações do hipertexto. Quando a *Gramatologia* anunciava em 1967 o fim do livro e o começo da escritura não era para destruir fisicamente o livro, mas para demonstrar seus limites históricos, a serem não propriamente superados, mas subsumidos por uma noção mais ampla, menos codificada e normatizada de escrita. Cito Derrida, num dos ensaios de *Papel-máquina*:

Ora, o que hoje se passa, o que se anuncia como a forma mesma do por-vir do livro, ainda como livro, é, *por um lado*, para além do fechamento do livro, a irrupção, a deslocação, a disjunção, a disseminação sem reunião possível, a dispersão irreversível desse código total (não seu desaparecimento, mas sua marginalização ou sua secundarização, de acordo com modos a que seria preciso retornar), mas simultaneamente, *por outro lado*, o reinvestimento constante do projeto livresco, do livro do mundo ou do livro mundial, do livro absoluto (por isso, esse fim do livro, eu o descrevia também como interminável, sem fim), o novo espaço da escrita e da leitura da escrita eletrônica, que viaja a toda velocidade de um ponto a outro do mundo, e que liga, para além das fronteiras e dos direitos, não apenas os cidadãos do mundo na rede universal de uma *universitas* potencial, de uma enciclopédia móvel e transparente, mas qualquer leitor como escritor possível ou virtual, etc. Isso relança um desejo, o mesmo desejo. Isso re-induz a tentação de considerar aquilo cuja figura é a rede mundial da WWW como o Livro ubíquo enfim reconstituído, o livro de Deus, o grande livro da Natureza, ou o Livro-Mundo em seu sonho onto-teológico enfim realizado, muito embora ele repita o fim como por-vir.²⁰

Os Regimes de leitura

A defesa literal, com ou sem ironia, da não leitura redundante em grande ingenuidade também porque no fundo ignora o que eu chamaria de *regimes de leitura*. Essa categoria geral é na verdade pessoal e intransferível, do que contrário vira dogma (ou *paideuma*, como se dizia outrora). Cada autor-leitor inventa seu regime de leitura. A tipologia que vou sugerir aqui jamais deve ser em si mesma generalizada, cada um de nós pode certamente inventar a sua, ao sabor (e ao saber) do prazer do texto. Estritamente para mim, haveria pelo menos cinco tipos de texto à disposição da leitura. Ressalto, todavia, que essa tipologia é intercambiável; a mesma obra e o mesmo autor podem comparecer em mais de uma dela, embaralhando as esferas e problematizando a própria taxonomia. Tudo depende da comunidade dos leitores. Os exemplos também são sumários – mas poderiam se

²⁰ Derrida, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: estação Liberdade, 2004, p. 30-31.

multiplicar ao infinito; muitos autores e obras importantes em minha formação não serão citados. Para falar disso, me perdoem de antemão propor uma pequena anamnese.

Primeiro, haveria os autores e as obras que se leem ou se ouvem na infância e na adolescência: os contos de fada dos irmãos Grimm ou de Perrault, as histórias de Lobato, as narrativas para crianças e adolescentes, as lendas e causos populares ou folclóricos. Mas há também que considerar os autores que me iniciaram a uma leitura mais adulta, que só ocorreu de fato a partir dos doze, treze anos. A nomeação a seguir é meramente arbitrária, ao sabor da memória, que muitas vezes, como disse, falha. Nossos poetas românticos e parnasianos (Álvares de Azevedo, Fagundes Varella, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Olavo Bilac), os romancistas Érico Veríssimo, Jorge Amado, Hermann Hesse, e o poeta e letrista Vinícius de Moraes são os que me ocorrem numa recordação ligeira. São autores que amei e pastichei na aurora dos meus verdes anos. Constituem o que Barthes lindamente chamou de *Ursuppe*, a sopa originária, com que me nutri para começar a alçar voo; em especial, a rica obra de Jorge Amado, que li apaixonadamente quando ainda cursava o primeiro grau na Escola Polivalente de Camacã. Decerto foi marcante também o que decerto a escola, a família e os amigos colocaram em minhas mãos, ao lado da abundante bibliografia de histórias em quadrinhos e fotonovelas (todo meu amor da cultura pop vem daí, jamais poderei negligenciar isso). Não sinto necessidade de voltar a esses autores, a não ser que sobrevenha um incidente biobibliográfico. Assim, estão lá, como marca seminal e inseminadora do literário.

Um segundo tipo são os autores que de fato selaram todo o gosto e o desejo de escrever – o que chamaria de *pulsão imitativa*, na verdade já despertada pelos primeiros autores supracitados. Lembro em particular de Dalton Trevisan que li por volta de catorze, quinze anos e continuei a ler, depois parei por décadas, recentemente retomei e continuo amando. Grande iniciação foi também a leitura do *Dom Quixote*, na edição da Abril Cultural; eis aí o grande “livro do riso e do esquecimento” (para lembrar um título de Milan Kundera). Nessa mesma coleção da Abril, constavam Dostoiévski e Kafka, além de Sartre, entre muitos outros clássicos. Depois veio a descoberta de Thomas Mann e sua gigantesca *Montanha Mágica*, *Morte em Veneza* até o magnífico *Doutor Fausto*, em momentos distintos de minha vida. Influenciado pela escola, aconteceram as leituras de Machado de Assis e de José de Alencar (o primeiro ficou como leitura de toda a vida), de Drummond e de Cabral, primeiramente nas lindas antologias poéticas, mais tarde nas obras ditas completas. Um grande choque veio com *As Primeiras histórias* e, em seguida, o

Grande sertão: veredas já na Universidade, aos dezoito anos (por influência da grande professora de Teoria da Literatura Evelina Hoisel). Este último é um daqueles livros que li e continuo a ler a vida inteira; talvez tais livros sejam em número de dez, não mais (tenho o gosto das listas, como o cineasta Peter Greenaway). São releituras capitais, embora hoje já com grande distanciamento. Releio *Grande sertão* sobretudo pela musicalidade, refinada e bárbara, da fala do jagunço-poeta-filósofo Riobaldo. Outro choque maior ainda foi a descoberta do mundo com *A Hora da estrela*. Clarice se tornou então um rio que nunca deixou de passar em minha vida, agora mais do que nunca, pois acabei de concluir um trabalho de leitura crítica *a partir* de seus textos para a coleção que dirijo na editora Record. Poderia continuar listando títulos e autores, mas tal não é a intenção, que seria apenas de síntese.

Terceira categoria de autores: aqueles que foram lidos em algum momento, desenvolvendo-se a paixão, mas, por motivos de tempo, retorno pouco a eles. Penso em Gregório de Matos, que só releio de vez em quando avulsamente; muito do que penso e sonho em fazer em poesia vem dele. Igualmente Jorge de Lima e seu oceânico *Invenção de Orfeu*, além de diversos outros poemas, que comecei a ler num curso com a professora e escritora Judith Grossmann; num certo momento seus textos eram para mim a poesia por excelência. Cecília Meirelles sempre li e continuo a reler também esparsamente, para me comover com a vida tal qual. Marguerite Duras é aquela autora que gostaria de reler na íntegra e no original – mas terei ainda tempo para isso?

Haveria uma quarta categoria, por assim dizer fora de qualquer série. São autores que se leem por compulsão e pelo desejo de entender o que fizeram: Proust (que recomendo, para os que não têm tempo, ler o primeiro e o último tomo: o primeiro para se inteirar da escrita, o último porque talvez seja o livro mais revelador que já li, as *Mil e uma noites* de Marcel, como ele mesmo revela no final. Tudo é feito para se chegar a escrever essa obra, que ficou inacabada. Todos os outros volumes da *Recherche* são uma pesquisa de como se tornar escritor, e quando se descobre já é tarde demais, a obra e a vida chegam ao fim. A arte era demasiado longa para tão curta existência. Daí a impossibilidade paradoxal do Tempo redescoberto: o segredo do narrador-personagem morrerá com seu silêncio, quer dizer, o verdadeiro princípio de toda escrita. Quando se cala é que um autor poderia enfim escrever de verdade, mas já é tarde demais. A literatura não passa de um grande *ensaio* para o livro que ficará eternamente por vir, como bem entendeu Maurice Blanchot). As tragédias gregas, sobretudo as de Sófocles, as tragédias, sonetos e comédias

de Shakespeare, as tragédias e comédias de Nelson Rodrigues são rios que atravessam toda uma existência, sem ponto de partida ou final. Tudo aflui para essas escritas fluentes e confluentes. Esse seria meu modo de reinterpretar e deslocar a noção de influência, com a de *confluência*. Os mais importantes autores e obras para um determinado escritor ou escritora são confluentes de um novo e pequeno riacho, que mais tarde um dia pode ganhar outra dimensão, essa é sem dúvida a aposta. Citaria ainda os nomes decisivos de poetas como Pessoa, Whitman e Kavafis.

Há finalmente uma quinta categoria de livros raros, para mim impossíveis de ler, não como deficiência, mas por motivos estruturais. Como ter lido o *Finnegans Wake*, de Joyce, por exemplo? Quem me disser que o leu em sentido tradicional estará mentindo. Trata-se de um autêntico hipertexto, escrito em diversas línguas. Seria preciso conhecer grego, latim, irlandês e muitos outros idiomas para decifrar todos os códigos desse não livro. A obra resiste a qualquer decifração simples e toda tradução é sempre aproximativa, por causa da pletora de vozes. Além disso, estou convencido de que a verdadeira polifonia é a do leitor. Cada um de nós é mais ou menos capaz de escutar as vozes de um texto, para, por assim, dizer reempostá-las. Somos, todos nós, potencialmente escritores. Trazemos as verdadeiras caixas de ressonância com que redobramos a polifonia virtual de qualquer texto, gerando algaravia. Outro texto impossível de ler para mim é a *Bíblia*. Já li diversos de seus livros, em momentos distintos da vida, e com múltiplas finalidades, não sentindo necessidade de percorrê-la inteiramente, mas sempre por saltos, conforme interesses pontuais, o religioso sendo o menor deles. Alguns textos de Guimarães Rosa, penso particularmente em *Tutaméia*, entrariam nessa categoria dos *livros que não se deixam ler* (como diz Poe no belíssimo *O Homem da multidão*, ele próprio um livro que não se deixa ler de todo, como veremos adiante).

Esse seria, em breves linhas, meu cânone pessoal em aberto. Trata-se de lista não dogmática de um leitor que há muitos anos se sonhou autor por uma pulsão imitativa, propriamente instintual, de quase animal ou coisa. Pulsão que o faz sempre desejar ser o outro, expropriar-se de si num movimento contínuo de alteração, outramento e profunda desidentificação.

Todavia, antes de fechar em definitivo a tipologia dessa lista pessoal, gostaria de prestar tributo parcial à tese de Bayard. Haveria então as não leituras factuais. Essas formam legião. Como Clarice diz e repete, não li muitas obras-primas da humanidade ocidental, menos ainda da oriental, se essas fronteiras ainda subsistem. Não li senão

parcamente os grandes romancistas russos: um ou outro Tolstoi, um ou outro Dostoievski, além dos poetas russos na maravilhosa tradução dos Campos e de Boris Schneidermann. Observo que agora não há mais desculpas para não lê-los, porque surgiram inúmeras boas traduções diretamente do russo nas últimas décadas. Não li Balzac como gostaria, mas me orgulho de cedo ter me dedicado a Stendhal e depois a Montaigne. Nunca li de modo decente José Lins do Rego, mas mergulhei a fundo em Graciliano Ramos, que leio até hoje com imenso prazer. Etc. A lista por definição é imensa, e poderia continuar citando nomes lidos e não lidos, venerados e olvidados. Porém, devo declarar que li, com grande júbilo, numa tradução francesa, os quatro volumes das *Mil e uma noites*.

Há também os livros de que ouvi falar: alguns, tenho a intenção de ler quando tiver tempo, como o anglo-germano Sebald e como o sul-africano Coetzee, os quais já comecei de fato a ler. Outros decididamente não pretendo sequer folhear, como certos escritores da moda. Prefiro não citá-los, deixando a cargo da imaginação de vocês adivinhá-los (no fundo, é muito fácil, muitos deles frequentam a mídia). A não leitura factual, nisso Bayard tem razão, deve ser uma categoria ativa, tal como o esquecimento, jamais um defeito ou um pecado original. Mas tampouco deve se tornar um bastião para defender a ignorância em nome da criatividade como autoafirmação. O risco é de se cair no vazio de invenção nenhuma, nem de si nem do outro. Nesse caso, o não leitor se converte para sempre em não autor – ou, o que é pior, em autor medíocre.

Haveria ainda as muitas leituras teóricas a que me dediquei, sobretudo depois que fui estudar na França. Obras de teoria da literatura e de filosofia têm sido determinantes para reforçar o acentuado gosto pelas ideias em ficção, que autores como Thomas Mann, Clarice e Machado, entre outros, despertaram. Agora mesmo me vejo envolvido por questões e temas de Descartes, Foucault e Derrida, desenvolvendo um ensaio sobre a *História da loucura*. Isso tudo muito contribui para o modo como concebo e elaboro a difícil e prazerosa invenção literária.

Baudelaire: o artista e o homem do mundo

Em “O Pintor da vida moderna”, ensaio sobre Constantin Guys, publicado originalmente no diário *Le Figaro*, Charles Baudelaire faz uma distinção entre o artista e o

homem do mundo.²¹ Sem desprezar a primeira categoria, o poeta prefere a segunda por ser mais ampla. Em vez de simplesmente “mundano”, no sentido negativo, o homem do mundo tem, por assim dizer, o *sentimento do mundo* (para citar Drummond). Ele seria, portanto, *mundial*, em vez também do burguês cosmopolita, que tem dinheiro para viajar. Poderia nem mesmo se deslocar (tal é pelo menos minha interpretação), e seu conhecimento das coisas, animais, plantas e humanos seria de tão vasta abrangência que a mera categoria de artista seria insuficiente para caracterizá-lo. Pois o artista, diz Baudelaire, é um especialista, tendo, portanto, uma visão rica porém limitada do mundo. No fundo, ele não nega este último, a meu ver, apenas julga insuficiente sê-lo. Infiro, portanto, que é preciso ser homem do mundo, além de artista. Alguém que conseguisse isso em plenitude estaria próximo da perfeição: teria a sensibilidade particular do artista e a magnitude de visão do homem do mundo. Seria o verdadeiro pintor da vida moderna, cujas figuras modelares, para Baudelaire, seriam Constantin Guys e Eugène Delacroix. Eis como o autor das *Flores do mal* define o homem do mundo: “Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície de nosso esferóide. O artista vive muito pouco, ou mesmo absolutamente nada, no mundo moral e político”.²² A junção dos dois seria na verdade o próprio Baudelaire: o grande artista que não abre mão do resto do planeta, unindo as três categorias que para ele tinham o mais alto valor (e quem haveria de contradizê-lo?): o ético, o político e o estético.

Mais adiante, Baudelaire fará o elogio do artifício em detrimento da natureza.²³ Revelando-se sobretudo um anti-Rousseau (se este não é citado, ao menos o século XVIII é nomeadamente o rival a ser abatido), ele demonstra como a natureza é brutal e bárbara. A arte não viria embelezar a natureza, tornando mais complexo o que é, de seu natural, simples. A obra do artista visa a superar o mundo natural, instaurando o mundo da verdadeira beleza. O autor de *As Flores do mal* não teme fazer o elogio da maquiagem, pois o adorno expressa a sofisticação de um povo. Os chamados selvagens seriam bastante civilizados, pois cultivam grande apreço por cores e adereços de todo tipo. Assim, o que distinguiria o animal humano seria a razão, que lhe possibilita a invenção de todos os modos imagináveis de artifício. A maquiagem não serve para esconder o envelhecimento ou a feiúra, mas para intensificar o que já é belo. A artificialidade seria uma segunda

²¹ Baudelaire, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: _____. *Critique d'art*. Estabelecimento de texto Claude Pichois, apresentação Claire Brunet. Paris: Gallimard, 1992, p. 343-384.

²² *Ibid.*

²³ *Id.*, p. 374-378.

natureza, mais profícua porque revela o talento (não natural) do labor humano. Em suma, a arte, a *mimesis*, não se debruça sobre o mundo natural para copiá-lo, mas inventa seu próprio mundo, com regras singulares, para atingir a perfeição do que é bom e bonito. Ao contrário, portanto, de Rousseau, para Baudelaire, o homem na natureza é insuficiente e deficiente. Só a arte, a serviço da razão, pode torná-lo melhor. Nesse sentido, a maquiagem feminina, totalmente artificial, e tanto mais carregada, seria o paradigma mesmo do artístico. Tem-se, assim, uma visão bem distinta da do príncipe Hamlet, que condena cabalmente as máscaras embelezadoras do feminino, como indício da malignidade das fêmeas – o “cosmético caótico” (para citar um denso verso de Caetano Veloso).

A Impossível leitura e a releitura

Gostaria de fazer neste ponto referência a um texto que reli recentemente, pela enésima vez em minha vida, e me provocou um mais forte encanto do que em outros momentos. Trata-se da pequena e magnífica história de Edgar Allan Poe, *O Homem da multidão*, que reli numa edição trilingue, em que constam, nessa ordem, a maravilhosa tradução de Baudelaire, o original em inglês e a boa tradução de Dorothée de Brouhard para o português, além de fragmentos de Benjamin.²⁴ Creio que, se já li tantas vezes esse minúsculo texto, é justamente porque *ele não se deixa ler*. Estou parafraseando um comentário do narrador de primeira pessoa de *O Homem da multidão*, que, por sua vez, cita o que os alemães costumavam dizer acerca do opúsculo *Hortulus Animae*, um livro de orações muito popular no século XVI, em edições latinas e germânicas. “*Er lasst sich nicht lesen*” (literalmente, “ele não se deixa ler”), declara no início e repete ao fim o narrador. Certamente isso serve para a própria história extraordinária de Poe e talvez para os grandes textos literários em geral. A melhor literatura é aquela que não se deixa ler, e quando concluimos a leitura somos assaltados por tantas dúvidas deixadas pelas passagens obscuras, que tudo o que podemos fazer é ansiar por novo tempo de releitura. Isso foi o que bem compreendeu Guimarães Rosa, propondo dois índices para seu *Tutaméia*, um de leitura, outro de releitura.²⁵ Cito uma das duas epígrafes de Schopenhauer, em *Tutaméia*, ambas defendendo a necessidade da releitura: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada na certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se

²⁴ Poe, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Edição trilingue. Texto original, tradução francesa de Charles Baudelaire, tradução brasileira Dorothée de Brouhard, excertos em português de Benjamin. Porto Alegre: Paraula, 1993.

²⁵ Rosa, João Guimarães. *Tutaméia*: terceiras estórias. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

entenderá sob luz inteiramente nova”. Mais uma vez, Bayard tinha razão, mas por motivos bem distintos do que defende em seu livro redutor: há sempre um rastro de não leitura na leitura, daí ser necessário reler, para a descoberta do outro se dar de modo mais integral, ainda que jamais de forma completa. Todo livro de fato relevante nunca se deixa ler inteiramente, resistindo à leitura de consumo, e por isso pede releituras, tantas quanto uma curta vida permitir. E assim fechamos as páginas dos melhores volumes pensando em reabri-las tão logo surja uma nova oportunidade.

O FENÔMENO DA REINVENÇÃO LINGUÍSTICA NA NARRATIVA AFRICANA CONTEMPORÂNEA

Jurema Oliveira (Ufes)

A obra de Boaventura Cardoso, José Luandino Vieira e Mia Couto tem como característica predominante a fusão entre o histórico e o literário. Esse processo advém da necessidade, ou melhor, do desejo desses escritores de preencher as lacunas existentes na memória das sociedades onde vivem – a angolana e a moçambicana -, fraturadas pelo advento do colonialismo.

É necessário reinventar uma memória histórica que perpassa ou fundamente ficcionalmente uma narrativa que englobe o conceito de nação e os vários segmentos sociais da contemporaneidade. Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva, esses escritores africanos contemporâneos recorrem a um produtivo artifício artístico: criam um personagem com os traços do *griot* para dar a veracidade necessária à enunciação.

O *griot* conta, procura dar um direcionamento à estória, mas partilha com os vários outros personagens o ato de narrar. Essa nova modalidade da oratura explicita a interação entre a tradição e a modernidade nas obras ficcionais da atualidade. “Tradição tem uma função passiva, conservadora, mas também dinâmica. A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos”¹.

Boaventura Cardoso publicou *Dizinga dia muenhu* (1977), *O fogo da fala* (1980), *A morte do velho Kipacaça* (1987), *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, materno mar* (2001). Detentor de uma oratura que teatraliza desde aspectos sócio-políticos até os elementos condensados da cultura angolana, “Boaventura Cardoso cultivava um idioleto festivo, um estilo muito personalizado, no contexto cultural de uma angolanidade militante, patriótica, nacionalista”².

¹ CARDOSO, Boaventura. “Entrevista”. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005. p.31.

² MACEDO, Jorge. “Compromisso com a língua literária angolanizada na escrita de Boaventura Cardoso”. In: In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 47.

Ele tem como referente a tradição e a História reatualizadas na ficção, espaço fecundo que abarca “os gestos de expressão bem calculada”³ e precisos num tempo de águas pesadas e densas como aquelas presentes no conto “A chuva”, da coletânea *Dizanga dia muenhu* (1977): “a chuva veio com muita raiva. Os tetos frágeis das cubatas tremiam e, nos lares, as águas que entravam dentro faziam atrapalhação nas pessoas”⁴.

Se em *Dizanga dia muenhu* Boaventura Cardoso encena “tempos quentes”, em *O fogo da fala* (1980) reinventa o ritual da fogueira, quando traz à cena literária artifícios que relembram o ritmo da fala, a musicalidade, a sonorização dos signos, as repetições e o cruzamento de elementos advindos do português com expressões decorrentes das línguas nacionais, para fundar uma língua tipicamente angolana, que no dizer de Laura Cavalcante Padilha:

(...) a leitura de *O fogo da fala* revela ao leitor não-angolano a significação africana da palavra (...). Por ela, o mundo invisível se pode transportar para o visível, não por meio de ideias abstratas, mas pelo prolongamento concreto deste visível que elas representam⁵.

O narrador de *O fogo da fala* (1980) transita entre a oratura e a cultura letrada, aliás, característica dos narradores de Boaventura Cardoso. Em *O fogo da fala*, constata-se “um equilíbrio entre o contador e o ouvinte, que garante a existência do passado no presente narrativo, a cumplicidade entre o velho e o novo e mantém viva a matriz africana que resistiu ao domínio branco-europeu”⁶. Na busca de sua especificidade artística, Boaventura Cardoso articula os códigos lingüísticos de forma poética para dar o tom de sua prosa.

O sentido da resistência, em Boaventura Cardoso, se consolida paradigmaticamente na coletânea de contos *A morte do velho Kipacaça* (1987), na qual, no dizer de Laura Cavalcante Padilha, aprofunda o “valor mais-além do verbo africano”⁷. A partir dessa obra, sua produção poética apresenta novas nuances que serão negociadas de modo profícuo nos romances *o signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997) e *Mãe, materno mar* (2001).

Desta forma, o entorpecimento das águas anunciado em *Dizanga dia muenhu*, numa visão dialógica com a produção artística deste autor, começa a fazer sentido mais

³ CARDOSO, Boaventura. “A chuva”. In: *Dizanga dia muenhu*. São Paulo: Ática, 1977. p.6.

⁴ Ibidem, idem, idem.

⁵ PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 23.

⁶ OLIVEIRA, Jurema J. de. “Como a narrativa africana tece o presente”. In: PORTELA, Eduardo (org.). Rio de Janeiro: *Revista tempo brasileiro*, nº 124, p.167-171, jan. / mar. 1996. p.168.

⁷ PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.24.

precisamente em *Maio, mês de Maria*. Coincidentemente, *Dzanga dia muenhu* foi publicado em 1977.

As ações repressivas, típicas do totalitarismo, que assolam o Bairro do Balão, cenário do romance *Maio, mês de Maria*, são acontecimentos vivenciados, num plano metafórico, pelos moradores de uma Luanda sitiada. A recriação de situações de violência sintetiza o quadro político conturbado em maio de 1977. Os movimentos dos homens / animais representam a simulação de uma violência processada pelo aparelho repressivo do Estado. Os signos que demarcam o horror fixam um quadro sanguinário no Bairro, cena que se repetiu por muitos dias. A população no desespero se “entrincheirou”:

(...) nas suas deles casas, ninguém que queria se aventurar só pôr cabeça fora da janela, se arrojar valentias. Tinha só único um rapaz musculado muito que saiu para desafiar os cães peito arrogante os plenos arrojos venham cá seus cães de merda eh pá não vais só ainda que lhe falei mais ele corajoso teimoso foi mesmo e então um só cão saltou por cima dele e em poucos minutos o rapaz lhe mataram à dentada e ficou estendido no chão. Eh! Que os homens do Bairro perceberam então, era imprudência quererem mostrar que os tinham no lugar certo, melhor era lhes manter encolhidos. Quem que podia desafiar aqueles animais felinos ferozes? Eh! Só três semanas mais tarde é que um dos primeiros desaparecidos apareceu, e com ele esperança de se desvendar o mistério⁸.

Assim, encontrar o caminho, ou “os caminhos” nas obras de Boaventura Cardoso pressupõe captar os sinais, as marcas deixadas pela voz enunciativa. No dizer de Evando Nascimento, estas marcas constituem o “rastro”, nas imagens do passado que são resgatadas na linguagem, não como uma resultante de “uma única experiência mas, sim, de uma repetição em série, cujo rastro somente passa a fazer sentido dentro da cadeia em que se inscreve”⁹.

Se os recursos estilísticos são o maravilhoso e o fantástico nas narrativas de *A morte do velho Kipacaça*, em *Maio, mês de Maria*, Boaventura Cardoso recorre à alegoria para dar o tom da tragicidade das situações.

Como alegorias da nação, pode-se dizer que *Maio, mês de Maria* e *Mãe, materno mar* estabelecem um diálogo produtivo com épocas conturbadas da história de Angola. Por meio desses e de outros recursos estilísticos, Boaventura Cardoso transita com mestria entre a Ficção e a História, fazendo da Memória o seu motor narrativo por excelência. Pode-se concluir que o gesto de escrever encontra sua significação não apenas no tempo

⁸ CARDOSO, Boaventura. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997. p. 82.

⁹ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001. p.173.

agitado do presente, mas nos profundos sinais que a Memória guardou e o ato de escrever faz renascer.

O discurso de Boaventura Cardoso valoriza um diálogo entre a ficção e a história para produzir o que Inocência Mata chama de “estratégia contra-discursiva”, que “consiste em destecer teias do logro, em olhares prismáticos, que desnudam silêncios e sombras da História”¹⁰.

É esse desnudar, esse olhar nada inocente que nós, leitores de Boaventura Cardoso, redescobrimos em sua escrita oralizada que, fechando com sua própria voz, denuncia a violência e a opressão, mostrando-se uma fala de resistência que “intenta dar primazia aos mais variados e complexos valores da cultura africana, na sua profundidade e na sua expressão”¹¹.

Com uma marca literária peculiar, inscreve-se também no cenário artístico angolano da contemporaneidade José Luandino Vieira, autor de *A cidade e a infância* (1960), *Luuanda* (1964), *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), *Velhas estórias* (1974), *No antigamente, na vida* (1974), *Vidas novas* (1975), *Nós, os do Makulusu* (1975), *Macandumba* (1978), *João Vêncio: os seus amores* (1979), *Lourentinho, dona Antónia de Souza Neto e eu* (1981), *De rios velhos e guerrilheiros* (2006).

Em *Nós, os do Makulusu* (1975), a linguagem aparece com ainda maior rigor, pois:

[...] a temática é mais ampla e complexa do que as estórias, e o seu mundo de ação escapa ao tradicional musseque, centralizando-se na faixa de fricção entre o mundo colonizado e colonizador (focando a família de colonos pobres que pela primeira vez aparece em Luandino com tal proeminência) e, num círculo inferior, as relações sociais que implicam as relações infantis e raciais, culminando, por fim, com o fresco a sobre a guerra colonial – ponto de crise – onde os problemas, apenas levantados no passado, assumem terrível urgência para os [moradores] do Makulusu que vivem esse momento de ruptura¹².

Durante a consolidação do processo colonial na extensa costa africana, emergem e multiplicam-se as cidades. Os efeitos desse avanço decorrem do deslocamento de setores rurais para os centros urbanos, região da sede administrativa portuguesa. Os africanos deixam suas aldeias e se aglomeram na periferia, nasce nesse contexto um novo estilo de vida, os bairros-de-lata.

¹⁰ MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”. In: LEÃO, Ângela Vaz. (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 60.

¹¹ BOAVENTURA, Cardoso. Palestra proferida por sua excelência senhor Ministro da Cultura de Angola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Texto policopiado, p.2.

¹² BUETI, Rui. Contribuição para o estudo da obra de Luandino Vieira. In: *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980. col. Signos -32, p.271-287.

As marcas denunciatórias dos rumos que a cidade – Luanda – toma ao longo da era colonial estão explícitas na primeira obra de Luandino Vieira *A cidade e a infância* (1960). Na cena recuperada a seguir a menina Marina, personagem do conto “A fronteira de asfalto” do livro de Luandino Vieira, relembra a época em que era amiga de Ricardo:

[Marina] fugiu para o quarto. Bateu com a porta. Em volta o aspecto luminoso, sorridente, o ar feliz, o calor suave das paredes cor-de-rosa. E lá estava sobre a mesa de estudo “...Marina e Ricardo – amigos para sempre”. Os pedaços da fotografia voaram e estenderam-se pelo chão. Atirou-se para cima da cama e ficou de costas a olhar o tecto. Era ainda o mesmo candeeiro. Desenhos de Walt Disney. Os desenhos iam-se diluindo nos olhos marejados. E tudo se cobriu de névoa. Ricardo brincava com ela. Ela corria feliz, o vestido pelos joelhos, e os caracóis loiros brilhavam. Ricardo tinha uns olhos grandes. E subitamente ficou a pensar no mundo para lá da rua asfaltada. E reviu as casas de pau-a-pique onde viviam famílias numerosas. Num quarto como o dela, dormiam os quatro irmãos de Ricardo...porquê? Porque é que ela não podia continuar a ser amiga dele, como fora em criança? Porque é que agora era diferente?¹³.

À medida que a cidade se torna um aglomerado humano desordenado envolto numa áurea de “modernidade”, a infância dos meninos livres é anulada paulatinamente para dar lugar ao musseque, “espaço marginalizado e emblema da divisão étnico-social por ela provocada”¹⁴.

A área urbana apresenta uma dupla linha divisória, demarcada por características raciais e sociais na capital angolana. Luanda, por ser a capital administrativa, aberta aos novos empreendimentos pensados pelos colonialistas, foi, pouco a pouco, circundada por bairros que cresciam envoltos num cinturão de miséria e de descaso por parte da colonização e da imigração branca.

Esses locais de concentração africana na região urbana foram denominados pelo povo de “musseques”, devido ao tom avermelhado do solo. Os responsáveis pela ordem colonial, os cipaio e os capitas – estes, negros assimilados que ocupavam o mais baixo escalão da polícia e tinham a função de disciplinar seus compatriotas – viviam também nos musseques, bairros-de-lata próximos à Luanda europeia, ou na fronteira entre o barro vermelho e o asfalto.

Nesse cenário de pobreza e censura policial, cresce Luandino Vieira. Foi no musseque Braga que Luandino Vieira passou a infância. Segundo Mário Pinto de Andrade, a obra ficcional deste autor constitui um testemunho do viver nos musseques. As narrativas são ambientadas nos bairros periféricos, cenário de violências cometidas pela PIDE em vários momentos da história angolana.

¹³ VIEIRA, José Luandino. “A fronteira de asfalto”. In: *A cidade e a infância*. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 1997. p.75.

¹⁴ TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981. p.214.

A vida verdadeira de Domingos Xavier (1974) cenariza as ações do cipaio que busca identificar os organizadores, os militantes que agiam clandestinamente nos musseques em 1961. A narrativa mostra como a militância alimentava a luta nacional a partir da periferia de Luanda. Os dois personagens que incitam à ação dos demais companheiros são o garoto Zito e o velho Petelo. Eles representam os extremos da organização clandestina que se prepara para enfrentar os colonialistas.

Pertencente ao segmento literário que se consolida em 1957, com o jornal *Cultura*, Luandino Vieira direciona seu discurso ficcional para a recuperação imagética do real cotidiano, do ambiente popular de sua infância, mas sendo sua narrativa romanesca espaço de criação imbuído, muitas vezes, de um discurso reivindicatório. Desde a primeira obra, seus narradores focalizam e traçam os perfis dos angolanos que sonham com novos tempos.

Os personagens militantes, que caracterizam culturalmente a “malta” insatisfeita com os rumos da colonização, são moldados pouco a pouco pelo ficcionista que não faz “arte pela arte”, mas arte pela vida:

Luandino Vieira é um militante desta heróica renascença; um militante que sofreu na sinistra prisão do Tarrafal uma pena de catorze anos pelo seu combate nas fileiras do movimento nacionalista angolano¹⁵.

Salvato Trigo, em *Luandino Vieira: o logoteta*, define seu texto como plural, por incorporar características advindas da poesia, do drama e do romance:

Assim o *texto* luandino é (...) uma prática de *escrita* que pressupõe a subversão dos gêneros literários, isto é, a abolição das fronteiras que, tradicionalmente, repartiam a *literatura* por três gêneros distintos: *lírico*, *dramático* e *narrativo*¹⁶.

Assumindo essas três características, Luandino Vieira funda sua modernidade.

Esse amálgama se explica pelo aspecto intertextual de sua obra com outros campos do conhecimento, como a história, a política, a ideologia e outras obras literárias. Em seus livros, verificam-se diferentes graus de caracterização das questões sociais. Na primeira fase, como afirma Salvato Trigo, afloram as preocupações sociológicas, já nas fases subseqüentes estas questões estão subentendidas, mas nunca ausentes.

A força feminina do musseque surge nas narrativas de Luandino Vieira como metáfora da resistência de mulheres - parceiras dos homens que, durante a guerra de

¹⁵ ANDRADE, Mário Pinto de. “Uma nova linguagem no imaginário angolano”. In: *Luandino: José Luandino Vieira e a obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.222.

¹⁶ TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981. p.557.

libertação, foram presos quando clamavam por justiça. Essa aliança das mulheres em questões sócio-políticas está nas ações das personagens de *Velhas histórias* (1974) e *Vidas novas* (1975). Suas vozes avançam significativamente em relação àquelas de *A cidade e a infância* (1960), espaço-temporal de total submissão das mulheres angolanas aos brancos em busca de melhoria de vida.

Composta por 11 livros, a obra de Luandino Vieira representa no cenário literário angolano um papel significativo na relação literatura / história tão valorizada pelos escritores angolanos. Segundo Rita Chaves, no seu livro *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005), nela

(...) é possível perceber a fisionomia madura de um projeto literário gestado num contexto bastante especial, se tomamos em conta os padrões via de regra utilizados para examinar a relação entre literatura e sociedade¹⁷.

A história literária angolana, por tradição, liga-se ao processo de construção identitária da Nação. A formação dos parâmetros literários encontrou seu alicerce promissor sob o signo da resistência ao colonialismo. Com ênfase no cenário urbano, o discurso literário de Luandino Vieira foi sendo construído paulatinamente nos interstícios de Luanda.

A cidade, que abriga a comunidade branca européia e as comunidades fixadas nos musseques, é marca emblemática da obra de Luandino Vieira, e rememorada em todas as suas narrativas. Em *João Vêncio: os seus amores* (1979), o personagem que cumpre pena por ter cometido um crime, e que divide a cela com um intelectual, faz uma declaração de amor à cidade:

Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoço. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama¹⁸.

De acordo com Salvato Trigo, a obra de Luandino Vieira atinge o ápice da representação do viver no musseque em *Macandumba* (1978), composto de histórias caracterizadoras dos perfis de personagens que metaforizam a linguagem e a cultura em geral dos musseques. Com um discurso intertextual, evidencia-se em *Macandumba* uma multiplicidade de vozes que se completam e dialogam internamente com o conjunto de

¹⁷ CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 19.

¹⁸ VIEIRA, José Luandino. *João Venâncio: os seus amores*. São Paulo: Ática, 1979. p.81.

estórias sobrepostas, desenvolvidas a partir da história englobante que recebe as demais num processo de encaixe, como bem define André Jolles¹⁹ em *Formas simples*.

A tessitura narrativa das obras de Luandino Vieira depreende singularmente a matriz que nos interstícios do poder escreve a história daqueles que ajudaram a construir o *asfalto* – metonímia da opressão solidificada no sistema colonial – para demarcar os dois mundos: a cidade europeia e os musseques das casas de latas, caixotes e papelão sobre a terra vermelha.

O ficcionista Mia Couto desponta no cenário literário moçambicano em 1983, com a publicação do livro de poemas *Raiz de orvalho*. A partir desta imersão no mundo literário, o escritor e também jornalista começa “a recolher temas para contos e enveredou pelos caminhos da ficção, revelando-se um excelente contista”²⁰. Publicou *Vozes anotecidas* (1986), *Cronicando* (1988), *Cada homem é uma raça* (1990), *Terra sonâmbula* (1992), *Estórias abençoadas* (1994), *A varanda de frangipani* (1996), *Contos do nascer da terra* (1997), *Mar me quer* (1997), *Vinte e zinco* (1999), *O último vôo do flamingo* (2000), entre outros. Mia Couto se inscreve no panorama literário contemporâneo moçambicano como um escritor que privilegia o português falado em seu país, e usa “neologismos, fraseologia inovadora e situações surrealistas nos seus contos e romances”²¹.

A narrativa pós-colonial é dotada de características híbridas, devido à convergência de uma “pluralidade de formas e de propostas”²², decorrentes das ligações estabelecidas entre os aspectos culturais de origem europeia e os da cultura moçambicana com o intuito de traçar parâmetros para a construção dos novos campos literários capazes de darem conta das diversidades identitárias locais:

O projecto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial²³.

Nesse sentido, o estatuto da oralidade tem lugar de destaque numa época de reescritura da História e da literatura moçambicana que se quer valorativa da tradição viva na memória dos escritores. Para eles, o caminho de afirmação da diferença encontra-se no

¹⁹ JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

²⁰ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p.263.

²¹ HAMILTON, Russel. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 29.

²² LEITE, Ana Mafalda Leite. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003. p.28.

²³ Idem, ibidem, ibidem.

retorno às raízes de que fala Stuart Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade* (2000) para fundar a narrativa de nação composta por variadas características étnicas e lingüísticas que compõem a sociedade em questão.

Nesse processo de imersão na cultura ligada à tradição, o escritor precisa buscar na “memória da infância” as imagens que remontam à herança solidificadora da recriação, da magia, advinda das antigas rodas em volta da fogueira e de contextos outros próprios do cenário cultural moçambicano, decorrentes do cruzamento de culturas próprio da sociedade de características mestiça, branca e negra de Moçambique.

Mia Couto – em entrevista ao jornal *Letras*, de Lisboa de 08/10/1997 – faz a seguinte declaração:

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai ‘resolvendo’ por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira²⁴.

Essa descrição que faz Mia Couto de si e de sua escrita traz à tona a complexidade de uma prosa poética que se quer híbrida e plural ao mesmo tempo, para abarcar as diferentes faces da moçambicanidade, como bem define Secco em seu estudo sobre o autor:

Mia Couto sabe-se herdeiro de cruzamento culturais múltiplos e tem clareza de que sua produção se alimenta não só de estratégias orais do narrador africano, mas de jogos lúdicos universais que fazem de sua prosa um tecido híbrido e poético²⁵.

As narrativas de Mia Couto, em especial *Cada homem ce uma raça* (1990), expõem os aspectos das várias culturas e crenças do homem moçambicano. Com um discurso que transita entre o humor e a ironia, as histórias de suas obras trazem à tona as origens, as raças, os costumes que nutrem o imaginário do escritor. Segundo Hélder Garmes, no seu artigo “O pensamento mestiço e uma poética da mestisagem”²⁶:

(...) os elementos que tradicionalmente foram lidos ora como distorção do modelo europeu, ora como corrupção da cultura indígena, podem ser tomados como elementos de integração da obra, já que passam a ser avaliados a partir de uma poética que reconstrói a coerência interna da obra a partir dos conflitos culturais nos quais ela emerge.

²⁴ COUTO, Mia. O gato e o novelo. Entrevista a José E. Agualusa. JL., Lisboa, 08/10/1997. p.59.

²⁵ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 265.

²⁶ GARMES, Hélder. “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem”. In: *Via atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002. p.185.

Como bem define Pires Laranjeira²⁷, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, os contos do livro *Cada homem é uma raça* abrangem universos culturais muito variados e forjam um cenário plural afro-luso-sino-indo-arábico-goês: africanos (banto, negro); luso (europeu branco); chinês (amarelo); indo (indiano); arábico (árabe, mulçumano); goês (indiano, português). A criatividade e a inventividade da escrita de Mia Couto advém em parte de suas leituras de autores como Guimarães Rosa (brasileiro), Luandino Vieira (angolano), entre outros.

A ficção de Mia Couto apresenta características denunciatórias do descompasso social por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante: revigorar na ficção a imagem de uma Nação em equilíbrio, trazendo à tona as vozes dos mais-velhos no *antigamente* da história de Moçambique. Na atualidade, o ato de contar histórias e ouvi-las constantemente não mais ocorre em volta das fogueiras, mas nas águas dos rios criados pela memória narrativa. No presente, a fogueira reside nas entrelinhas das narrativas, veiculando uma sabedoria que pode ser lida em diferentes sentidos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário Pinto de. ANDRADE, Mário Pinto de. “Uma nova linguagem no imaginário angolano”. In: *Luandino: José Luandino Vieira e a obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BUETI, Rui. Contribuição para o estudo da obra de Luandino Vieira. In: *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980. col. Signos -32.

CARDOSO, Boaventura. “Entrevista”. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. Palestra proferida por sua excelência senhor Ministro da Cultura de Angola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Texto policopiado.

_____. “A chuva”. In: *Dizanga dia muenhu*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

²⁷ LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p.314.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

COUTO, Mia. O gato e o novelo. Entrevista a José E. Agualusa. JL., Lisboa, 08/10/1997.

GARMES, Hélder. “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem”. In: *Via atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

HAMILTON, Russel. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda Leite. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

MACEDO, Jorge. “Compromisso com a língua literária angolizada na escrita de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”. In: LEÃO, Ângela Vaz. (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

OLIVEIRA, Jurema J. de. “Como a narrativa africana tece o presente”. In: PORTELA, Eduardo (org.). Rio de Janeiro: *Revista tempo brasileiro*, nº 124, p.167-171, jan. / mar. 1996.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

João Venâncio: os seus amores. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

VIEIRA, José Luandino. “A fronteira de asfalto”. In: *A cidade e a infância*. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 1997.

O “MUNDO”, UM “OUTRO” E “EU” EM COAUTORIA? (SOBRE UM ROMANCE NÃO ESCRITO POR JOÃO GUIMARÃES ROSA)

Lino Machado (Ufes)

1. Apresentação do nosso problema

“[...] não sabemos onde somos estúpidos até colocarmos os nossos pescoços para fora.” (Richard Feynman)

Lançado em 1967, o livro *Tutaméia: terceiras histórias*, de Guimarães Rosa, exhibe quatro prefácios, espalhados num conjunto maior de quarenta e quatro textos: os quatro escritos em estilo de preâmbulo e os quarenta contos do restante do volume (ROSA, 1976, p. 3-12, 64-69, 101-104 e 146-166).

Dos prefácios referidos, o que interessa ao nosso propósito é a parte VI do derradeiro, intitulado “Sobre a escova e a dúvida”. Ali são esclarecidas as circunstâncias da produção de obras do escritor, de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. Não só as narrativas de fato escritas, todavia, são lá contempladas, já que, na sexta seção em foco, Rosa explica por que **não terminou** um romance que começara em 1957 ou 58: *A fazedora de velas*.

A fazedora de velas “trouxe-se em gaveta” (ROSA, 1976, p. 158), de acordo com o seu “autor” (ou **não-autor**), por uma **sequência espantosa de coincidências**, interligando a vida cotidiana dele e o romance não findado, bem como este e *Dona Sinhá e o filho padre*, de Gilberto Freyre, publicado apenas em 1964, e que Rosa leria, portanto, **tempos após haver desistido, supersticioso, de escrever a sua narrativa**. Para as coisas continuarem esquisitas, em *Dona Sinhá e o filho padre* o próprio Gilberto Freyre narra como fatores que **previamente imaginara** para compor a trama da sua novela foram **depois encontrados** por ele na realidade, no Pernambuco em que o sociólogo deveras existia! Ainda mais: *Dona Sinhá e o filho padre* é dedicado por Freyre a Otávio de Faria, Jorge Amado e... Guimarães Rosa (FREYRE, 1964, p. vii), que, aliás, não menciona tal detalhe, no seu quarto prefácio.

Ao ler a obra do pernambucano, Rosa descobriu que um personagem (o “Francês”) que idealizara para as páginas de *A fazedora de velas*, afinal não acabadas, apareceria nas de *Dona Sinhá e o filho padre*: “E como foram possíveis coincidências de ordem tão

estapafa? Eu não sabia coisa nem alguma do livro de Gilberto Freyre, e ele migalhufa coisinha não poderia saber do meu ‘Francês’, jamais confidenciado a ninguém, nem murmurado [...]” (ROSA, 1976, p. 160).

O quadro de semelhanças indicado acima pode ser mais detalhado:

1. universo de Guimarães Rosa e intriga de *A fazedora de velas*: três coincidências (sendo a última a verdadeiramente **estranha**): **1.1**) a tristeza do personagem-narrador passou para o próprio escritor, **depois** do início da elaboração do enredo; **1.2**) uma doença séria daquele veio a atingir também este; **1.3**) Rosa acabou por achar, **na sua realidade cotidiana**, o sobrado principal que imaginara para a ação;
2. universo de Gilberto Freyre e intriga de *Dona Sinhá e o filho padre*: duas coincidências: **2.1**) publicando em jornal uma **notícia** acerca da novela, com a designação da personagem feminina, Freyre foi acusado por uma Dona Sinhá **real** de o seu nome e a sua figura terem sido aproveitados abusivamente na produção **anunciada**; **2.2**) um “Francês” que ele concebera como integrante da trama, **sem inspirar-se no contexto social**, terminou por revelar-se como **existente de maneira efetiva**;
3. intrigas de *A fazedora de velas* e *Dona Sinhá e o filho padre*: uma coincidência: **3.1**) como assinalado mais acima, Rosa veio a encontrar no trabalho de Freyre de 1964 um “Francês” similar ao seu, mantido em segredo desde 57 ou 58.

Considerando apenas o texto de “Sobre a escova e a dúvida”, existem, ao menos, quatro suposições que podemos fazer:

1. nesse prefácio lançado em 1967, com “ladino artifício”, Rosa está ficcionalmente blefando, apoiando-se, ainda, no trabalho que Freyre publicara em 64, dedicando-o a Rosa e mais dois outros (Faria e Amado);
2. em 1957 ou 58, os fatos se desenrolaram como o escritor os relata ali;
3. de algum modo, Rosa confundiu-se, até delirou, misturando aspectos da sua existência privada com os da esfera ficcional;
4. há a possibilidade de que coisas semelhantes às que nas páginas do prefácio vêm relatadas aconteçam a alguém no nosso mundo, tenham sido ou não inventados (em blefe ficcional) os eventos que o autor conta.

Quanto às três primeiras hipóteses, elas podem ser consideradas num único bloco, apesar de se mostrarem bastante diversas. O motivo: em princípio, não nos interessa a

veracidade (ou **não veracidade**) dos fatos narrados no texto de *Tutaméia*, em relação à **existência real que foi a de Rosa**.

Fiquemos, portanto, com a última suposição. Falando de modo explícito, supomos que existe uma descrição da realidade que, **para além da pessoa empírica de João Guimarães Rosa**, torna razoável a crença de que coincidências como as de “Sobre a escova e a dúvida” ocorram a um ser humano do nosso mundo. Quem se dispuser a pesquisá-las, encontrará um acervo considerável de casos inquietantes, literários e extraliterários (cf. INGLIS, 1994, **passim**), como o que o navegador brasileiro Amyr Klink relata em *Cem dias entre céu e mar* (cf. GRINBERG, 2003, p. 57-58).

Como ponto de partida da sua viagem pelo Atlântico Sul, em 1984, Klink escolheu o porto de **Lüderitz (a)**, na **Namíbia (b)**. Nesse meio tempo, ele recebeu pelo correio o envelope com o primeiro número de uma assinatura da *Revista geográfica universal*, presente de uma amiga. Coisinha corriqueira? Na capa desta publicação podia ler-se: “Reportagem especial sobre a **Namíbia (b)**”. Ele pensou de início: “tratava-se, sem dúvida, de uma **simples coincidência**” (KLINK, 2005, p. 26: destaques nossos).

Em seguida, examinando livros a respeito de travessias oceânicas, Amyr Klink topou com o nome do **radioamador francês (c) Maurice (d)**. Quase logo depois, ele conheceu os donos de um veleiro, os **franceses (c)** Michel e Frédérique. Estes se comunicam por **rádio** com ninguém menos do que o **francês Maurice (c, d)**. Após “**tão impressionante coincidência**”, o próprio Amyr Klink decide tornar-se radioamador (KLINK, 2005, p. 28: destaques nossos).

Klink descobrirá depois que o sujeito que encontrara para com ele ter aulas de radioamadorismo chamava-se Henrique **Lüderitz (a)**, “descendente direto de Adolf Lüderitz”, comerciante de Poremén, que fundou a cidade [de **Lüderitz (a)**] no início do século. Ao saber o nome do radioamador, Klink reage: “A resposta quase me derrubou da cadeira. [...] / Simplesmente incrível! [...] **inexplicáveis coincidências**” (KLINK, 2005, p. 29: destaques nossos).

Temos assim um espantoso quadro de dados, que, em simultâneo, parecem **casuais** (pois nenhum mecanismo causal conhecido os liga) e são **relevantíssimos** na situação vivida pelo navegador. Coincidências assim “de ordem tão estapafa” não são obviamente resultantes do que se denomina **causalidade**, nem tampouco – o que já não é óbvio – precisam ser consideradas como produtos do **acaso**, da **casualidade**.

No livro *Coincidências: mero acaso ou sincronicidade?*, de Brian Inglis, encontramos o resumo de uma série de fatos estranhos protagonizados por Sigmund Freud e um dos seus pacientes, em 1919 (INGLIS, 1994, p. 37-38), por ele relatados ao público vienense apenas em 1932, na trigésima das suas *Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise* (FREUD, 2006, p. 53-60).

No outono de 1919, Freud (**a**) aguardou inutilmente a chegada do seu analisando “Herr P.” (“Senhor P.”) (**b**). Na ausência deste, ele resolveu visitar um colega, de sobrenome parecido ao seu: o Dr. Anton von Freund (**a**), que morava numa pensão. Lá, o terapeuta deparou-se com uma **coincidência**: num dos andares daquele endereço também habitava o Senhor P. (**b**), cujo domicílio até a data Freud desconhecia.

O Senhor P. antes emprestara a Freud um dos romances da série *The Forsyth saga* (**c**), do autor inglês (**d**) John Galsworth. O sobrenome “Forsyth” passou, então, a fazer parte das conversas entre os dois, durante as sessões de análise.

Dias depois do empréstimo do romance de *The Forsyth saga* (**c**), um Dr. David Forsyth (**c**), chegado da Inglaterra (**d**) a Viena, enviou a Freud o seu cartão de visita. Mais tarde, no mesmo dia desse envio, veio ao consultório de Freud o Senhor P. Na sessão, o grande psicanalista lhe contou que, na semana anterior, fora à pensão de um colega, mas **sem dizer o seu nome**: o Dr. Anton Freund (**b**), como bem sabemos.

O Senhor P., que padecia de problemas sexuais, revelou ao terapeuta que uma possível namorada o tratava como “Herr von Vorsicht” (**c**), “Senhor Cuidado” em alemão, ou “Mr. Foresight” (**c**) em inglês (ressaltemos a cadeia associativa baseada na equivalência semântica entre idiomas e também na similaridade fônica: “Vorsicht”/“Foresight”/“Forsyth”). No preciso momento em que escutou a expressão “Herr von Vorsicht” (**c**), por **coincidência** Freud tinha o cartão de visita do Dr. David Forsyth (**c**) junto a si.

Pouco depois, na mesmíssima sessão de análise, o Senhor P. indagou ao seu ilustre terapeuta se determinada mulher (Freud Ottorego), que proferia uma série de conferências sobre o idioma inglês (**d**) na Volksuniversität, não era filha de... Freund (**b**), distorcendo, sem intenção, o nome de Freud (**b**), ignorando que este não mencionara o nome do Dr. Anton von Freund (**b**), como por igual sabemos. Mas as coisas não cessam por aqui.

Quando jovem, o Senhor P. residira na Inglaterra. Desde aquela época, alimentara um permanente interesse pela literatura inglesa (**d**) – daí o empréstimo do romance *The Forsyth saga* a Freud, efetuado por quem era um “Herr von Vorsicht” segundo a jovem a

quem ele cobiçava. Pois bem: no fim da sessão, o Senhor P. falou de um pesadelo (**e**) que tivera: um **Alptraum**, em alemão. Ele também ressaltou que havia pouco tempo esquecera a palavra inglesa (**d**) que traduzia **Alptraum**, ou seja, **nightmare**. Indagado por alguém sobre esta última, por equívoco o Senhor P. dissera: “a mare’s nest”. Escreveu Freud, relatando: “Isto era absurdo, naturalmente, prosseguia ele; ‘a mare’s nest’ significava algo incrível, um conto policial” (FREUD, 2006, p. 56). O criador da psicanálise então recordou:

O único elemento comum a essa associação e à anterior parecia ser o elemento “inglês”. Porém, eu me lembrava de um pequeno incidente, ocorrido cerca de um ano antes. P. estava sentado junto a mim, na sala, quando outro visitante, um querido amigo proveniente de Londres [**d**], o Dr. Ernest Jones, chegou inesperadamente, depois de uma longa separação. Fiz a este um sinal para que entrasse na sala contígua, enquanto eu terminava uma entrevista com P. Este, porém, o reconheceu imediatamente, por causa de sua fotografia na sala de espera, e até expressara o desejo de ser-lhe apresentado. Ora, Jones é o autor de uma monografia sobre o **Alptraum** – o pesadelo [**e**]. Eu não sabia que P. o conhecia; ele evitava ler literatura psicanalítica (FREUD, 2006, p. 56).

Como o gênio de Sigmund Freud era atento a todos os encadeamentos de associações envolvidas no que, mais tarde, se celebrizariam como significantes e significados, ele multiplica na sua conferência as explicações para o que ocorrera entre ele e o Senhor P. E Freud não ignora sequer a hipótese de telepatia, a qual lhe merecera a atenção séria desde, ao menos, os anos 20.²⁸ A conferência em foco não por acaso tem como título “Sonhos e ocultismo”, e não é preciso ressaltar o quanto assuntos como supostas capacidades telepáticas dos seres humanos e práticas ocultistas interessaram a Carl Gustav Jung, no seu enfoque da psique inconsciente, para além da não menos importante (porém mais aceitável à mentalidade científica predominante, sobretudo graças ao trabalho freudiano) atividade onírica.

As explicações propostas por Freud mais – digamos – estritamente racionalistas para o que aconteceu não se revelaram conclusivas para ele mesmo, uma vez que precisou deixar aberta a porta para a possibilidade da telepatia. Naturalmente, remetemos o leitor nelas interessado ao texto da palestra psicanalítica, mas, para enfocar fatos dessa espécie, lembraremos as conceituações de Jung e as da Física ou Mecânica Quântica. Elas nos

²⁸ Freud enfocou o assunto em “Psicanálise e telepatia” (de 1921, mas publicado postumamente em 1941) e “Sonhos e telepatia” (de 1922).

fornece um contexto teórico (ou dois, articuláveis) em que tais experiências ganham o sentido que vamos buscando.²⁹

2. Uma bateria de conceitos incomuns

“[...] que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias, válidas inspirações.” (João Guimarães Rosa)

As noções junguianas agora fundamentais são: sincronicidade, psicóide e o inconsciente coletivo citado pitorescamente pelo (não) autor de *A fazedora de velas*.

Frisemos que **sincronicidade** é a ocorrência de coincidências significativas entre uma (ou mais) pessoa(s), de um lado, e um evento externo à(s) mesma(s), do outro, coincidências nada irrelevantes, que, não se explicando em termos causais, parecem pressupor, contudo, um **padrão subjacente** que liga a experiência dita **subjativa** e o fator dito **externo**. Os relatos de Freud, Rosa e Klink encaixam-se nessa modalidade de evento.

Por sua vez, **psicóide** mostra-se um elo muito íntimo entre uma psique particular e o restante do mundo: praticamente, a dissolução dos limites entre aquela e este, quando o dado individual deixa de ser algo apenas pessoal, ao menos em parte.

Já o **inconsciente coletivo** é a contribuição mais célebre do psicólogo: para ele, a espécie humana tem em comum um fundo de **esquemas psíquicos mínimos** (denominados **arquétipos**) que são acionados concretamente por cada um de nós, nesta ou naquela situação histórico-social, que lhe dá **conteúdo concreto** mais amplo e, ao mesmo tempo, mais definido. O inconsciente coletivo é o que, em princípio, torna possível o exdrúxulo fenômeno de sincronicidade e o fator psicóide (JUNG, 2007, **passim**).

Claro: se for aceita, a hipótese da sincronicidade parece pôr em xeque a visão científica que temos da realidade. Mas interrogamos: até que ponto? O real é **physis**. Sem prejuízo dos demais campos do saber, os postulados mais impactantes do conhecimento vêm sendo os da Física – clássica ou newtoniana, primeiro; moderna, quântica e relativista,

²⁹ Embora a articulação entre sincronicidade e Física Quântica seja algo bastante arriscado, tentaremos não efetuar numa extrapolação abusiva desta última, da espécie das denunciadas por Alan Sokal, desde que enviou o artigo deliberadamente disparatado “Transgredindo as fronteiras: em direção a uma hermenêutica transformativa da gravitação quântica” à revista **Social text**, e teve o mesmo publicado! (Cf. SOKAL, BRICMONT, 2001, **passim**.) Aquela articulação, por outro lado, foi já iniciada por Jung (e sem disparates!) no seu livro sobre a sincronicidade, com a ajuda de Wolfgang Pauli, um dos maiores físicos do século XX (JUNG, 2007, **passim**).

depois. O que é compreensível: o objeto da Física é nada menos do que o Universo e, mesmo, a suposição de um Multiverso gerador de Universos vários. E a Física pós-newtoniana, que se pode considerar iniciada, a contragosto, em 1900 por Max Planck, confronta-nos com uma série de fenômenos que desafiam a percepção cotidiana que temos das coisas.

3. A face quântica da nossa realidade:

“Mecânica quântica: matemática com magia negra.” (Albert Einstein)

Décadas após Copérnico e Galileu haverem estabelecido que a Terra gira em torno do Sol e não o contrário, a maioria das pessoas continuava a crer que o Universo era Geocêntrico. Hoje, décadas depois de a Teoria da Relatividade e a Física Quântica terem mostrado que parte da visão newtoniana é falsa, ou ao menos limitada a certas porções do Universo, uma parcela enorme de gente prossegue enxergando a realidade através dessa visão. Mas, para além dos seus cálculos numéricos, o que é a visão newtoniana das coisas, superada pela Relatividade e pela Mecânica Quântica? A citação seguinte de Lynne McTaggart fornece um quadro do que ela seja:

[...] Tudo que acreditamos a respeito do nosso mundo [...] deriva de ideias formuladas do [sic] século XVII [por Isaac Newton], mas que ainda compõem a espinha dorsal da ciência moderna – teorias que apresentam [...] os elementos do Universo como sendo **isolados uns dos outros, divisíveis** e de todo **independentes**.

[...]

Esse mundo de **separações** deveria ter sido destruído [...] pela [...] física quântica na primeira parte do século XX. Quando os pioneiros da física quântica esquadriharam a essência da matéria, ficaram impressionados [...]. Os fragmentos mais minúsculos da matéria não eram [...] matéria, **como a conhecemos**, [...] mas **às vezes uma coisa** [partículas] e **às vezes outra bem diferente** [ondas]. E mais estranho ainda é que eles eram [...] **muitas coisas possíveis ao mesmo tempo** [função de onda]. No entanto, [...] essas partículas subatômicas, isoladamente, não possuíam sentido [...]; só significavam alguma coisa se estivessem **relacionadas com todo o resto**. [...] Só era possível compreender o Universo como uma **rede dinâmica de interligações**. As coisas que algum dia estiveram em contato permaneciam em contato através de todo o espaço e de todo tempo [emaranhamento quântico]. Na verdade, o tempo e o espaço pareciam [...] conceitos arbitrários, não mais aplicáveis a este nível [quântico] do mundo. Na realidade, o tempo e o espaço **como os conhecemos** não existiam [cf. Teoria da Relatividade tanto quanto Física Quântica]. [...]

Os pioneiros da física quântica – Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg, Niels Bohr e Wolfgang Pauli – tinham uma pista do território metafísico que haviam violado. [...] Os cientistas se voltaram para textos da filosofia clássica na tentativa de compreender [...] o **estranho mundo subatômico** que estavam observando. Pauli examinou a psicanálise [junguiana], os arquétipos e a cabala; Bohr, o Tao e a filosofia chinesa; Schrödinger, a filosofia

hindu; e Heisenberg, a teoria platônica da Grécia antiga (McTAGGART, 2008, p. 16 e 18: destaques nossos).

Como foi possível que quatro dos maiores físicos do século XX – todos agraciados com um prêmio Nobel em algum momento das suas carreiras – tenham visto paralelos entre os seus domínios e formulações situadas em campos místico-filosóficos? Platonismo, filosofia da Índia, pensamento chinês, Tao Te King, cabala, arquétipos, psicologia analítica de Jung: atirem no conferencista que vos fala todos os vossos livros, cadernos de anotações, canetas e lápis, se os elementos desta lista não tiverem ressonância **positiva** na obra de Rosa...

Há uma incrível **história coletiva** que conduz a isso. Em 1900, o cientista Max Planck, um homem de visão de mundo conservadora segundo todos os registros, propôs algo revolucionário em termos científicos. Diante de um problema que não precisamos detalhar neste evento de Estudos Literários, a chamada “Radiação do corpo negro”, até ali não solucionado, ele postulou uma noção **sem sustentação no contexto maior da Física da época**, ainda de dominância newtoniana: a noção de que a energia fluía não continuamente, mas de modo **descontínuo, discreto**, em “pacotes” a que deu o nome de **quanta** (plural latino de **quantum**: “quantidade”). Assim foi assentada a primeira pedra da pirâmide quântica, a Física que, com as Relatividades Restrita e Geral de Einstein, passaria a ser considerada uma das teorias fundamentais do Universo, destinada, **em princípio**, a tratar do reino do muito pequeno, do **microcosmo**, ao passo que as duas Relatividades explicam o domínio do muito grande, do **macrocosmo**, das grandezas maiores (distâncias cósmicas enormes, velocidades altíssimas, etc.).

Entre ambas localiza-se agora a Física genialmente criada por Isaac Newton no século XVII. A essa Física reservaremos o setor **mesocósmico** da realidade, aquele em que a nossa experiência cotidiana se dá, cujas características projetamos (de modo errôneo) no restante do Universo, quer no seu setor microscópico, quer na sua dimensão de macroescala.

Para tudo o que prosseguirá sendo sintetizado, tenhamos em mente que nunca foi de fato estabelecida uma fronteira precisa entre o terreno quântico (ou micro) e a esfera não quântica (meso e macro) do real, nada impedindo que as características daquele produzam efeitos nos domínios da nossa experiência comum (“diluídos”, “imperceptíveis”).

A “sacação” solitária de Planck, que ele próprio revelou ter vislumbrado “num ato de desespero”, resolveu matematicamente o problema técnico da “radiação do corpo negro”, acomodando-se aos “dados experimentais obtidos em laboratório” (OLIVEIRA, VIEIRA, 2009, p. 27). Foi grande, todavia, o preço deste sucesso que a Natureza cobrou pela desocultação de um dos seus segredos, situado na sua dimensão mais íntima. A noção de uma **descontinuidade radical** ingressou no panorama teórico-prático da humanidade.

Seguindo a história, logo em 1905 veremos um (na época) desconhecido utilizar a noção de **quantum**, para resolver outra questão prática que estava sem solução: a do “efeito fotoelétrico”, explicado pelo jovem Einstein daquela data através da hipótese de que a luz era formada por **partículas** ou **corpúsculos**. A suposição de que a luz fosse constituída por **unidades discretas** ou **quantidades delimitadas** ia na contramão do que passara a ser estabelecido, ainda que com dificuldade, a partir do início do século XIX: a ideia de que a luz fosse compor-se de **ondas** (depois dos trabalhos de James Clerk Maxwell, ondas eletromagnéticas). De saída, não se aceitou bem o ponto de vista einsteiniano; com o tempo, viram-se duas coisas: uma, que Einstein tinha razão, o que acabou por lhe valer o Nobel de 1921; outra, que a luz podia ser analisada **tanto como partícula quanto como onda**, o que ficou célebre na literatura científica com a designação (um tanto “neobarroca”) **dualidade onda-partícula**, algo estranho, pois nos obriga a admitir que uma entidade possui predicados que parecem **contraditórios**: sendo a luz feita de partículas, estas deveriam ser consideradas coisinhas **bem localizadas**, como grãos de areia (digamos); tendo a luz características de ondas, elas **se espalhariam de modo difuso**.

Assim, Planck e Einstein foram os primeiros físicos quânticos do mundo. E cada um a seu modo se arrependeu disso, pois, de fato, a Mecânica Quântica exige uma reformulação profunda, ainda em curso, de conceber **o que seja a realidade**.

Após Planck e Einstein, entra em cena o físico Niels Bohr. Dizem que ele **sonhou** em 1913 com o modelo do átomo, que existia já, em formato de minúsculo sistema solar: os elétrons orbitariam os núcleos atômicos como pequenos planetas em torno de um sol em miniatura (GOSWAMI, 2010, p. 47). A fim de entender o motivo de elétrons não caírem em torno do núcleo do átomo, como os nossos satélites artificiais caem na Terra, Bohr se valeu da espantosa noção de “salto quântico”. Este é resumido pelo físico Amit Goswami do seguinte modo: “Uma transição **descontínua** de um elétron, de uma órbita atômica para outra **sem passar pelo espaço entre as órbitas**” (GOSWAMI, 2010, p. 332: destaques nossos).

Depois desse feito de Bohr, o físico Louis de Broglie defendeu, em 1924, uma hipótese no mínimo tão ousada quanto as dos seus antecessores. Motivado pelo trabalho de Einstein em 1905, ele raciocinou: se luz e matéria são abundantes no nosso universo, se a luz revela um comportamento dual, ora manifestando-se como onda, ora como partícula, então, por simetria, **a matéria também teria um comportamento da espécie**, às vezes atuando como partícula, outras vezes como onda.

O conceito quântico de matéria implica, pois, essa dualidade – o que vem sendo confirmado desde os anos 20. Um físico descobriu mesmo a matemática fundamental para o caso, em 1926: a equação de “função de onda”, de Erwin Schrödinger.

Bem ou mal, partícula pode ser comparável ao que, no cotidiano, consideramos mesmo matéria: coisa definida, pontual, localizada, seja um corpo grande como um edifício, seja algo mais “granular”, feito uma semente. Onda (ou **função de onda** ou **onda de possibilidade**) não é um elemento físico, ou seja, quando revela comportamento de onda, a matéria é “apenas” possibilidade (superposição, coexistência de estados ou localizações da matéria ordinária), vale dizer, algo ainda não físico, que existe não no nosso espaço quadridimensional (espaçotempo), mas sim num espaço especial chamado “de Hilbert” (em homenagem ao grande matemático dos sécs. XIX e XX), com **múltiplas dimensões**. Quem veio a dar tal interpretação à “função de onda” de Schrödinger foi o físico Max Born, já em 1926. E o próprio Schrödinger não aceitou que a sua função de onda dissesse respeito **não a ondas físicas de fato**, mas a **probabilidades** de a matéria estar aqui e ali no Universo. Como Planck e Einstein, arrependeu-se por haver contribuído para o estabelecimento da doutrina quântica.

Tomaram parte nessa empreitada, além dos cientistas citados, outros, como Heisenberg e Wolfgang Pauli. Este último, aliás, em 1932, viria a tornar-se paciente de uma das seguidoras ou assistentes (Erna Rosenbaum) de Carl Gustav Jung, pois foi abalado por sérios problemas emocionais, incluindo o alcoolismo. O grupo de físicos ficaria historicamente conhecido como Escola de Copenhague, em referência a Niels Bohr, dinamarquês de nascimento.³⁰

De acordo com os postulados da Escola de Copenhague, estabelecidos a partir dos anos 20 do século passado, até que seja feita uma **observação** (ou **medição**), um objeto

³⁰ A denominação Escola de Copenhague pode induzir-nos ao erro de supor uma unidade de pensamento dos homens que passaram a ser associados à mesma. Para uma boa argumentação de que tal unidade não existia, cf. NETO, 2010, p. 7-9, 15-17.

quântico “existe em todos os estados possíveis simultaneamente” (KAKU, 2007, p. 152). Se quisermos saber qual o estado desse objeto, somos obrigados a **observá-lo**, o que leva tal coexistência de possibilidades (a função de onda mencionada) a adquirir realidade apenas dessa maneira – o que, na linguagem dos físicos, em geral é denominado “colapso da função de onda” ou também “redução de estado”³¹.

A nossa inevitável interferência no mundo quântico foi mesmo matematizada por Werner Heisenberg em 1927, no Princípio da Incerteza ou da Indeterminação, que afirma que nunca teremos um conhecimento **completo** da Natureza, pois, ao conhecermos um aspecto do mundo quântico, nós alteramos o seu estado, queiramos ou não. Trata-se de uma alteração **física** da realidade, algo muito mais impactante do que as limitações **subjetivas** e/ou parcialidades **ideológicas** de uma interpretação de dados do real.

Em nosso meio de Humanas (e em numerosos setores fora dele), afirmações como as que vamos fazendo correm o risco de soar bizantinas, até mesmo “alienantes”, “coisa de idiotas”, quando não de “reacionários”, “idealistas”, “cúmplices da ideologia das classes dominantes”, etc., etc., etc. Para que não suspeitem ao menos da nossa sanidade mental, vamos dar a palavra a um importante físico brasileiro, Ivan S. Oliveira, em artigo intitulado “Revisitando a estranha natureza da realidade quântica”:

Desse tipo de descrição [da matéria], resulta um quadro [...] **estranho** [...]. Por exemplo, objetos [...] como elétrons, prótons e átomos [entre outros] **não têm um lugar definido no espaço**. De fato, é necessário supor que esses objetos não tenham a propriedade de “estar em algum lugar”, a menos que se faça um experimento para se **observar** sua posição.

[...]

O mesmo acontece com outras propriedades físicas [...], como a **energia** e a **velocidade**. Segundo a mecânica quântica, não tem sentido físico [...] imaginar que um elétron em um átomo “esteja em algum lugar” bem definido, nem mesmo tenha certa energia e velocidade, propriedades que [...] poderíamos atribuir à Lua orbitando em torno da Terra.

[...] Em outras palavras, a mecânica quântica nos diz que as propriedades físicas dos objetos dependem da **observação**.

A ideia oposta – ou seja, a de que os objetos físicos têm propriedades físicas como posição, energia, velocidade etc., **independentes da observação** – é chamada de **realismo**.

A mecânica quântica, portanto, é uma teoria **não realista**.³²

Embora o apontado **não-realismo** da Física Quântica divida os próprios cientistas, como sabe o informadíssimo Ivan S. Oliveira, não faltou quem desse um passo teórico

³¹ “[...] no caso das ondas de matéria o que está ondulando é a **possibilidade de observar a partícula**”, “[...] é a probabilidade que ‘ondula’” (TIPLER, LLEWELLYN, 2010, p. 126, 129, respectivamente: destaques dos autores).

³² Disponível em <http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2011/282/revisitando-a-estranha-natureza-da-realidade-quantica>; consulta em 6/9/2011, às 21:14 (destaques nossos).

mais ousado, logo nos anos 30. Entre os **paradoxos** trazidos pela disciplina que examinamos, existe o seguinte: “Os sistemas quânticos só possuem propriedades quando essas propriedades são medidas, ao mesmo tempo que aparentemente **não há nada fora da mecânica quântica para efetuar essa medição**”, nas palavras de Alastair I. M. Rae (apud PRIGOGINE, STENGERS, 1992, p. 131: destaques nossos), ou, em palavras diversas, as possibilidades de ser contidas nas funções de onda **não** podem sair dessa condição quântica de meras possibilidades e tornarem-se atuais (“reais” no sentido cotidiano da palavra) por elas mesmas, por algo proveniente do reino físico descrito pela Mecânica Quântica. A depender desta, tudo continuaria a pairar numa espécie de limbo pouco definido, multidimensional, o “espaço de Hilbert”. Não estaríamos “aqui e agora”, pontualmente lendo, falando e ouvindo, mas espalhados por “toda a parte”, com diferentes oportunidades de localização, o que equivale a dizer: em lugar nenhum muito determinado. Mas por que ocorre precisamente (ou também) o contrário disso? Não há uma resposta consensual ao problema apontado. Uma delas, porém, é chocante: “Esse paradoxo levou alguns físicos, desde [John] von Neumann, a designar **a consciência** [...] como a única realidade que poderia escapar de direito a uma descrição quântica e, portanto, ‘explicar’ como a redução quântica [ou colapso da função de onda] ocorreu” (PRIGOGINE, STENGERS, 1992, p. 131: destaques nossos).

A solução de John von Neumann e outros (que voltam a encontrar no século XX o que, em filosofia, se entende por idealismo) nunca foi aceita pela maioria dos físicos. A postulação da Escola de Copenhague de que, no domínio do “muito pequeno”, as coisas só obtêm estado definido quando são **observadas** deixou em aberto, contudo, alguma chance lógica de que aquela solução seja a explicação correta, embora ao preço de introduzir o subjetivismo mais inquietante no campo científico. (Tudo isto é resumido com a expressão: “problema da medida” ou “da medição”.) Um ponto é certo, porém: a noção de **inseparabilidade**, implicada pelos resultados experimentais da Mecânica Quântica, assim sintetizada por Amit Goswami: “Falar em **objeto quântico** sem falar sobre **a maneira como o observamos** é ambíguo, porque os dois são inseparáveis” (GOSWAMI, 2010, p. 66: destaques nossos). A esta noção não-newtoniana (que traz à mente a de **psicóide**, de Jung) retornaremos – de maneira ainda mais “dramática”!

Uma tentativa de escapar ao problema do subjetivismo solipsista introduzido na Física Quântica vem sendo proposta, desde os anos 90, pelo próprio Goswami, e se revela tão surpreendente quanto a de John von Neumann (ou até mais!): para ele, é de fato a

consciência quem transforma as ondas de possibilidades da matéria em situações definidas ou precisas; entretanto, essa consciência não é deste ou daquele indivíduo, desta ou daquela subjetividade, mas do próprio Universo, que se revelaria assim **autoconsciente**, e cada um de nós seria apenas um participante no “jogo” de uma espécie de Consciência Cósmica (ou Grande Observador). Eis o que, com coerência, o próprio autor denominou **idealismo monista** (GOSWAMI, 2010, *passim*).³³

Raríssimos físicos aceitam a interpretação de Goswami. Aos poucos, no entanto, ela vem chamando a atenção de alguns, inclusive biólogos, no rastro do fenômeno cultural denominado **Misticismo quântico**, que tem as suas raízes já na maioria dos membros da Escola de Copenhague: a aproximação das misteriosas, bizarras características do mundo atômico ao terreno das antigas tradições espirituais da humanidade, sobretudo as orientais. Algo que soa místico, contudo, vai-se comprovando em experiências científicas desde os anos 80: a **não-localidade**, anunciada ao mundo como um absurdo conceitual, por Einstein e dois dos seus colegas, em 1935. De novo, toparemos com a problemática da **inseparabilidade quântica**.

Uma das coisas que chateavam Einstein na Física Quântica era que esta demonstrava que o mecanismo da **causalidade** não valia nos seus domínios, devendo ser substituído pela noção de **probabilidade**, ressaltada por Max Born em sua interpretação da função de onda de Schrödinger. Outra era que, na sua pesquisa da natureza dos mundos atômico e subatômico, a teoria que, de início, ele tanto ajudou a criar tendia para a postulação (anti-realista) de que não existem propriedades físicas que sejam **independentes das observações que delas fazamos**. Com unhas, dentes e todo o seu gênio, o físico alemão sustentava alguns pontos, em defesa do ideal de realidade clássica pelo qual costumamos pautar a nossa visão de mundo:

1. existe uma “realidade independente da nossa capacidade de observá-la”;
2. essa realidade pressupõe os conceitos de separabilidade e de localidade (**separabilidade**: “diferentes partículas ou sistemas que ocupam diferentes regiões do espaço têm uma realidade independente”; **localidade**: “uma ação envolvendo uma dessas partículas ou sistemas não pode influenciar uma

³³ Goswami assinala dois outros que também chegaram a conclusão semelhante a sua: Ludwig Bass (1971) e Casey Blood (1993). Para um diverso modo de buscar fugir ao subjetivismo, ver o nosso **Apêndice** a respeito da Interpretação dos Muitos Mundos, inicialmente lançada por Hugh Everett III.

partícula ou sistema noutra parte do espaço, a menos que uma coisa percorra a distância entre elas” nos limites da velocidade da luz);

3. essa realidade implica ainda a **causalidade**, ou seja, o **determinismo clássico**, que não fora afinal abalado pela Teoria da Relatividade, mas refinado, ainda que de um modo tão inédito que poucos não físicos conseguem entendê-lo bem (ISAACSON, 2007, p. 459, n. 1, 463, 471).

Já sabemos que as noções de **realidade independente** e de **causalismo** (pontos 1 e 3) não funcionam bem no âmbito atômico e subatômico. E quanto ao item 2, que diz respeito à **separabilidade** e à **localidade**? Para responder a isto, voltemos a 1935.

Em maio daquele ano, numa coautoria com Nathan Rosen e Boris Podolsky, Einstein publicou um artigo de cerca de quatro páginas, cujo título era a pergunta: “Pode a descrição feita pela Mecânica Quântica da realidade física ser considerada completa?”, à qual o trio de autores respondia com uma negativa.

Einstein, Podolsky e Rosen perceberam que, se os postulados e a matemática da Física Quântica fossem levados às últimas consequências lógicas, teríamos que admitir o seguinte: ao juntarmos duas partículas, depois separarmos as mesmas e mexermos apenas em uma delas (medindo-a), a outra acusaria a mexida (medição) **instantaneamente**, não importa o quão longe estivesse da primeira, o quão afastada dela se achasse, no espaço-tempo! Isto é não-separabilidade, não-localidade ou ainda **emaranhamento quântico** (segundo o termo de Schrödinger, que se popularizou). Pejorativamente, Einstein chamava tal fenômeno de “ação fantasmagórica à distância”, ironizando-o também como “espiritualista” (ISAACSON, 2007, p. 464)...

Einstein, Podolsky e Rosen descobriram algo na lógica da Mecânica Quântica que, em 1935, não podia ser testado experimentalmente. Em 64, o físico irlandês John Bell refinou mais o raciocínio dos seus antecessores, transformando-o num Teorema matemático que não deixava dúvida: ou o argumento “EPR” (acrônimo de Einstein, Podolsky e Rosen) se mantém em sua acusação da **incompletude** da Física Quântica e esta não tem validade, ou o contrário seria verdadeiro.

Desde 1972 e, sobretudo, 1982 (com as experiências efetuadas por John Clauser no primeiro caso e Alain Aspect, Philippe Grangier e Gérard Roger no segundo), o que se tem demonstrado é o seguinte: contrariando os seus autores, a previsão aparentemente absurda de Einstein, Podolsky e Rosen era correta, vale dizer, a não-localidade, a não-separabilidade, o emaranhamento parecem existir, em **certos níveis da natureza!**... Esta

efetiva e verdadeira “ação fantasmagórica à distância” ou “inseparabilidade quântica fundamental” é assim explicada pelo físico brasileiro Nelson Pinto Neto:

[...] Uma partícula num estado emaranhado não tem individualidade, suas propriedades dependem do que se passa com qualquer uma das outras partículas que compõem o estado ao qual ela pertence, através de uma **ação à distância** muito mais poderosa que a existente na interação gravitacional Newtoniana, já que ela **não diminui com a distância entre os objetos**. Somente o conjunto das partículas que compõem o estado emaranhado pode ter realidade objetiva, formando um **sistema que não pode ser separado em partes**. Considerando que estados emaranhados surgem toda a vez que acontece alguma interação quântica entre partículas (um exemplo são as interações características de uma **medida quântica** [...]), percebe-se que vivemos num **universo altamente entrelaçado, uma totalidade que em muitas circunstâncias não pode ser dividida em partes**. (NETO, 2010, p. 40: destaques nossos)

Pessoas, auditório, mesa, folhas de papel, microfones, cadeiras, plantas, pássaros, Ufes, Vitória do Espírito Santo, sistema solar, estamos aqui, bem definidos e localizados (ao menos em aparência). Por que não nos encontramos – digamos – “esparrramados” num espaço multidimensional, com diferentes probabilidades de ser, tal como pode sugerir certa leitura da Física que discutimos?

Uma possível resposta para tal pergunta é a da teoria da Descoerência (ou Decorência), cuja discussão se iniciou no final dos anos 60 com Hans Dieter Zeh (FREIRE Jr. in: FREIRE Jr. et al., 2010, p. 36-40). Tal teoria postula que o meio-ambiente, a Natureza, ou seja, em última análise, o próprio Universo causa os colapsos da função de onda. A descoerência pressupõe a noção de **coerência quântica**, que, em rápidas palavras, ocorre quando as partículas têm as suas ondas interligadas, funcionando em uníssono, em cooperação: algo típico dos fenômenos estranhos que observamos até agora. Qualquer interação mínima desses fenômenos com o restante do Universo destrói as suas características quânticas, como, por exemplo, a capacidade de uma única partícula **estar em vários lugares ao mesmo tempo**, tendo em vista a sua função de onda.

Pela descrição anterior, o próprio meio-ambiente induziria as coisas deste mundo a terem um comportamento ou um modo de ser comum, newtoniano, como o que notamos no cotidiano: por esta explicação, ficaria resolvida a questão relativa à **passagem de um estado quântico para um clássico** – e não precisaríamos preocupar-nos com a necessidade de uma onda de possibilidades ser observada por algum vivente, para sair da sua condição de superposição de estados e se localizar num “aqui e agora” pontual.

Infelizmente, segundo os físicos, essa teoria – que se revelou uma linha de pesquisa válida na área – tem o seu limite, pois não resolve o problema da necessidade da **medição**

para partículas isoladas, que continuam exigindo uma intervenção nos moldes da Escola de Copenhague.

Outro modo de responder à pergunta feita há pouco: estamos aqui bem situados e definidos porque o mundo atômico e subatômico de possibilidades o permite, ou seja, partículas isoladas têm, sim, um comportamento bizarro, mas, logo que várias interagem umas com as outras, o seu modo de ser tende para um “comportamento médio”: “O mundo clássico em que vivemos é uma **média**, um mero caso particular do mundo quântico. Assim, podemos ver a **indeterminação quântica** como uma forma extremamente criativa de tornar determinístico o movimento de objetos clássicos” (OLIVEIRA, VIEIRA, 2009, p. 45: destaques nossos).

Em outras palavras, a causalidade clássica, as conexões de causa e efeito, o determinismo existem sobre uma **base indeterminista maior**, mais fundamental, em que um sem-número de possibilidades cohabitam, até estas virem a sofrer “afunilamentos”, que, na história do Universo, as tornam atuais – com o perdão desta nossa pobre metáfora cônica!

4. Tentando explicar o que Rosa e a sincronicidade têm a ver com todo esse emaranhado quântico de partículas e conceitos

Uma coisa parece certa, na lógica que se desdobrou da noção do **quantum**, de Max Planck: o Universo é um gigantesco viveiro de possibilidades que os físicos denominam funções de onda (ou uma única função de onda universal). Tais possibilidades não são, assim, meras abstrações dos cérebros humanos, mas um nível ou aspecto fundamental da realidade, intuído faz tempo por esses mesmos cérebros, aspecto ou nível de onde, aliás, derivam os atributos mais definidos (newtonianos, clássicos) do que vemos como realidade, que bem pode ser considerada uma **atualização daquele nível potencial**.

Em **boa parte** desse armazém de possibilidades, uma sequência de coincidências tal como as descritas por Freud, Guimarães Rosa e Amir Klink não ocorre, sobretudo por não terem conexões **causais** com o mundo exterior. Assim vemos a realidade, em geral. Mas em algumas das **demais possibilidades** desse armazém há elementos suficientes para que venham a coexistir, no nosso cotidiano, bem próximos, materiais da psique e da realidade externa semelhantes, **não por mera casualidade**, mas porque o depósito “possibilístico” (**sic**) é tão descomunal que, uma vez admitida a sua existência por meio da

Física Quântica, estes entrelaçamentos esdrúxulos (“ali”) acabem sendo possíveis – e surjam vez por outra (“aqui”). Foi isto o que Jung encarou com o termo genérico sincronicidade e o mais restrito psicóide.

E por qual mecanismo isto se dá?

O físico brasileiro Osvaldo Pessoa Jr., de tendência filosófica materialista, e o indiano Amit Goswami, de postura idealista, perceberam o mesmo ponto, em relação aos fenômenos de sincronicidade: eles podem ser enfocados como casos de não-localidade. A psique de alguém e certa(s) unidade(s) do mundo exterior se achariam **emaranhadas**, formando um sistema único, um todo coerente, não por algum motivo sobrenatural, mas porque a natureza do universo o permite, já que, como afirmou Néelson Pinto Neto, “vivemos num universo altamente entrelaçado, uma totalidade que em muitas circunstâncias não pode ser dividida em partes” (NETO, 2010, p. 40). Em certas ocasiões, isto se manifestaria no nosso cotidiano, por mais que nos seja difícil crer no fato.

Ao que parece, Osvaldo Pessoa Jr. trata a correlação da manifestação psicóide com o emaranhamento quântico como analogia, nela não acreditando de fato: “Está claro que, no contexto da física, o termo ‘sincronicidade’ não deve ser usado com a conotação de uma coincidência ‘significativa’ (como fazia Jung), a não ser por físicos místicos”³⁴. Sendo um físico dessa espécie, Goswami crê na realidade do fenômeno, como deixa explícito desde *O universo autoconsciente* (GOSWAMI, 2010, p. 156-157, 161, 333).

Se ninguém precisa deduzir que a Física Quântica é uma negação alienante da história concreta dos homens, mas uma percepção de que o mundo material tem **uma lógica muitíssimo mais intrincada do que a mera visão da sua concretude deixa supor**, também pensamos que a sincronicidade não é uma negação da causalidade, que vem tendo o seu escopo de ação limitado pelo que aquela mesma Física desvela, às vezes ao preço da sensação de desespero, quando não ao da recusa de alguns dos seus próprios descobridores. A sincronicidade não passaria, pois, de um elemento **a mais** na nossa existência neste Universo (e não um mecanismo **apenas** psicológico).

Essa relação da não-localidade com a psique só pode dar-se por via do inconsciente **coletivo**: precisamente porque a não-localidade impõe a lógica da **não separabilidade das coisas**, o seu agenciamento **conjunto**. Com esses fatores não individualizantes em jogo, os elementos inconscientes envolvidos no processo não devem ser apenas os mecanismos

³⁴ PESSOA Jr. Pauli, Jung e a sincronicidade. Disponível em: www2.uol.com.br/.../fisicaquantica_sincronicidade.htm. Acesso em 15/9/2011.

estudados por Freud, mas também (e sobretudo) os arquétipos abordados por Jung. Uma espécie de não-localidade, de **inseparabilidade psicóide fundamental**, envolvendo seres humanos e objetos não humanos, duas coleções de entidades que, afinal, ocupam o mesmo Uni (ou Multi) verso, ainda que o façam de maneiras diferentes.

Para finalizar, gostaríamos de encarar um ponto muito específico do nosso XIII Congresso de Estudos Literários – não Físicos, apesar da imprudência deste conferencista...

Retomemos uma célebre pergunta de Foucault: **Que é um autor?** Com certeza, esta pergunta, como tantas outras, admite **várias** respostas, de acordo com o posicionamento teórico (mas também político, existencial, etc.) de cada um. A nossa própria resposta é **dupla** – e tanto faz a ordem em que os componentes desse par forem enunciados.

1. De início, encaremos a questão enxergando a figura autoral do ângulo dos **leitores**, uma vez que este privilegia a **recepção** por eles efetuada, sempre e necessariamente, de **trabalhos alheios**.

Por essa perspectiva, um autor é a **metonímia de uma obra**, não importa o número de composições de que esta se constitui. Sabe-se que, entre os mecanismos baseados nessa figura de contigüidade, existe o de **tomar-se um autor pela sua produção e vice-versa**. Tudo isto pode parecer muito simples, retórico, “nonada”, mas é algo cheio de consequências: por exemplo, evita que cometamos o pecado maior do **biografismo**, vale dizer, o de identificarmos em excesso a instância do autor com o que ele diz (e faz) nos seus textos, até mesmo com o seu estilo, o que seria um caso de **similaridade** exagerada entre dois elementos (obra e autor) que, incomensuráveis por natureza, nunca se assemelham por completo. Tal identificação errônea advém de uma interpretação de fato **metafórica** (simplista) dessas duas entidades (da espécie **a = b**); por outro lado, ver o autor como a metonímia de certa massa textual nos liberta da falta oposta à do biografismo, o seu “irmão siamês” ou simétrico fácil: a do **antibiografismo** (cf. JAKOBSON, POMORSKA, 1985, p. 140), que, de modo abrupto, se recusa a considerar os **nexos** (ou índices, em termos semióticos peirceanos) que deveras unem o produtor ao que ele produz.

2. Um autor também é, todavia, uma **dinâmica psíquica** (ou, abreviadamente, uma psique), **produzindo** num determinado **contexto histórico-social**. Tal dinâmica pode ser examinada de várias maneiras, dependendo do modelo teórico de corpo e mente escolhido. Se, por exemplo, ela fosse descrita em termos pulsionais freudianos, tal como a de *Para além do princípio do prazer*, veríamos essa psique como algo às voltas com as tensões entre pulsão de vida e pulsão de morte; em terminologia de Jung – outro exemplo, aliás, o

nosso predileto – levaríamos em conta a noção de libido como entendida pelo psicólogo suíço: uma energia psíquica que apenas em parte é de natureza sexual (aqui também há um “para além do princípio do prazer”), ligada ao inconsciente coletivo, o reservatório arquetípico da humanidade, que é de natureza “eônica”, ou de longuíssima duração; em termos de Deleuze e Guattari, abordaríamos a psique em causa sob o prisma da noção de inconsciente maquínico – e assim por diante.

Esta derradeira perspectiva de abordar a figura autoral já nos parece encarar a questão do ângulo do(s) próprio(s) **produtor(es)**, não dos seus leitores em particular (embora precisemos sempre “ler” essas dinâmicas psíquicas, o que não deixa de colocar-nos na posição de autores em segundo grau, caso elaborem muito tais leituras, mormente de forma escrita).

O que esta dupla concepção do fator de autoria tem a ver com o que apresentamos até agora? Para não variar, vamos por partes.

Interpretamos o texto de Rosa de um modo a tornar aceitável, embora em princípio isto soe chocante, que fatos da espécie do que ele narra possam ter acontecido e aconteçam, se não com a sua pessoa, com a de muitos outros sujeitos deste mundo, como Freud e o navegador Amyr Klink. Só nos resta dar agora o ousado passo lógico, lançando uma nova modalidade ou tipologia de autor: a do autor “sincronístico” ou “psicóide”, ou mesmo “arquetípico”, ou seja, aquele que, em determinado texto, criou algo que pressupõe a **dissolução dos limites entre a mera subjetividade e o restante do real**, entendido este numa acepção semelhante à que Física Moderna vem desvelando desde o preciso ano de 1900.

Concepções de caráter sociológico e multiculturalista tendem a ver os autores como seres sociais, representantes, sobretudo, de classe, mas também de etnia, gênero ou qualquer outro fator de caráter coletivo, amplo, não apenas individual, restrito, pontual, “corpuscular”. Estas concepções se revelam, evidentemente, muito fecundas. Os seus limites são, porém, os da Física Clássica newtoniana. Por que não colocar também em jogo a dimensão de **inseparabilidade** que uma das teorias científicas mais ousadas e, ao mesmo tempo, a mais precisa dos séculos XX e XXI vêm ressaltando? Uma noção de autor

baseada em sincronicidade e Física Quântica ainda deverá soar exagerada, ridícula, aos nossos ouvidos?³⁵

APÊNDICE

A Teoria ou Interpretação dos Muitos Mundos: uma interpretação **realista** desafiadora das postulações da Escola de Copenhague

Em sua Tese de Doutorado de 1924, Louis de Broglie propôs que, tal como a luz, a matéria teria comportamento dual, envolvendo as noções de onda e partícula. Comprovado em 1927, este **insight** espantoso tornou-se um dos fundamentos da versão Escola de Copenhague da realidade quântica, e mesmo para a Física moderna como um todo. Em 1957, também numa Tese de Doutorado, Hugh Everett III defendeu um ponto de vista que radicalizava os pressupostos dessa Escola, mas negando a noção (anti-realista) de que, para sair das potencialidades da situação de onda, os elementos atômicos e subatômicos precisassem ser medidos (observados), o que abria a porta ao entendimento de que é necessária a presença de um ser consciente (ou senciente) para que a matéria ganhe maior definição (emergindo como partícula). Everett supôs que o Universo inteiro possuía uma **ampla função de onda** e que, em cada situação quântica específica que nele ocorresse, com as suas várias possibilidades de existência, **novos ramos da realidade** seriam criados espontaneamente pelo próprio Universo, nada menos que **duplicações contínuas de todos os seus objetos**, em domínios ou dimensões que **jamais se comunicariam entre si!** Mais tarde (1971-71), essa teorização evoluiria para a suposição de que, de fato, o nosso Universo constantemente se desdobra em vários (daí a sua denominação “Many-Worlds Interpretation”), no interior de um Multiverso maior, que nos abarca, fazendo com que hajam existido diversos Guimarães Rosa e conferências como esta estejam agora acontecendo, uns e outras com certas diferenças em relação a seus e suas similares. Vantagem dessa interpretação, em relação à Escola de Copenhague: não requer que

³⁵ Um cético como Richard Dawkins chegou a escrever, com o seu sarcasmo costumeiro: “Você pode comprar quantos livros quiser sobre cura quântica, sem mencionar a psicologia quântica, a responsabilidade quântica, moralidade quântica, imortalidade quântica ou teologia quântica. Eu não encontrei ainda um livro de feminismo quântico, administração financeira quântica ou teoria Afro-quântica, mas dê um tempo” (apud FREIRE Jr. et al., 2010, p. 301). Ironias da história: não mencionada por Dawkins, uma área como a **computação quântica** vem crescendo bastante nos últimos tempos, bem como a aplicação de conceitos da FQ como a não-localidade nos campos da... Biologia, em que trabalha o criador da tese do “gene egoísta”.

observadores individuais interferiram quanticamente no real, fazendo medições, para torná-lo concreto, mais circunscrito. Desvantagem: multiplica a realidade de modo vertiginoso, pois, no modelo de Everett, “todos os estados possíveis [da função de onda universal] se realizam” (NETO, 2011, p. 84).

Para os apreciadores da literatura, Hugh Everett III teve como precursor o Jorge Luis Borges do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, lançado em livro de 1949. Esta associação de uma teoria física com uma “fantasia” verbal não implica que muitos cientistas não levem a sério, nos últimos tempos, as ideias lançadas por Everett em 1957 (e, durante vários anos, ignorada pela comunidade acadêmica). Pelo contrário: cosmólogos (que tratam do setor macroscópico do real) e pesquisadores da computação quântica que vem emergindo consideram o seu legado com muita atenção.

Referências bibliográficas

BOECHT, Walter. *O corpo psicóide: a crise de paradigma e a relação corpo-mente*. Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Saúde Coletiva no Instituto de Medicina Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: março de 2004.

FREIRE Jr, Olival et al. *Teoria quântica: estudos históricos e implicações culturais*. Campina Grande: EDUEP/Livraria da Física, 2010.

FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas. Trad. José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Dona Sinhá e o filho padre: seminovela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

GOSWAMI, Amit. *Deus não está morto*. 14^a. reimp. Trad. Marcello Borges. São Paulo: Aleph, 2009.

_____ (com Richard E. Reed e Maggie Goswami). *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. 2^a. ed. 1^a. reimpr. Trad. Ruy Jugmann. São Paulo: Aleph, 2010.

GRINBERG, Luiz Paulo. *Jung: o homem criativo*. 2^a. ed. São Paulo: FTD, 2003.

HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. 4^a. ed. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1999.

HOPCKE, Robert H. *Sincronicidade* – ou por que nada é por acaso. 3ª. ed. Trad. Lygia Itiberê da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

INGLIS, Brian. *Coincidências: mero acaso ou sincronicidade?* Trad. Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1994.

ISAACSON, Walter. *Einstein: sua vida, seu universo*. Trad. Celso Nogueira et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Kristina. *Diálogos*. Trad. Elisa Angotti Kossovitchi. Cotejo com o original russo, alterações de acordo com este, tradução de trechos que faltavam no texto francês: Boris Schnaiderman e Léon Kossovitch. Trad. de alguns textos poéticos: Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. Trad. Mateus Ramalho Rocha. 15ª. Petrópolis: RJ, Vozes, 2007.

KAKU, Michio. *Mundos paralelos*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KLINK, Amir. *Cem dias entre céu e mar*. 5ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

McTAGGART, Lynne. *O campo*. Trad. Claudia Gerpe Duarte. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NAGY, Marilyn. *Questões filosóficas na psicologia de C. G. Jung*. Trad. Ana Mazur Spira. Petrópolis: Vozes, 2003.

NETO, Nelson Pinto. *Teorias e interpretações da mecânica quântica*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas/São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

OLIVEIRA, Ivan S. *Física moderna*. 2ª. ed. São Paulo, Livraria da Física, 2010.

_____. Revisitando a estranha natureza da realidade quântica. *Ciência hoje*. <http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2011/282/revisitando-a-estranha-natureza-da-realidade-quantica>. Acesso em 6/9/2011, às 21:14.

_____, VIEIRA, Cássio Leite. *A revolução dos q-bits*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PESSOA Jr. Fronteira entre o quântico e o clássico. Disponível em www2.uol.com.br/vyaestelar/quantico_classico.htm. Acesso em 9/9/2011, às 20:54.

_____. Pauli, Jung e a sincronicidade. Disponível em www2.uol.com.br/.../fisicaquantica_sincronicidade.htm. Acesso em 15/9/2011, às 9:56.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *Entre o tempo e a eternidade*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SOKAL, Alan, BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso das ciências pelos filósofos pós-modernos*. Trad. Max Altman. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

TIPLER, Paul A., LLEWELYN, Ralph A. *Física moderna*. Trad. Ronaldo Sérgio de Biase. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

$\psi(\mathbf{r},t)$

O espaço e tempo [...] são dois dos conceitos clássicos mais fundamentais, mas de acordo com a mecânica quântica são secundários. [...] Devemos explicar o espaço e o tempo como algo que emerge de uma física sem espaço ou tempo. (Vlatko Vedral)

Mundos e mentes:
desafios,
não
só dois dissílabos mais ou menos
evidentes.

Mentes
sempre em seus
habitats
chamados mundos
em sentido
bastante amplo:
Copacabana,
Copenhague,

Canopus.

Mundos
que esculpem
mentes
tal como
sentidos
– mas mentes
que deram
(quem sabe?) aos mundos
além
de significado
a cara, o caráter
que têm
– se quântico
(ou absurdo?) é o processo
sob os panos
de tudo.

Mundo-e-mente:
não mais
plurais ou desafios
fracionantes,
porém problema
bem uno –
o que soa
como desaforo
para o foro público
(embora nem sempre
para a intimidade)
de muitos.

Mundo-mente: enfim, xeque-mate?

Não rotundo:

mesmo aqui
uns hífen
se metem
(por enquanto? para sempre?),
separam,
persistem, perplexos.

(Suspiro – reticente.)

$\psi(\mathbf{r},t)$: Função de onda, que descreve as ondas de matéria.

DA TESTEMUNHA AO TESTEMUNHO: TRÊS CASOS DE CÁRCERE NO BRASIL (GRACILIANO RAMOS, ALEX POLARI, ANDRÉ DU RAP)

Wilberth Salgueiro (Ufes-CNPq)
wilberthcfs@gmail.com

Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado? (Adorno, *Teoria estética*, p. 291)

O propósito desse texto é, de início, fazer considerações gerais sobre o que é testemunha e testemunho, a partir, em especial, de Giorgio Agamben (2008) e de Paul Ricoeur (2007). A seguir, indicar traços e características que podem ajudar a identificar um texto como “literatura de testemunho”, ilustrando cada um dos traços. Por fim, analisar brevemente três relatos de cárcere – *Memórias do cárcere* [1953], de Graciliano Ramos, *Camarim de prisioneiro* [1980], de Alex Polari, e *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* [2002], de André du Rap –, considerando sobretudo a concepção de linguagem e de escrita que expressam. Como arremate, esse artigo se vale de reflexão de Márcio Seligmann-Silva (2009) sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, para concluir que tanto o testemunho quanto a ficção se atravessam, se emaranham, se estranham, mas não desaparecem, nem se anulam, cabendo ao leitor lidar com essa fina fronteira.

Testemunhas, testemunhos: introdução ao tema

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que “testemunhou”. E há, com o alargamento dos estudos de testemunho, a consideração da testemunha solidária, como dirá Jeanne Marie Gagnebin:

testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão

simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (2006, p. 57).

O testemunho, por excelência, é feito/dado/produzido/elaborado pelo sobrevivente. Há, igualmente, os testemunhos de terceiros e de solidários.

Cânones europeus do testemunho escrito são as obras de Primo Levi (narrativa: memória e contos) e Paul Celan (poesia), sobreviventes dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra. Mundialmente, é reconhecida a Fundação Shoah, criada em 1994, por Steven Spielberg, diretor de, entre tantos outros filmes, *A lista de Schindler* (1993).

Na América Latina, destaca-se o nome e a luta da índia guatemalteca Rigoberta Menchú (depoimento oral dado à antropóloga Elizabeth Burgos), Nobel da Paz em 1992, e o “romance-testemunho” *Biografía de un cimarrón* (1966), do cubano Miguel Barnet.

No Brasil, sobressaem-se as obras que se relacionam aos períodos autoritários, em particular aos 21 anos da ditadura militar de 1964-85, e, mais ainda, aos 10 anos do período do AI-5 (13/12/1968 a 31/12/1978). Exemplos: *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira; *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles; *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. O livro *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*, de Mário Augusto Medeiros da Silva (2008), traz um bom quadro da literatura ficcional do período em pauta. No cinema, recordem-se os filmes *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias.

Um exemplo de testemunho solidário é o poema abaixo de Paulo Leminski, publicado em *Distraídos venceremos*:

lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?
(LEMINSKI, 1987, p. 129)

Sobre o haicai acima, perguntei-me, num artigo em que analiso o terceto à luz da teoria do testemunho: além da beleza triste do poema em si, com sutil e sedutora sonoridade, por que há de nos interessar, hoje, a lembrança do Holocausto? Exatamente para não esquecer sua existência e, assim, esforçar-se para que a hecatombe não se repita? Que implicações – éticas e estéticas – impregnam esse recordar? O quanto há, aí, no poema e em qualquer entorno discursivo, de inócuo, retórico, demagógico? Em que um poema sobre a dor pode ajudar a entender e alterar o mundo dos homens, esse “tempo de homens

partidos”? O poema, ele mesmo, não ganha seu efeito precisamente às custas do grau de espetáculo que a dor, ainda mais se coletiva, queira ou não, tem para o público? Qual o propósito de, décadas depois, um poeta brasileiro, ao qual se junta agora um crítico literário, remexerem nisso? Por um desejo de solidariedade, por ingênua utopia no papel transformador da arte, por mero narcisismo beletrista? Distantes no tempo e no espaço do horror dos campos de concentração, por que, enfim, o soturno prazer de representar em verso e em ensaio aquilo que, outrora, foi – concreta, real, sem maquiagem – a morte de milhões de pessoas? (SALGUEIRO, 2011, p. 137). São questões que ainda ecoam fortemente, envolvendo a problematização em torno de noções feito memória e dever, responsabilidade e alienação, dor e espetáculo, trauma e solidariedade, ação e utopia, arte e prazer.

Há, em suma, inúmeras modalidades de testemunho, seja em relação a situações, eventos, períodos (Shoah, Gulag, genocídios, guerras, ditaduras, tortura, miséria, opressão etc.), seja em relação a formas de expressão do testemunho (memória, romance, filme, depoimento, poema, quadrinhos, canções etc.). Sendo “Gulag” um acróstico do russo Glavnoie Upravlenie Lagueri (Direção Geral dos Campos), nunca é demais precisar que Shoah (devastação, catástrofe) difere de Holocausto (“todo queimado”), termo que implica alguma positividade, de sacrifício para deus. Diz Giorgio Agamben: “Por isso, nunca faremos uso desse termo [Holocausto]. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo)” (2008, p. 40). Diferentemente do filósofo italiano, não creio que o uso popular e recorrente de “Holocausto”, na maioria das vezes, signifique desrespeito. Ninguém é obrigado a saber a história e a etimologia do termo para, então, com precisão, utilizá-lo. O *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, por exemplo, registra, e na rubrica “história”, Holocausto como “massacre de judeus e de outras minorias, efetuado nos campos de concentração alemães durante a Segunda Guerra Mundial”. Entre inúmeros exemplos de uso do termo, com explícita intenção de denúncia (e não de “insensibilidade”), recorde-se o álbum *Holocausto urbano*, que marcou a estreia, em 1990, dos Racionais MC’s na cena musical brasileira. De todo modo, vale, sem dúvida, marcar e divulgar sempre a diferença entre um termo e outro – Shoah e Holocausto.

É ainda em Agamben, no capítulo “A testemunha” (p. 25-48), de *O que resta de Auschwitz*, que podemos buscar algumas reflexões mais verticais acerca da noção mesma de testemunha “originária”. Aponta, de início, as [1] motivações do ato de testemunhar:

desde a “vingança” em relação aos algozes (W. Sofsky) ao silêncio absoluto, passando por aquelas “pessoas [que] falam disso sem parar, e sou um deles” (p. 26), como diz Primo Levi. Um *tópos* bastante frequente é a [2] vergonha que a testemunha tem de ter sobrevivido, como se tivesse “traído”, assim, aqueles que se foram, que viram a Górgona, para usar imagem também constante. Agamben destaca outra delicadíssima questão: a [3] confusão entre categorias éticas e jurídicas da testemunha: como desconfiar da testemunha? Mas será a testemunha, *toda* testemunha, a detentora da verdade? Por sua vez, o que será a verdade? A verdade não se constrói via linguagem? E a linguagem não é sempre ambivalente? No entanto, por que falar em ambivalência se, a despeito de qualquer discurso, a testemunha viveu a dor, a vergonha, a humilhação, a desumanização? Tamanha é a força da noção de “testemunha” no campo do Direito que uma rápida consulta ao *Houaiss eletrônico* nos lista dezenas de “locuções” jurídicas vinculadas a ela: t. arrolada, t. auricular, t. compromissada, t. conteste, t. contraditória, t. de acusação, t. de defesa, t. de vista / t. ocular, t. de viveiro [pessoa que testemunha todos os atos do ambiente em que vive ou trabalha (cartório, tabelionato, delegacia de polícia etc.); testemunha industriada para prestar depoimento falso], t. direta [a que tem conhecimento do(s) fato(s) por ciência própria, por ter assistido ou presenciado a ocorrência do(s) mesmo(s)], t. falsa, t. hábil, t. idônea, t. impedida, t. incapaz, t. indireta, t. informante, t. inidônea, t. instrumentária, t. judicial / t. processual, t. numerária, t. referente, t. referida, t. salvante [testemunha cujo depoimento põe alguém a salvo], t. suspeita [designação comum às testemunhas que, por interesse na questão ou por parentesco, amizade ou inimizade com um dos contendores, não se acham em condições de prestar depoimento imparcial]. A multiplicação dos tipos de testemunha, para efeito jurídico, evidencia que as testemunhas não são iguais, que elas possuem lugar e mesmo prestígio distintos. Deriva daí a enorme [4] responsabilidade da testemunha, de tornar-se fidedigna porta-voz do acontecimento, porque fala em nome de si e de muitos.

Na “Apresentação” que faz de *O que resta de Auschwitz*, Jeanne Marie Gagnebin afirma que, “como se sabe, a recepção da obra de Giorgio Agamben é muito controvertida, em particular nos meios judaicos alemães e franceses”, incomodando aquele leitor “engajado”, que não procura por interrogações metafísicas, mas que se contenta com instrumentos de análise e de luta” (p. 11). Tal observação de Gagnebin ganha contorno quando, por exemplo, Agamben, na contracorrente, interroga: “Por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística?” (p. 41). Está em pauta aqui o tema da [5] indizibilidade,

da irrepresentabilidade do dito evento-limite: nenhuma língua ou linguagem poderia expressar *aquilo*, poderia expressar *a morte*. Mas o silêncio, por vias transversas, cruel e ironicamente, não acabaria se transformando num indesejado cúmplice do torturador, do assassino, do genocida? Por isso mesmo, a teoria do testemunho fala, com frequência, em tentativa de “apresentação”, para se diferenciar do efeito de real que já se encontra incorporado no termo “representação”.

A morte, término da existência, não se narra, como diz Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*: “A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte” (1990, p. 47). Nesse sentido, de forma ortodoxa, [6] a testemunha-limite, a testemunha-supérstite, que testemunharia a morte, nem existiria. Toda testemunha seria já *testis*, um outro, um terceiro – porque sobreviveu, porque não se afogou. Rigorosamente, pois, dirá Agamben, verifica-se, assim, a impossibilidade de testemunhar “tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora –, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição” (p. 44).

Numa ponta, então, bem ortodoxa, a impossibilidade de existir testemunha (seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha); noutra ponta, bem maleável, a possibilidade plena de que, por um gesto simbólico de solidariedade, todos possam testemunhar.

Passemos ao testemunho, retomando considerações de Paul Ricoeur, no capítulo exatamente intitulado “O testemunho” (p. 170-175), de seu *A memória, a história, o esquecimento*. Aí, o filósofo francês pensa o uso jurídico e o uso histórico do testemunho, e desdobra seis “componentes essenciais” da operação testemunhal, a saber: a [1] confiabilidade presumida: “A fenomenologia da memória confrontou-nos muito cedo com o caráter sempre problemático dessa fronteira [entre realidade e ficção]” (p. 172). A noção de *fronteira* impõe já a mistura, a impureza e, por extensão, a desconfiança. Para (tentar) transpor a fronteira, a operação testemunhal aciona um [2] triplo dêitico: *eu estava lá* (1ª pessoa do singular + tempo passado + oposição ao “aqui”, ao “não-lá”). Esta fórmula típica do testemunho quer assegurar a plenitude da fala. Com isso, aciona-se a [3] dimensão fiduciária do gesto: eu estava lá; logo, acreditem em mim. O valor do que se diz está diretamente relacionado a essa dimensão fiduciária, depende da confiança do interlocutor.

Se depende da confiança, se não há “provas” para além do relato, instaura-se de imediato a [4] dúvida. A dúvida e a suspeita abalam e constroem o testemunho, que se

reforça: eu estava lá + acreditem em mim + se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa. Apesar das “diferenças” na forma do relato, um testemunho se afirma em sua [5] ipseidade, isto é, em sua singularidade absoluta: “A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo” (p. 174). O testemunho deve sempre se *repetir*. Como última etapa da operação testemunhal, Ricoeur registra o [6] intercâmbio das confianças, o vínculo fiduciário: “A troca recíproca consolida o sentimento de existir em meio a outros homens – *inter homines esse* –, como gosta de dizer Hannah Arendt. Esse entremeio dá margem ao *dissensus* tanto quanto ao *consensus*. E é mesmo o *dissensus* que a crítica dos testemunhos potencialmente divergentes vai colocar no caminho do testemunho até o arquivo” (p. 175). Para virar arquivo, o testemunho há de ser lido na perspectiva historiográfica, *mas – e esse mas é decisivo – desde sempre como testemunho, com a marca indelével, insubstituível de ser testemunho: subjetivo, autêntico, lacunar*.

Não é uma travessia tranquila a “operação testemunhal”. Já é bem conhecido o caso Benjamin Wilkomirski. Leiamos o trecho seguinte, que se encontra no início de seu livro *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*:

O homem, eles encostaram à parede do edifício, ao lado do portão de entrada. Aos berros, os uniformizados saltam rumo a um veículo parado na rua; jogam os braços para cima, brandem bastões e retorcem seus rostos em raivosa fúria. E seguem gritando sempre o mesmo, algo como: “Acabem com ele! Acabem com ele!” O veículo põe-se em movimento. Avança cada vez mais rápido em direção à parede do edifício, rumo a nós. (...) De repente, porém, seu rosto se desfigura, ele se volta para o outro lado, ergue a cabeça e escancara a boca, como se fosse gritar. (...) Da garganta não lhe sai grito algum, mas um poderoso jorro negro lança-se de seu pescoço quando, crepitando, o veículo o esmaga contra a parede do edifício. (1998, p. 12).

O homem esmagado vem (ou viria) a ser o pai do autor (ou narrador) Benjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, nome real do autor das memórias “inventadas”, mas dadas a lume como verdadeiras, e lidas como verdadeiras no mundo todo, a partir do pacto autobiográfico – para lembrar Lejeune (2008) – previamente estabelecido entre autor e leitor. (Na ficha catalográfica da edição brasileira, por exemplo, lê-se: “Crianças judias – Polônia – Biografia. 2. Holocausto judeu (1939-1945) – Polônia – narrativas pessoais”.) No Brasil, o enredo e o desenredo desse falso testemunho se podem investigar na resenha e na contrarresenha de Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção” (2005). Se, desde sempre, os *Fragmentos* viessem como ficção, a leitura e a recepção seriam de uma certa forma; assinados e divulgados como memória, como testemunho, o impacto do livro foi bem diverso, alcançando rápido sucesso e “prestígio” às custas de uma rasura do ético e do estético, do jurídico e do

histórico. Nem aqui, contudo, no caso Wilkomirski, há consenso. Numa perspectiva psicanalítica, por exemplo, a “fraude” se relativiza: “será que o seu texto pode ser considerado uma fraude? Porque, se para alguns estudiosos da literatura a atitude de Wilkomirski fere os princípios éticos do testemunho, à luz da psicanálise, essa escrita fraudulenta do sujeito pode ser um desdobramento da condição de testemunha, qual seja a de identificação de um sujeito que não passou por aquele trauma, mas que com ele se identifica a ponto de nele se perder” (Santos, 2010). Não se trata, apenas e toscamente, de uma questão de ser “politicamente correto” ou de advogar a favor de uma impossível “sinceridade”. São muitas imbricações e variáveis.

O que separa, então, o relato testemunhal e a literatura testemunhal? Separam-se?

Literatura de testemunho: o que é?

Os estudos acerca do testemunho na literatura têm crescido consideravelmente. Esse crescimento se liga, sem dúvida, à onda (multi)culturalista. Em princípio, aliás, “literatura” seria o oposto de “testemunho” – e vice-versa. Este é um ponto nodal do debate. Por isso mesmo, as considerações acerca da “literatura de testemunho” envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tensionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação. O debate em torno do testemunho na literatura requer acercar-se não só de estudos literários (Seligmann-Silva, 2005; Ginzburg, 2011), mas de boas doses de Filosofia (Gagnebin, 2006), Psicanálise (Caruth, 2000), Direito (Agamben, 2008), Sociologia (Bauman, 1998), História (Ricoeur, 2007) etc.

Desenvolvo, desde 2007, junto ao CNPq uma pesquisa que se iniciou com o título “Poesia e testemunho: humor e dor no Brasil – de 1964 ao contemporâneo”, e ora se intitula “A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor)”¹. Penso que a peculiaridade desta minha pesquisa se constitui na delicada articulação entre testemunho, poesia e humor. Além de (ou porque) delicada, é rara esta

¹ Alunos da pós-graduação (mestrado e doutorado) e da graduação (iniciação científica) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) têm pesquisado vários poetas brasileiros, envolvendo a tríade testemunho, dor e humor, como Cacaso, Caetano, Chacal, Ferreira Gullar, Glauco Mattoso, José Paulo Paes, Leila Miccolis, Nicolas Behr, Paulo Leminski, Tião Nunes e outros escritores como Graciliano Ramos, Jocenir e Renato Tapajós. Atualmente, há os trabalhos de Dean Guilherme sobre Gullar, de Guilherme Duque sobre Glauco, de Leandra Postay sobre Behr, de Lairane Menezes sobre Tapajós, de Lucas dos Passos sobre Leminski, de Pedro Freire sobre Graciliano e de Yasmin Zandomenico sobre Caetano.

combinação, haja vista a predominância – nos estudos de testemunho – de reflexões sobre textos narrativos e com dicção grave (dada a dimensão do evento doloroso, geralmente coletivo). Há, por conseguinte, nestes estudos, uma espécie de “sequestro” do texto poético e, sobretudo, do texto bem-humorado.

A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblemática pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como as citadas narrativas de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. O alargamento desta noção inclui também sua utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo.

Um excelente panorama do que vem a ser literatura de testemunho pode ser visto no artigo “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. Aí, Jaime Ginzburg afirma: “Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (2011, p. 28). Eis uma dupla dificuldade para o leitor da tradição e do cânone: conhecer o excluído, reconhecer sua fala.

Para outras considerações acerca do testemunho, veja-se o indispensável *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por Márcio Seligmann-Silva (2003), autor de vários textos do volume. Todos os textos do livro são, de fato, bem esclarecedores. Indico, em especial, o capítulo “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (p. 299-354), de João Camillo Penna.

Muito sinteticamente, podemos indicar alguns traços e textos – **intercambiantes e includentes** – que caracterizam este híbrido e complexo “gênero”.

De imediato, (1) o **registro em primeira pessoa**, como *O diário de Anne Frank*, ou *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, em que o nome dos autores (ela, morta; ele, sobrevivente) vem já estampado no título.

Também (2) um compromisso com a **sinceridade do relato**, que se verifica, por exemplo, em *Diário de um detento*, de Jocenir.

Incontornável, no testemunho, é um (3) **desejo de justiça**, tal como observamos no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, em particular na heroica e desesperada cena final, ou em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, diário que registra as imensas dificuldades de uma negra e favelada na São Paulo dos anos 1950.

Intrínseco, ainda, ao discurso do testemunho é (4) a **vontade de resistência**, de não se conformar com as múltiplas faces do autoritarismo, como nos poemas de Leila Mícolis,

ou em *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência*, depoimento da índia dado à antropóloga Elizabeth Burgos.

Um traço fundamental do testemunho reside no (5) **abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético**, conforme a poética, por exemplo, de Alex Polari, professada em *Camarim de prisioneiro*.

Diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade solitária se representa, importa no testemunho (6) a **apresentação de um evento coletivo**, como nos relatos de Primo Levi ou de Dráuzio Varella, feito *É isto um homem?* e *Estação Carandiru*, em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos.

A dor física e moral se fantasmagoriza, e a cicatriz fixa (7) a **presença do trauma**, como nos poemas cinzentos de Paul Celan ou mesmo no humor político de “A mancha”, conto de Luis Fernando Verissimo.

De forma compreensível, quando não se elabora o luto, o trauma pode se tornar (8) **rancor e ressentimento**, o que se constata nos relatos de Jean Améry e, entre pitadas de humor negro e ironia, em *Maus*, narrativa em quadrinhos de Art Spiegelman.

Necessariamente, o (9) **vínculo estreito com a história** se faz fundamental, como em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, ou ainda *Grupo escolar*, de Cacaso.

É constante um (10) **sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas**, como atestam as memórias de Primo Levi ou de Graciliano Ramos.

Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num (11) **sentimento de culpa por ter sobrevivido**, enquanto a imensa maioria submergiu, como afirma, entre tantos, Robert Antelme em *A espécie humana*.

Muitos sobreviventes preferiram se calar, por saberem que linguagem alguma seria capaz de re-apresentar o intenso sofrimento por que passaram. Esta (12) **impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido** é tema contínuo dos testemunhos.

Para cada um desses traços, poderia, se fosse o caso, listar contra-exemplos de textos testemunhais que não são em primeira pessoa (1), em que não há “sinceridade” no relato (2), em que o desejo de justiça é irrelevante (3), em que a vontade de resistência é mínima (4), em que o valor estético, de “altas literaturas”, deseja se impor desde sempre ao valor ético (5), em que o relato se refere a poucos ou mesmo a um sujeito (6), em que não se detecta trauma fundamental algum (7), em que rancor e ressentimento inexistem (8), em que o vínculo com a história dos homens é bem tênue (9), em que não há sinais nem de

sentimento de vergonha (10), nem de culpa (11), e em que não aparece a problemática da irrepresentabilidade do trauma (12). Mas, evidentemente, vale o conjunto dos traços e o diálogo entre estes e outros elementos. Destaque-se que a questão da verdade, da sinceridade, da confiabilidade do testemunho é apenas uma das pontas, a mais visível talvez.

Literatura carcerária: três casos (breves incursões)

Notáveis escritores fizeram da estadia na prisão uma espécie de escada – tortuosa, sem dúvida – para a criação: Cervantes, Wilde, Genet, Dostoiévski, Sade. Aqui, abordaremos bem brevemente três obras brasileiras que relatam a passagem de seus autores pela cadeia: Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap.

Há, hoje, boa e crescente bibliografia acerca da literatura carcerária, que se vincula aos estudos do testemunho (que, por sua vez, se ligam aos estudos culturais – e, naturalmente, aos estudos literários). Duas teses de doutorado, apresentadas na Universidade de São Paulo, podem antecipar grande parte das informações e reflexões básicas sobre o assunto. Em *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*, Maria Rita Sigaud Soares Palmeira (2009), analisa *Diário de um detento*, de Jocenir, *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, de André du Rap e Bruno Zeni, *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, e *Vidas do Carandiru*, de Humberto Rodrigues.

Em *A pena e o cadafalso: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo*, Ovídio Poli Júnior (2009) faz uma historiografia dessa literatura no Brasil, se detendo em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado, *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, e ainda em textos de outros encarcerados, como o Barão de Itararé (Aparício Torelly) e Monteiro Lobato. Há um apêndice – “Apontamentos sobre a literatura carcerária relativa ao regime militar” – em que se lista a prisão de vários intelectuais e artistas, como Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Mário Lago, Paulo Francis, Flávio Rangel, Renato Tapajós, Joel Rufino dos Santos, Fernando Gabeira, Flávio Tavares, Ferreira Gullar, Thiago de Mello, Ênio Silveira, Frei Betto, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Plínio Marcos, a que acrescentaríamos as prisões de Caetano e Gil, entre tantos outros (quando não “somente” presos, muitos foram torturados, exilados ou mesmo mortos).

Uma comparação pontual envolvendo essas três obras brasileiras que relatam a passagem de seus autores pela cadeia pode ser produtiva para o entendimento das múltiplas faces da literatura de testemunho. Cada uma delas exige um espaço bem mais demorado, reflexivo, crítico – espaço que ora nos escapa.

Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, fala da detenção do escritor alagoano, nos anos 1930, nebulosamente acusado de subversivo pelo aparelho getulista; *Camarim de prisioneiro*, de Alex Polari, faz um balanço, em prosa e verso, dos anos (1971 a 1980) em que o militante da VPR, Vanguarda Popular Revolucionária, permaneceu trancafiado; *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, de André du Rap, conta a versão da matança do Carandiru, em 1992, da perspectiva de quem estava, no exato momento, encarcerado.

Multiplicam-se os estudos sobre a obra de Graciliano, crescem as pesquisas sobre Du Rap (e outras narrativas de cárcere) e praticamente inexistem trabalhos sobre os livros de Alex Polari. Praticamente, todos os traços supracitados, típicos da literatura de testemunho, comparecem – em grau diverso – nas três obras, à exceção do “sentimento de culpa por ter sobrevivido”, diluído nessas narrativas, mas bem frequente na chamada “literatura do Holocausto”.

Qual a problematização do “teor de verdade” que tais relatos solicitam? Para avaliar o grau de veracidade que cada obra postula, um caminho é examinar a *concepção de linguagem* que sustenta o imaginário de seus autores e, mesmo, a feitura de cada uma delas. Como se pode facilmente deduzir, com um mínimo de conhecimento sobre as concepções estéticas de Graciliano, *Memórias do cárcere* destoa dos demais pelo elevadíssimo “teor literário”. Alex Polari explicita seu desprezo por considerações de ordem estética, localizando todo valor de seus escritos à dimensão política que portam. André du Rap demonstra-se vaidoso com suas criações e deseja, sim, o reconhecimento de seu valor artístico, para além do meramente testemunhal. Alguns trechos de cada um destes livros tornarão mais visíveis estas afirmações.

As *Memórias do cárcere* [1953], de Graciliano Ramos (1985), ficaram inacabadas, ao que parece de propósito. Divide-se em quatro partes: I. Viagens, II. Pavilhão dos Primários, III. Colônia correcional, IV. Casa de correção. Na parte II, Graciliano escreverá: “Afirmava-me [Sérgio] não ser difícil percorrermos um texto, apreendendo a essência e largando o pormenor. Isso me desagradava. São as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na demorada construção das minhas histórias” (p. 181).

Assim como fazia com os romances e contos, o autor de *Vidas secas* não se cansa de burilar as memórias, ciente da tenuíssima distância entre confissão e ficção (para lembrar o título do clássico livro de Antonio Candido sobre o alagoano). O pormenor, a minúcia, o detalhe: o testemunho deve se render à pena do escritor profissional, que sabe – e não esconde – ser “construção”, uma “demorada construção” a história que vem da memória.

Em *Camarim de prisioneiro*, Alex Polari (1980) explicita sua poética quando registra impressões em “Lançamento do *Inventário de cicatrizes*”, livro de poemas que escrevera ainda preso em 1978: “Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância: o sentido desse livro transcende qualquer veleidade literária que possa existir. (...) Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos” (p. 47). Para ele, a elaboração literária é “algo secundário, sem qualquer importância”. A imagem do “vômito”, além de querer afrontar o bom gosto e o decoro, traduz um conceito concreto de escrita: aquela que despeja no papel o que o corpo, na verdade, não deseja. Não há, para Polari, mediação entre escrita e representação, é tudo “vivência real”, como se apenas o “conteúdo” (superior, porque real) importasse e a “forma” (inferior, porque estetizante) fosse um mal necessário, fosse o veículo que vai transportar o sentimento, a mensagem, sem firulas, diretamente ao leitor. Como quem não quer maquiar a dor.

No livro *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, André du Rap (2002) expressa uma concepção romântica, popular, transcendente de arte, literatura, poesia. Para ele, poesia é dom divino, e o poeta o meio por onde ela passa: “Eu sei que Deus me deu um dom. Seja de compor, compor poema, poesia, letras de *rap*, seja de costurar, de conversar com as pessoas. Deus me deu um dom, e eu tenho que explorar ele. Então é isso que eu passo pros adolescente [*sic*], pras pessoas, quando eu vou num *show*, num evento” (p. 184). A escrita assimila a força da oralidade e a ela se assemelha. A coloquialidade e a comunicação imediata se adotam como valores. As metáforas devem ser leves e claras, compreensíveis, para sedução do interlocutor. Quando du Rap escreve para a irmã de uma, então, namorada dele, busca o lirismo na figura tradicional da flor: “Sobre você falar que é uma pessoa muito fechada!!! Olha, Adriana, toda flor, por mais linda que ela seja, ela leva um certo tempo para se desabrochar e adquirir suas verdadeiras qualidades e belezas naturais. Você é simplesmente uma linda flor que está começando a desabrochar, pois você tem toda a vida pela frente” (p. 136). O tom paternal, em torno de

um lugar-comum, aconselha e conforta a amiga, projetando, especularmente, para ela um futuro que deseja para si mesmo, uma “vida pela frente”.

O relato de André du Rap, gravado e editado pelo jornalista Bruno Zeni, é repleto de gírias, é áspero, é envolvente, sobretudo quando trata do massacre ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, no Carandiru. A dor alheia atíça a curiosidade mórbida de quem só viu pela TV o horror ocorrido: “Quando a polícia entrou, eu fui pro quinto andar e fiquei escondido numa cela. Teve um momento que eu apaguei ali no chão, embaixo dos cadáveres. Foi um milagre o que aconteceu. Tinham vários companheiros mortos e eu fiquei ali embaixo dos corpos. A polícia atirava pelos guichês das celas. Eles colocavam o cano da metralhadora nos guichês e disparavam” (p. 21). A cena impressiona: de um lado, a chacina policial, matando a esmo dezenas de prisioneiros acuados (“111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos” – “Haiti”, Caetano Veloso), como se os corpos humanos fossem bonecos de tiro ao alvo; de outro, o modo sinistro como o então detento escapou da morte, escondendo-se sob outros cadáveres, que serviram de escudo às balas; ainda, a observação de que “foi um milagre o que aconteceu”: decerto, o depoente quer se referir à própria salvação, como se tivesse havido alguma intervenção sobrenatural para isso. O acaso e o tosco engenho viram milagre; e a figura de Deus sai, mais uma vez, incólume da tragédia. Fé e arte, para du Rap, se associam, mesmo de maneira difusa, como costuma acontecer em certos meios culturais, populares ou não.

A prosa de Alex Polari, em *Camarim de prisioneiro*, é dura, comprometida, engajada – como seus versos (“Tarefas poéticas”: “Não se trata de embelezar a vida / trata-se de aprofundar o fosso.”, p. 41). Ele faz da linguagem uma arma de luta, de resistência, uma extensão das atividades de “guerrilheiro urbano”: “É incrível como existe tanta degradação e como a maior parte das pessoas é omissa. Como tantas coisas absolutamente trágicas, patéticas e impensáveis existem, permeiam toda nossa vida e são tacitamente aceitas nos nossos códigos de conduta ‘pragmática’ exercidos em nome de ideais e valores constantemente traídos, enlameados, posto que não produzem ação, denúncia, resistência. Amanhã tudo isso que passou será até suportável. E não deveria ser” (p. 80). Longe de qualquer patrulha ideológica, causa certa surpresa, no entanto, que, solto após dez anos, o militante escritor tenha aderido a uma seita esotérica, que mescla elementos cristãos e ameríndios, o Santo Daime, indo atuar na região do Acre e, nos últimos tempos, ao que

parece, na Serra da Mantiqueira. Unindo as duas pontas, da militância política à crença mística, talvez esteja a utopia da paz, seja vislumbrada na luta contra a ditadura militar, seja encontrada nas cerimônias do Daime à base da auasca.

O ateísmo de Graciliano Ramos é bastante conhecido. Prestes a ingressar no Pavilhão dos Primários, o preso político tem de preencher uma ficha. Depois de Nome e Profissão, vem Religião:

- Pode inutilizar esse quesito.
- É necessário responder, engrolou, na sua língua avariada, o homem trigueiro.
- Bem. Então escreva. Nenhuma.
- Não posso fazer isso. Todos se explicam.
- De fato muitos companheiros se revelavam católicos, vários se diziam espíritas.
- Isso é lá com eles. Devem ser religiosos. Eu não sou.
- Ora! Uma palavra. Que mal faz? É conveniente. Para não deixar a linha em branco.
- A insistência, a ameaça velada, a malandragem, que utilizariam para conseguir estatística falsa, indignaram-me.
- O senhor não vai me convencer de que eu tenho uma religião qualquer. Faça o favor de escrever. Nenhuma. (1985, p. 151)

Anos depois, em liberdade, Graciliano rememora o período triste e doloroso por que passou, de prisão em prisão, em que quase veio a falecer. O curto episódio acima reúne traços da escrita de Graciliano: o diálogo dinâmico, a argúcia do narrador, o convívio entre os discursos direto e indireto, o exercício da lógica, a busca da palavra justa, a cética ironia mesmo em condição adversa. Para o sujeito trigueiro, qualquer palavra serviria, desde que ocupasse “a linha em branco” da ficha e da sua rotina. Graciliano, contudo, sabe que qualquer palavra se investe de valor, efeito, ideologia. Indigna-se. Qualquer palavra é minúcia, é pormenor. Com a morte na alma, recém-saído do porão fétido e animalesco do navio Manaus, o escritor resiste a virar rebanho, resiste à animalização. O autor de *Angústia* entende, como nós, que a palavra, a língua, a linguagem, a literatura têm um papel vital na peleja contra a treva, a barbárie, a bestialização. Entende que todos devem ter direito a não ter nenhuma religião. O cárcere cerceou o movimento de seu corpo, maltratado à exaustão, mas não lhe tirou o pensamento de querer, para si e para os homens, o máximo de autonomia e de esclarecimento.

A teoria do testemunho no romance-mor da literatura brasileira

Márcio Seligmann-Silva escreveu um artigo intitulado “*Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional” (2009), em que diz, dialogando com Derrida de “Circonfession” e de *Demeure. Maurice Blanchot*, no parágrafo final:

Concluindo, gostaria apenas de lembrar que não existe a possibilidade de se estabelecer uma fronteira entre a ficção e, por outro lado, a confissão e o testemunho. Do mesmo modo, testemunho e confissão também são assombrados pela possibilidade de mentira. Como vimos, Riobaldo mesmo já desconfiava de que seu interlocutor achava que o que narrava era falso. Derrida foi um dos pensadores que melhor formulou estas ideias: “uma confissão não tem nada a ver com a verdade”, “uma circonfissão é sempre simulada”, ele sentenciou. E ainda constatou: “[O] testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho”. (p. 146)

A presença da ficção na confissão e no testemunho não invalida, em hipótese alguma, os traços gerais do “gênero testemunho” (*híbrido, aliás, como os demais gêneros, subgêneros e outras formas podem ser*). Ao contrário, este cruzamento amplifica a questão. Cada texto, cada caso há de propor protocolos e pactos, que hão de variar, certamente, a partir mesmo do repertório e do acolhimento do leitor.

Voltemos a *Grande sertão: veredas* e à leitura de Seligmann-Silva:

O romance é o teatro de suas memórias e o fio que mantém toda a tensão da trama é o relacionamento amoroso e posto como condenável entre ele e Diadorim. O *segredo* é apenas revelado no final da narrativa-confissão-testemunho. O ponto de vista subjetivo, do narrador em primeira pessoa, que apresenta por um lado o que *viu* e, por outro, o que *viveu*, suas emoções e sofrimentos é apresentado de modo exemplar por Rosa na expressão de Riobaldo: “Coisas que vi, vi, vi - oi...” Ver e viver fundem-se aqui. O romance contém tanto elementos confessionais, como também o testemunho em suas duas faces: a de testemunho ocular, *testis*, e a de testemunho como tentativa de apresentação do inapresentável, *superstes*. O senhor a quem ele se dirige é uma construção complexa e essencial na situação testemunhal e confessional. Trata-se de um “outro” a quem ele se dirige. Este outro vai tornar-se testemunha secundária das histórias. Daí a expressão recorrente na pontuação do texto, quando o narrador se volta para este senhor e afirma: “Mire veja”. Nós todos estamos mirando e vendo, traduzindo o teatro de palavras em imagens. Toda confissão deve voltar-se para uma outra pessoa. Também no caso do testemunho este *outro-ouvinte* é absolutamente fundamental. A catarse testemunhal é *passagem* para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. (p. 133)

No romance rosiano, como se sabe, amor e morte e linguagem não se dissociam. Do mesmo modo, nesse “mundo misturado” (“Coração mistura amores”), o homem humano comporta deus e demo, masculino e feminino, covardia e coragem, preguiça e labor, sertão e cidade, presente e passado, infância e velhice, pois “tudo é e não é”. Às tantas, envolto em neblina e paixão, Riobaldo revela um segredo a seu ouvinte – nós:

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (ROSA, 1994, p. 93)

O testemunho se mistura à testemunha (o relato revela a pessoa), o autor ao narrador (Riobaldo a Rosa, por exemplo), o narrador ao narratário (Riobaldo ao leitor), o romance se embaralha à vida (*Grande sertão* às nossas veredas cotidianas), a confissão à ficção (o vero ao jogo), a prosa ao verso (a referência à metáfora), a simetria se faz assimetria (a ordem, lacuna), a lógica se mascara desatino (a prudência, rasura), a memória se confunde com o futuro (o broto com a planta), o concreto volve em etéreo (Reinaldo em Diadorim), amizade em amor e vice-versa. Sim, se misturam, mas não desaparecem: atravessam-se, em moto-contínuo. Sendo do “tamanho do mundo”, “o sertão não tem janelas nem portas”, daí ser tão complicado saber as fronteiras das coisas, dos saberes, dos discursos, das forças. A arte e a ciência, a paixão e o pensamento, a representação e a apresentação, a diferença e o parecido também se dão assim – nas fronteiras, em travessia.

A grande travessura talvez seja, mesmo, mirar, minar as fronteiras (entre cárcere e sertão, entre testemunho e literatura) com a fertilidade líquida das veredas e, num são e feliz relance, ver a matéria vertendo, ver a forma em pleno esplendor, no exato, delicado e fugacíssimo lugar (:) entre o que ela quer e o que pode. Falar, assim, de fronteira – é até fácil. Difícil é, de fato e a fito, não falar nela.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*. Coordenação editorial: Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111-136.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0.5. Objetiva, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008, p. 13-109.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06092011-142127/en.php>. Acesso em 30 set. 2011.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003, p. 299-354.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

POLI JÚNIOR, Ovídio. *A pena e o cadafalso: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo*. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-112205/es.php>. Acesso em 30 set. 2011.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* [1953]. 2 vol. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011.

SANTOS, Pollyanna Gomes dos. Fragmentos de uma fraude: o caso Benjamin Wilkomirski. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* - Volume 1, n. 7 – Outubro, 2010. Disponível em <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigopollyanna-exilio.html>. Acesso em 27 set. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

_____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

_____. Grande sertão: veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea* [online]. Jan-jun 2009, vol. 11, p. 130-147. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em 15 jan. 2011.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Simpósio I

O “ESPANTO” SILENCIADO NAS LETRAS DA HISTÓRIA, AGUÇADO NA VOZ DA FICÇÃO

Alessandra Batista

O presente trabalho propõe uma análise do romance *Nós, os do Makulusu*¹, de Luandino Vieira, cujo foco se detém inicialmente nas possíveis reações que o *fragmentário* e *lacunar* texto da obra poderá provocar no leitor, no que tange à sua percepção da mensagem e à sua atribuição de sentido ao objeto de leitura. Tratar-se-á, portanto, de uma investigação não apenas acerca do modo como o texto transmite sua mensagem e cumpre seus objetivos por força de sua matéria, mas também do modo como o faz, e com inegável intensidade, através de sua forma. Pois se supõe que ela se revelaria como produto de um ato exemplar pelo qual o autor *efetiva* um discurso utópico, transpondo-o do campo imaterial do pensamento/intelecto para o campo material da ação/práxis.

Escrito em 1967, o texto apresenta, dentre outros nortes e horizontes, uma proposta de esperança nas possibilidades positivas de um futuro ainda *por fazer*. Porém, sugere-se que tal proposta alvitraria não uma espera contemplativa e inerte, mas uma movimentação inquieta e inquietante, capaz de impulsionar o sujeito e seus pares a intervir efetivamente nas estruturas que dão corpo e força a situações de despotismo, violência e conflito.

Isso corresponde a dizer que o estilo e a estética adotados por Luandino Vieira implicam, por si sós, numa tomada de postura e de atitude frente a uma problemática da arte angolana dos anos 50 e 60, relativa à difusão de um discurso utópico, de teor libertário, a uma coletividade, através da literatura. Como fazê-lo sem tornar a obra panfletária? E como evitar o registro ou o “estilo” do panfleto, mantendo a legibilidade do texto literário? No interior dessa problemática, concernente ao realismo socialista, Luandino teria optado por apostar também na comunicabilidade e potencialidade transformadora e revolucionária da forma, não em detrimento mas em cooperação com o conteúdo.

Apresentando, em sua construção, uma sintaxe quebradiça e entrecortada, diversas ocorrências de quimbundismos, além de um sistema de digressões com uma lógica de

¹ VIEIRA, J. L. *Nós, os do Makulusu*. 3.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977. – doravante *NM*, ao ser citada.

desmembramento e reagrupamento análoga à da *matrioska*, o texto produz uma tal complexidade à leitura linear, que o estranhamento ou espanto corresponde a uma etapa inevitável do primeiro contato do leitor com o mesmo. Contudo, aqui, lança-se a tese de que esse espanto não seria buscado pelo autor como modo de inviabilizar a fruição do texto, mas sim para desarmar o leitor de uma presumível visão calcificada, acerca do ato de leitura, bem como desprovê-lo – ou elucidar-lhe a deficiência – de seus supostos mecanismos para tal. Pois, diante do texto idiossincrático de *Nós, os do Makulusu*, ver-se-ia ele desafiado ou até impotente, como se, com efeito, tivesse desaprendido a ler.

Caso considere que os “problemas de comunicação” tenham-se dado devido a carências ou insuficiências que seriam do texto e não suas, o leitor poderá ver-se tentado a abandonar a leitura. No caso contrário, ele aceitaria a necessidade de se engajar e se comprometer com esse ato, reunindo os recursos (intelectuais, culturais, linguísticos) que lhe escapam, a fim de penetrar nas camadas mais profundas de sentido do romance. E nesse dilema que se ergue ao leitor residiria uma estratégia esteticamente revolucionária do texto de Luandino, pois, através da força desacomodadora e provocativa de sua forma, ele comunicaria a necessidade de uma tomada de postura e de atitude *também* por parte do leitor, o que se alinha às proposições de Ernst Bloch nas quais ele pontua que:

Se a arte fosse em toda parte e em todo tempo o mesmo que pura e descompromissada contemplação formal, a partir da poltrona [...] a ela se somaria um tipo de liberdade de loucos com o propósito de proporcionar prazer. [...] Porém, nem a burguesia esteve sempre conjurada com a platéia contemplativa: ela havia sonhado certa vez com a educação estética do homem – logo, com uma arte que toca, provoca – e com uma porta cotidiana para o belo. O realismo socialista tem muito menos ainda em comum com uma apreciação filistéia da arte, ou até com um “reservado subtraído ao princípio da realidade”. (2005, p. 99)

Isso sublinharia a convergência de uma presumível visão do autor com a ideia de que a produção literária tem seu propósito e seu sentido esvaziados, na medida em que se prestar a meramente expor, do modo mais plano e assimilável possível, uma idealização da realidade, uma fantasia de plenitude. Destarte, sua postura torna a *incompletude* um elemento constitutivo do texto não apenas no âmbito do conteúdo, mas também no âmbito formal. Tal não equivale a dizer que *Nós, os do Makulusu* apresente-se, enquanto forma, como um produto mal realizado. Diferentemente, o que se propõe é que o autor tenha engendrado, também neste nível de sua produção artística, um projeto de assunção da não-plenitude, como modo programático de representar e de tornar objeto de reflexão a própria fragmentariedade do *sereestarnomundo*, reconhecida como parte da experiência humana, na modernidade. Ou seja, a incompletude é incorporada na qualidade de *recurso literário*. Desse modo, essa opção estilística e formal não gera uma obra falha ou imperfeita que

tange à sua economia interna, mas propugna um projeto – propositado e engajado – de apurado valor estético, precisamente por se tratar de uma manobra mais ousada e profunda, tornando imprescindível que o autor a realize e a articule com esmero, justamente a fim de que o produto dessa escolha não se perca ou se confunda com o puro *nonsense*.

Com isso, começa a se esboçar o modo pelo qual esse produto passa a corresponder à atualização de um discurso de cunho utópico-libertário, à medida que a incompletude constitutiva do texto funciona como emblema das lacunas e barreiras que se interpõem no caminho da humanidade rumo à Utopia, rumo à instauração de novas e melhores condições de vida para todos. A seu tempo, a atitude do leitor de reconhecer a necessidade de se engajar em seu ato, abandonando a postura contemplativa, torna elementar ao ato de leitura a *esperança*, na medida em que couber a esse conceito embasar e nortear as etapas de sua caminhada rumo à apreensão do sentido e da mensagem da obra. Por sua vez, tal resultado simbolizaria, no âmbito micro e particular da leitura individual, a conquista de uma utopia: a de ir até o fim, atingindo as metas prefiguradas. Dir-se-ia que essa postura do leitor estaria, então, fundamentada em sua visão ou crença de que o texto, para além de sua dimensão lacunar e desafiadora, conteria possibilidades positivas, o que se traduz, nas linhas deste trabalho, como sua prerrogativa tanto de se realizar enquanto grande obra de arte, do ponto de vista estético, como de referendar uma mensagem de aperfeiçoamento da humanidade e de melhoria das relações sociais, do ponto de vista ético e político.

A esta altura, retome-se que a *incompletude* se ergue como problemática também do conteúdo, uma vez que as tensões internas do romance não são resolvidas. Nos termos da presente discussão, isso equivale a dizer que não se dará a concretização, nas linhas plasmadas da obra, da utopia de Mais-Velho, personagem encurralada pela dor e angústia que lhe são infligidas pela situação caótica por que passa: morte de seu irmão Maninho, prisão e tortura de seu meio-irmão mestiço, Paizinho, e a transformação compulsória de seu amigo de infância, o negro Kibiaka, em inimigo de guerra.

A morte de Maninho é um grande estopim, para o texto, que se inicia precisamente neste ponto das ocorrências, e para Mais-Velho, que, a partir dela, começará um longo processo de reflexão e de profunda transformação em sua mentalidade. Compreender, atribuir sentido a essa morte torna-se um de seus mais duros e necessários combates, porém, assim como os demais, um combate psicológico:

E ele bebia e comia, falava e ria e sempre lá entre os que eu amava vagamundeando nas ruas solitárias e velhas da nossa terra de Luanda. E a ele a carabina escolhera. Simples buraco, fino e furo, toda a vida por ele saiu...

A mãe dizia: «terroristas», eu queria emendar [...] e dizer: guerrilheiro – mas ninguém que me percebia, eu não falava a mesma língua que elas, elas diziam terrorista e, naquela hora, queriam

dizer morte só, e eu queria fazer discriminações na morte, classificar mortes, e elas não: terrorista, guerrilheiro, guerra, morte, tudo era o mesmo naquela hora, o buraquinho cu d'agulha por onde que fugou o fino óvulo chocado no útero que minha mãe já carrega nove meses e ia parir entre gritos e dores, nuns minutos se sumia com a mãe entre gritos e dores. Mas eu queria ver a espingarda na mão do meu irmão Maninho, cassula, queria medir o buraquinho por onde ele saiu de nós para sempre, pelo buraquinho de sua espingarda. Nove milímetros, quando muito, era isso que valia a vida de um homem? (NM, pp. 23-24)

Decretada a guerra colonial em território de Angola, Maninho, filho de portugueses, nascido em Portugal e naturalizado angolano, define sua posição – militar e ideológica – de modo resolutivo: “Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: «espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos.» [...] E só há uma maneira de a acabar, esta guerra que não queres e eu não quero: é fazer-lhe depressa, com depressa, até no fim, gastá-la toda, matar-lhe.” (NM, p. 19). Distintamente, e a todo tempo “baralhado” por preconceitos e incongruências, Mais-Velho não entra no conflito armado, mas se empenha, de modo não-declarado, pela causa angolana de libertação.

A seu tempo, a postura de Maninho revela-se, ao longo do texto, embasada numa ideologia de conquista e regência da paz através da guerra. Realizando-a, as situações de conflito seriam dissipadas, ainda que à força, além de se configurar uma conjuntura em que ambos os lados pudessem gozar da mesma dignidade: a de “matar ou ser morto, de pé” (NM, p. 18). Sua visão lhe permite entrar no combate praticamente isento dos conflitos psicológicos que, nele, esperar-se-ia que acordassem em função da boa sociabilização que teve com negros e mulatos, desde a infância no musseque Makulusu, e que, forçosamente, estava prestes a se transformar em antagonismo de guerra. Isso porque, diferentemente de Mais-Velho, que apenas “queria fazer discriminações na morte”, Maninho o conseguia e, em sua mente, já adulta, dava-se uma separação, de modo que os negros do bom convívio infantil pudessem permanecer como tal, no passado, e apenas os negros tornados inimigos –por obrigaçãoou decisão autônoma – fossem tidos como alvos. (cf. NM, p. 18)

Contudo, pouco antes de sua morte, Maninho demonstra sinais de cansaço e desilusão. A ideia parecia legítima enquanto tal, mas, no âmbito prático, os rumos que a guerra tomava indicavam que ela não iria *gastar-se* tão rapidamente quanto o alferes gostaria. Dessarte, sua mortecomeça a adquirir um significado simbólico relevante, que precisará ser perscrutado por Mais-Velho, a fim de que ele possa elaborar sua própria ideologia de embasamento para o que deverá tornar-se a sua ação autêntica, quando se der. Dir-se-ia que ele precisa e deseja compreender as conjunturas que lhe trazem sofrimento, *vero* “buraquinho cu d'agulha” por onde a vida sai e a dor entra em seu peito, reconhecer-se nessa posição frágil de quem também sofre e chora, para que perceba a necessidade de fazer algo, e não apenas *espalhar panfletos*. (cf. NM, p. 120)

Essa dor se potencializa, na medida em que se estende aos outros dois, com quem formava, junto de Maninho, o quarteto do Makulusu, pois, no que se refere a Kibiaka, diferentemente de seu irmão, Mais-Velho demonstra enfrentar dificuldades para separar o “Kibiaka da infância” dos guerrilheiros negros matando e sendo mortos, nas situações de guerra. (cf. *NM*, p. 83; p. 123) E essa confusão de corpos e de identidades, causada pela coincidência da cor de pele, vai aos limites cruéis de coadunar Kibiaka ao assassino de Maninho, o que poderia gerar ódio e um desejo de vingança direcionado ao (ex-)amigo. Porém, é nessa mesma confusão que o ainda e para sempre amigo Kibiaka “é” violentamente assassinado, dilacerando ainda mais o coração de Mais-Velho, amedrontado e dividido pela simpatia para com a causa angolana e o seu pré-conceito acerca do poder de definição desempenhado pela pele, ou melhor, pela *cor* da pele:

Vão-te aceitar? Vão-te aceitar? Não penses nisso, Mais-Velho... Então para quê estudos, papéis, para quê reuniões [...] são só panfletos? Entrar numa mata, Mais-Velho, isso não fazes. Sei que tens medo [...]. Não, Mais-Velho, não é medo, eu sei – é mais pior. Podes vencer o medo mas nunca a falta de certeza [...]. E não tens certeza de te aceitarem, Mais-Velho, nem ta podem dar porque também a não têm. Só indo fazendo-lhe a terão. E só se tem enquanto se constrói. Construída, ela vira dúvida outra vez. E então só tem um caminho... (*NM*, pp. 16-17)

Maninho lhe ensina, mas morre. E, na mente de Mais-Velho, o que essa morte gera no discurso que seu irmão preconizava? Maninho não tinha razão? Ponto final? Não. Essa morte é o ponto inicial que irá desencadear a autocrítica de Mais-Velho, bem como o processo mnemônico pelo qual ele abrirá trincheiras para a sua transformação e subsequente compreensão do que ainda precisava aprender. Porém, com a prisão de Paizinho, mais dor e angústia se interpõem como obstáculo ao seu entendimento acerca dos porquês dessa guerra e de como vencer o medo de ter de se posicionar em apenas *um* dos dois lados, quando sua mente não é capaz de afirmar com certeza com quem está a razão, quando a única certeza que consegue ter em seu coração é a de que aqueles que ama estão morrendo, em *ambos* os lados:

Mas agora tenho a certeza, porque isto sai no que está debaixo dos meus cabelos negros espetados e dos teus louros ensanguentados, sai dos nossos olhos e o coração adivinha: não mais te verei mais, meu irmão, não te vou ver nunca mais. São duas mortes no mesmo dia, é muito [...] (*NM*, p. 130)

Contudo, tal como se deu com a morte de Maninho, por intermédio (da vida doada) de Paizinho, Mais-Velho percebe quem poderia estar com a razão e por quê – pois os olhos de Maninho e os de Paizinho são os seus *ao cubo* (cf. *NM*, pp.5-6), o que simbolizaria o aguçamento de seu olhar através da vida e do sacrifício dos irmãos. Assim, a partir daí, ele começa *a entrever* os meios de atribuir sentido ao sofrimento e aos entraves negativos que

se erguem ao seu redor, não como modo de se conformar a eles, mas a fim de intuir ou prefigurar um caminho para a sua ação, para o seu trabalho, para a sua intervenção:

— É exactamente porque o Maninho tem razão que temos de fazer o que fazemos!
Eu sei, Paizinho, mas hoje venho te procurar, e estou a transgredir todas as ordens e regras de segurança, mas porra!, somos irmãos e o nosso irmão Maninho, aquele a quem se estendiam tapetes de morte, é uma farda branca em seu caixão. Eu sei, Paizinho, é isso mesmo: temos de negar a razão do Maninho, a guerra do Maninho, a solução do Maninho, porque ele tem razão. E temos de lhe roubar a razão [...] e, como assim a formiga, o malembe trabalho da formiga, o teimoso reconstruir do gumbatete, o perpétuo roer do salalé, temos de ir construindo, em cima disto tudo, o que vai negar isto tudo. O que nos vai negar, Paizinho. (NM, p. 130)

Aquilo que negará tanto Mais-Velho como Paizinho, tanto Maninho como Kibiaka, é o projeto e o processo pelos quais o “eu”, contraditoriamente dividido e fragmentado, se transforma em “nós”, paradoxalmente indivisível e coletivo, ao mesmo tempo.

Nos instantes finais da vida de Paizinho, quando Mais-Velho o vê preso e torturado, delineia-se, em seu íntimo, uma noção de vivência coletiva dos indivíduos que compartilham a mesma mentalidade, inspirada pelas palavras do meio-irmão, trazidas à tona na lembrança do dia em que os do Makulusu estiveram no fundo da caverna Makokaloji: “— Usem a cabeça!”. Nesse momento, Mais-Velho passa a perceber que Paizinho lutou e se engajou na transformação de seu meio, com coragem e fidelidade, tendo o cuidado de construir “um só sentido na sua vida”, alinhando-se a uma mentalidade de intervenção que não alia, simplesmente, mas *subordina* a ação ao uso fino e elaborado do pensamento, da cabeça (cf. NM, p. 116):

a cabeça dele [Paizinho] não é como a nossa [...] era uma peça de alta precisão, um instrumento afinadíssimo que ele cuidava diariamente com pensamento e acção. Usava-lhe em cima dos ombros para pensar, controlar, comandar – estudar; fazer propaganda; organizar – em toda a sua vida do corpo e do espírito, como usava o relógio para medir o tempo.
[...]

Paizinho tinha construído um só sentido na sua vida e como assim, podiam matar-lhe a cabeça que matavam-lhe o corpo, mas o contráriu nunca. (NM, pp. 138-139)

O corpo define, impõe os limites da individualidade e, por fazê-lo, liga-se justamente ao “eu”, ao ser singular. Porém a cabeça é, a um só tempo, depositária e propulsora das concepções e visões de mundo que – é certo – podem incitar a segregação, mas também a união de toda uma coletividade em torno de um mesmo centro e voltada a um sentido ou direção comum. Assim, com o aflorar desse entendimento, o que Paizinho ensina/demonstra, ao *estender sua vida* a Mais-Velho, é a força de propagação e de reacomodação de uma ideia. Em sua imaterialidade, ela pode viajar de mente em mente,

alastrando-se e fornecendo bases e discernimento, a fim de que se criem nos ânimos a percepção das brechas para a intervenção num sistema de vida que se mostre insatisfatório. Mais-Velho percebe que se Paizinho triunfar em transmitir sua mentalidade, antes de morrer, então sua cabeça não terá morrido, bem como ele próprio permanecerá vivo, na(s) cabeça(s) de quem tiver recebido sua lição, suas ideias. Nessa dinâmica, não as identidades mas os individualismos se dissolvem, enquanto a mencionada noção de vivência coletiva se consolida, na medida em que se divisa a profundidade dessa ligação: “aquela cabeça nunca atraía o corpo e os corpos que moravam dentro daquela cabeça”. (NM, p. 139)

Paizinho morre, mas apenas em corpo. Sua mentalidade seguirá viva em Mais-Velho, que, à luz dos ensinamentos recebidos pelo sacrifício dos “dois melhores”, revisita seu passado e suas experiências mais significativas, abrindo o devido espaço para a transformação de seu “eu” em “nós” (os do Makulusu). Desse modo, ao longo das memórias, nota-se que sua fala incorpora as vozes dos três companheiros – e ainda outras –, permitindo, assim, que se lance a tese de um aprimoramento do ser, que prevê a reassunção de sua dimensão coletiva, na identificação com seus pares, à semelhança de pequenas *matrioskas* sendo reintegradas à boneca maior, numa lógica em que todos são um mesmo todo, mas cada um mantém, em concomitância, sua autonomia e personalidade.

À realização de um tal processo, ou ainda, à consolidação de um tal projeto para a humanidade, não será inapropriado chamar *utopia*. E, nas linhas do romance, esse projeto só se delineia enquanto prefiguração, depreendida de certas “condições de possibilidade” que já se deixam intuir, mas cuja imagem final está ainda oculta. Como já mencionado, no presente da narrativa – 24 de outubro de 1963 –, Mais-Velho se vê espreitado por uma realidade cruel, de morte e insegurança. É o terceiro ano da guerra de libertação, e, com tanta violência e opressão se alastrando pelo território, as previsões têm razão de ser desanimadoras. Desse modo, a perspectiva de uma humanidade em paz e unida por um conceito de vivência coletiva, só funciona enquanto projeção utópica, e a resolução das tensões que desestruturam a vida e o *sereestarnomundo* de Mais-Velho ainda não encontra espaço para se efetivar, no que se pode chamar de *texto manifesto* do romance.

Com isso, ilustra-se mais claramente a ideia de haver uma *incompletude* também no nível do conteúdo, e tal constatação propicia a abertura de um questionamento voltado às problemáticas que ela pode vir a gerar na relação do leitor com o romance.

Diante das inúmeras possibilidades da literatura de entretenimento – especializada em proporcionar o prazer ligado à anulação da realidade prática –, e considerado o fenômeno de uma má formação cultural e literária que vem se tornando mais dramático, ao longo das últimas décadas, em função de políticas pautadas em interesses econômicos, não

há que se estranhar grandemente, embora seja lamentável, que o leitor, e isso em escala mundial, venha se mostrando inapto a estabelecer uma relação profícua com a boa literatura, ou seja, a literatura enquanto *arte e resistência*. Levando-se em conta o presumível público de *Nós, os do Makulusu* e, portanto, ao se restringir o perfil desse leitor àquele de língua portuguesa, essa situação se acentua. Contudo, mesmo o leitor que, no interior desse público-alvo, possa ser considerado bem-formado, poderá deter-se com espanto diante da idiossincrasia do romance, ou mais especificamente, diante de sua recusa programática – e não problemática – de fornecer uma resolução e a reorganização do mundo ficcional, como analgésico para as adversidades que têm de ser enfrentadas no cotidiano das relações humanas. Assim sendo, a ambos os tipos de leitor caberá apreender ou recordar o ensinamento que, nas palavras de Bloch, assume a seguinte forma:

a arte contém essa natureza utópica [de “melhoria do mundo”], não para tudo dourar levianamente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura. (2005, p. 96)

À luz desse (re)aprendizado, o leitor estará apto a aprofundar sua análise e sua relação com o texto, abrindo-se o espaço reflexivo para a percepção de que o espanto sentido, num primeiro momento, não corresponde a algo negativo, gerado por presumíveis falésias do texto, mas sim a uma comoção em tudo positiva, por estar ligado ao momento de captação do texto oculto, do devir do texto, daquilo que ele transmite como uma mensagem que é, sim, utópica mas também realizável, no lugar de uma explicitação facilitada e simplória, que apenas *doura a realidade*. Isso porque, “na medida em que o espanto constitui uma percepção, implícita ou explícita, do futuro oculto no interior daquilo que existe, ele já carrega em si um fio de enredo, a trajetória do ainda inacabado, a luta do incompleto para liberar-se da informidade do presente” (JAMESON, 1985, p. 99), e, como tal, lança as bases para a prefiguração utópica.

Nota-se que as discussões de Jameson, partindo da obra de Bloch, referem-se ao espanto gerado diante do mundo e do *viraser*, diante da possibilidade outra que se pode ler a partir do que existe, logo uma filosofia que se faz debruçada sobre a realidade material e não necessariamente sobre a ficção. Tendo isso em vista, pode-se levantar a questão: qual a pertinência em estender essa discussão a uma obra de literatura, apontando-a como causadora *desse* tipo de espanto?

Retomando-se a ideia de que a relação do leitor com a obra pode simbolizar, além de fundamentar – nos termos de uma formação – sua relação com o mundo e a realidade,

defende-se que tal pertinência se elucida, na medida em que se concebe a obra como realização, na dimensão micro do âmbito representativo, do que o sujeito/autor almeja alvitrar e levar a cabo, na dimensão macro do âmbito prático. Ao ter sucesso em instrumentalizar o leitor com um olhar mais analítico e reflexivo, por força das exigências do texto, o autor terá concretizado uma transformação que traz implicações para o mundo material, e não apenas para aquele universo ficcional em particular.

Não obstante às colocações feitas, merece destaque o fato de que se tenha realizado a maior parte delas com base em princípios filosóficos, e não necessariamente da crítica literária, pois também isso pode suscitar um questionamento, desta vez, acerca da motivação do presente trabalho para tal.

Defende-se aqui que em *Nós, os do Makulusué* apontada a importância do debate político pela conscientização e mobilização dos indivíduos, com o pressuposto de que a melhoria do mundo corresponde a um sempre atual objeto de desejo da humanidade. Junto a isso, a obra questionaria não apenas a fragmentação do sujeito, mas também a das sociedades que, incitadas por ideologias que travam o foco de seus interesses na expansão da economia e na acentuação das desigualdades, têm impulsionado a criação de guetos ou estruturas reservadas, desprovidas de conexão umas com as outras, gerando o fenômeno de perda da noção de coletividade nos indivíduos. Por estarem desconectados, cria-se no interior desses “reservados” uma (anti-)política de delegação das responsabilidades, o que, por sua vez, leva à reprodução de uma série de discursos evasivos, já vulgarizados (“É culpa do governo.”; “É culpa do povo.”; e assim por diante). Em face à controvérsia de uma sociedade pulverizada em um sem número de microunidades, nas quais cada indivíduo pode optar por um direcionamento particular, o romance apresenta uma crítica arguta e irônica a esse sistema de fragmentação, ao ilustrar, através de si mesmo, o quanto a individualização das partes gera problemáticas, e o modo como sua resolução reside no processo contrário: na reconcatenação do fragmentado ao todo. A partir do instante em que o leitor divisa o fio que reconecta as partes, revela-se que todas se direcionam a um mesmo sentido, e assim, o todo que elas compõem corresponde a uma caminhada *com rumo*. Portanto, nessa lógica, o que motivaria a leitura não incide no espanto diante do aumento progressivo das problemáticas, mas naquele diante da ideia de solucioná-las. Assim, a conceituação blochiana de utopia, enquanto a prefiguração de uma melhoria almejada a partir do embate com os entraves negativos da realidade, ergue-se como chave de leitura para um romance que é produto de um contexto literário em que se desenvolvia um projeto político-ideológico que buscava encontrar, no interior das problemáticas estruturas política,

econômica e histórica, os motores para a insurreição e a contestação do regime colonial e da opressão herdada pelo salazarismo, que havia se estendido às colônias:

As antecipações e intensificações referentes aos homens – utopias sociais e de beleza, até de transfiguração – estão ambientadas apenas no sonho diurno. É antes de tudo o interesse revolucionário, com seu conhecimento de como está ruim o mundo e seu reconhecimento do quanto ele poderia ser bom como um outro mundo, que necessita do sonho desperto da melhoria do mundo: ele o fixa na sua teoria e sua práxis de modo totalmente a-heurístico, totalmente apropriado ao tema. (BLOCH, 2005, p. 97)

Tendo isso em vista, destaque-se que, enquanto a obra seria concebida pelos motores de uma esperança no vindouro, a teoria vai apontar como motor do ato criativo do romance a *desesperança*, como melhor se aclara nas palavras de Georg Lukács:

O romance é a forma da virilidade madura: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia, de “que destino e ânimo são nomes de um mesmo conceito” (Novalis) [...] E essa percepção, sua ironia, volta-se tanto contra seus heróis, que em puerilidade poeticamente necessária sucumbem na realização dessa crença, quanto contra sua própria sabedoria, obrigada a encarar a futilidade dessa batalha e a vitória definitiva da realidade. De fato, a ironia [...] apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono. (2006, pp. 86-87)

Assim, o autor não escreveria por ter a esperança de mudar a realidade, mas por ter a *desesperança* de que se abster do ato da escrita seja um modo autêntico de se portar, diante dessa invencibilidade do real. Por conseguinte, esboça-se uma postura ética, e se percebe um direcionamento que leva a discussão acerca da intervenção do sujeito no mundo a assumir um enfoque individual. O autor escreve de si para si.

Há que se problematizar na teoria a sua insuficiência ou recusa em tratar da dimensão política que a obra de literatura pode assumir, pois isso se liga a um conceito de perfeição estética, igualmente questionável, por incorrer no risco de selecionar temas e não-temas da arte, além de modos e não-modos de sua realização. Isso porque o conceito de perfeição estética pode, não raro, criar um ideal de modelo que, por sua vez, embasará argumentos a favor do rebaixamento à categoria de “não-arte”, das obras cuja matéria e/ou modo de realização escape ao leque de (seletas) possibilidades desse modelo. Com isso, não se busca aqui expor que a obra de Lukács seja errônea, mas salientar que, com a recente insurreição e independência não só das nações como também das literaturas africanas, a crítica se vê diante de um novo quinhão, que necessita de novas experimentações e formulações teóricas.

Ao se propor que, diferentemente do que pontua Lukács, o autor de *Nós, os do Makulus* não tenha perdido a esperança na possibilidade de intervir no mundo, por meio

de seu ato criativo, mostra-se pertinente presumir que seu texto incorpore a latência imaginativa e antecipadora do discurso e do universo infantil. Destarte, o fazer literário de Luandino Vieira acionaria a infância enquanto morada de um rebento de possibilidades que permanecem irrealizadas, ou enquanto um passado que, ao ser revisitado, anuncia o que ele ainda contém de bom e de novo para fomentar a construção do futuro. Nesse sentido, Maninho *tinha razão* ao pontuar que “só um lado de nós cresceu”; e, nele, esse foi o lado do herói, a figura individual, impulsiva e autossuficiente que se empenha para melhorar o seu próprio mundo, com as suas próprias mãos (cf. *NM*, p. 50). Porém, ao revisitar esse passado para o qual a infância serve de emblema, Mais-Velho se apercebe da possibilidade de uma outra versão de Maninho, ou seja, uma versão para o futuro, que poderá ser levada a cabo por aquele lado que também precisa crescer, a fim de que ele possa *roubar a razão* de Maninho, negando a sua solução adulta e resgatando aquela da época de criança:

Não quero falar o teu nome, Mãe-Negra, porque não ia ter papel para te nomear e se digo Estrudes para a minha mãe é porque a maneira como lhe digo faz não ser dela só, mas milhares de outras que as professoras corrigem nos meninos:

— Gertrudes!

E se eu dissesse: Ngongo, Lemba, se eu dissesse: Kukiambé ou Kibuku, iam aparecer logo logo a emendar [...]: «não há nomes de pretos; o nosso programa é de civilização e progresso!»; e se eu, então, virasse obediente e benducado: Maria, ou Joana, ou Emília, queriam perguntar saber no teu menino Mais-Velho: «Raça?» e escreviam, no papel, a cor de uma cor; e se eu dissesse, como o Maninho escreveu no boletim nacional para a matrícula no segundo ciclo do liceu nacional de Salvador Correia, na nossa terra de Luanda, a bela palavra: «humana», iam-me queixar na polícia – é comunista! (*NM*, pp. 119-120)

A mentalidade adulta que preconizava o uso da força como modo de dar término aos conflitos, realizou-se enquanto probabilidade, revelando a sua insuficiência: “a probabilidade-Maninho aí está: morreu.” (*NM*, p. 110) No entanto, uma percepção que era também de Maninho – levando à confusão de sua figura com a de Paizinho –, apontava a necessidade de um “plano B”, a urgência da formulação de uma outra lógica de ação e contestação da guerra:

O Coco vai me dizer querendo desmentir no Paizinho – ou o Maninho? – naquele largo: «Era da época, as condições da época, a mentalidade.» [...]

E o Maninho – o Maninho ou o Paizinho?:

— A época já foi enterrada e a mentalidade ficou! Isso não pode ser assim, meu amigo Coco que róis documentos! Não pode ser mais. (*NM*, p. 71)

Ao se reiterar que o romance aborde uma proposta de *revisitação do passado* como modo de divisar outras “condições” possíveis para as relações humanas e a dissolução dos conflitos que se estruturam no interior do território angolano, reiterando-se, igualmente,

uma definição da literatura como *arte e resistência*, abre-se espaço para a problematização do papel da historiografia – enquanto produtora e propagadora do “discurso oficial” –, na dinâmica em favor do despertar do sujeito, a que corresponde a teoria do espanto aqui apresentada. Pois, no caso do continente africano, esse discurso contribuiria marcadamente para o **silenciamento** desses indícios, ao se prestar a uma grosseira tentativa de apagamento do próprio *locus* onde essas possibilidades alternativas residiriam, isto é, o *passado histórico da África*, o que, de modo mais específico, também abarca o passado recente dos indivíduos e da coletividade angolana, levados a assimilar um discurso cujo fundo ideológico defende, em última análise, o abandono/esquecimento de suas origens.

Desse propósito, Joseph Ki-Zerbo trata com propriedade, em sua obra de fôlego *História da África Negra*. Em sua investigação, o historiador expõe colocações de famosos e renomados estudiosos, cujas taxações, de cunho preconceituoso e racista, margeiam o absurdo, para dizer o mínimo, conforme se pode deduzir dos seguintes apontamentos, nos quais ele afirma que: “A posição mais radical a esse respeito é a que consiste em dizer que a história da África (Negra) não existe. No seu *Curso sobre a Filosofia da História*, em 1830, declarava Hegel: «A África não é uma parte histórica do mundo [...]»” (1999, p. 10)

Mais adiante, numa perspectiva mais específica, que melhor se alinha à discussão em torno do romance de Vieira, o historiador irá apontar que:

Quando um general romano manda executar o seu filho por razões de disciplina *pro patria*, leva-se isso em conta de heroísmo patriótico. Quando Samori procede da mesma maneira, clama-se que é barbárie. O resultado são frases como estas que encontrei em dois terços dos exercícios de alunos africanos em 1964: «Samori era um homem sem fé nem lei, um sanguinário. Felizmente foi eliminado pelos Franceses.» Onde aprenderam eles tudo isto? Nos livros escritos por gente que considera a história como uma ciência. [...]
O historiador da África não se pode, evidentemente, tornar um simples funcionário do Ministério da Informação ou da Propaganda. (KI-ZERBO, 1999, p. 35)

Ao ser feita por essa figura de um simples funcionário comprometido em propagar um discurso que imponha barreiras ideológicas ao movimento de *peregrinação à realidade passada*, às verdades identitárias, remotas e recentes, do povo angolano, a historiografia concorre para o silenciamento de ainda outras “condições de possibilidade”, desta vez, contidas nas raízes, memórias e tradição desse povo, igualmente aptas a gerar o espanto que é frutoda prefiguração, a partir delas, de uma outra realidade possível, no devir.

Diante das linhas de uma história que é resultado “da conjuntura neocolonialista em que mergulham ainda os países em que trabalham muitos dos investigadores” (KI-ZERBO, 1999, p. 14), não há que se estranhar esse silenciamento e uma presumível postura adormecida por parte de seus contempladores, sejam eles angolanos/africanos ou não. Já

com relação ao texto ímpar de *Nós, os do Makulusu*, tornar-se-ia bastante inapropriado afirmar que o mesmo possa ocorrer, conforme buscou-se mostrar.

Um texto provocativo, que acusa a impropriedade do fragmentário, fragmentando-se – ainda que numa lógica de desconexão e reconexão análoga à do fluxo de pensamento –; um texto que põe em cena um afloramento da *angolanidade* através, sobretudo, de um indivíduo de origem portuguesa, pondo em xeque uma série de valores e preconceitos ligados à premissa da segregação racial; um texto que propugna, nas entrelinhas das sangrentas descrições do conflito entre adultos, um projeto de pacificação e união da humanidade, através do amadurecimento das possibilidades que a infância, leia-se, o passado, continha de positivo:

são seis, sabem que somos quatro, vêm para o corpo-a-corpo, bassula e borno e gapse –
ganharão! Ganharão?

[...] Mas ninguém arranca, cada qual com cada um nunca terá nessa tarde...

*Saudades terras do Enclave
Que foram berço dum angolano...*

A banda do Sambo estoira suas granadas de mil estilhaços de música no largo da Maria da Fonte.

— Mais-Velho! Pazes!

— Toninho! Pazes!

Somos dez – corremos para baixo do fogo das granadas e rajadas e tiros de música, nossos cabelos no vento, físgas no pescoço – o riso, a trégua, a paz da alegria. Somos dez e para começar Maninho só que deixará o sangue no capim, pauta de música de nossas bandas. Mas ainda é cedo para pensar a morte, o Bairro Azul e o Makulusu fizeram as pazes, capitularam na frente da alegria e da música. (NM, pp. 86-87)

Numa sociedade e num tempo, que parece ser sempre o nosso, o da raça humana, em que o discurso autoritário das ditas autoridades preconiza que se faça a guerra pela paz, que se lancem bombas de destruição em massa, para a conquista da paz, Luandino Vieira permite que se depreenda de seu complexo e intrincado texto, a singela mensagem de que, pela paz, façam-se as pazes.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Ernst. “Diferenciação fundamental entre sonhos diurnos e sonhos noturnos (...)”. In: _____. *O princípio esperança*. trad. Nélío Schneider, Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005. v.1, p. 79-114.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2.ed., trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2006.

JAMESON, Fredric. “Ernst Bloch e o futuro”. In: _____. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. trad. Iumna Maria Simon (coord.), São Paulo: Hucitec, 1985, p. 94-125.

KI-ZERBO, Joseph. “As tarefas da história na África”. In: _____. *História da África Negra*. 3.ed., trad. Américo de Carvalho, Mira-Sintra: Europa-América, 1999, v.1, p. 9-39.

SOARES, Francisco. [2010] *Tomás Jorge – homenagem*.

Disponível em: <<http://arrugamao.blogspot.com/2010/03/tomas-jorge-homenagem.html>>.

Acesso em: 11 jul. 2011.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. 3.ed. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

O OLHAR DE CLIO NA ERA VARGAS: SILÊNCIO E RESSENTIMENTO MASCULINO NA OBRA DE JOSÉ LINS DO REGO

Prof. Dr. Carlos Vinícius Costa de Mendonça

O meu encontro mais crítico e sensível com a obra de José Lins do Rego se deu na Universidade no labor da leitura de clássicos como Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, José Honório Rodrigues, Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Raymundo Faoro e Antonio Candido de Mello e Souza, cujos ensaios refletem sobre as raízes e os processos sociais, econômicos, políticos, ideológicos, literários e culturais da sociedade brasileira. Entretanto, a reflexão sobre os textos fundamentais destes cânones não me fizeram atingir aquela “sintonia fina” que nos permite captar o passado de outra forma, obedecendo ao que enfatizou Sandra Pessavento (1996, p.109) – “uma nova pedagogia do olhar”.

Isso me colocou um problema e um desafio: tentar apreender o registro da memória e das nuances das sensibilidades de uma época, o seu “clima”, o seu *ethos*, aquilo que, no passado, corresponderia ao sistema de valores, conceitos e noções, que pautariam a vida dos homens e guiariam as práticas sociais.

E foi assim que comecei a debruçar-me sobre a vasta produção de José Lins do Rego, frequentemente referida nas conjunturas da periodização de minha dissertação de mestrado e tese de doutorado em torno da Era Vargas, a partir de temáticas transversais ligadas ao pensamento político autoritário e a política educacional de segurança nacional entre 1930 e 1945.

Desse modo, a produção do autor, sobretudo a do Ciclo da Cana de Açúcar – *Menino de engenho* (1932); *Doidinho* (1933); *Bangüê* (1934); *O moleque Ricardo* (1935); *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943) esteve, toda ela, inscrita em uma época em que varias questões mobilizaram as forças da sociedade brasileira. Em torno de temas como o comunismo, revolução, pátria, ordem, trabalho, indústria, saúde, educação, segurança,

nacionalismo e regionalismo, as diversas instituições e grupos sociais expressaram suas concepções, interesses, formas de participação e atuação.¹

Atuando e participando ativamente dessa época de mudanças e permanências a partir da Revolução de 30, Lins do Rego é considerado pela crítica um dos principais representantes da ficção brasileira e sua obra tem sido vista como a expressão artística mais cabal dos ideais alimentados pelos integrantes dos grupos regionalistas do Recife, que se reunia, desde o final da década de vinte, em torno de Gilberto Freyre.

Por outro lado, se a produção de Lins do Rego, particularmente a romanesca - seu filão mais significativo - é sem dúvida uma obra regionalista, sobretudo pela relação que nela se estabelece entre os personagens e o ambiente, é verdade também, que o autor transcende os moldes tradicionais do regionalismo ao erigir o homem como eixo de sua narrativa.

O contexto específico que caracteriza o regional (a várzea do Paraíba, no *ciclo da cana-de-açúcar*, e o sertão no *ciclo do cangaço*, misticismo e seca) tem presença marcante na maioria de seus romances, enfocados quase sempre através da figura humana.

É esta, não a paisagem, que domina em sua obra: personagens que, embora típicos representantes do *locus* de onde emergem, são dotados de uma dimensão introspectiva que extrapola a mera contingência, seres cuja problemática, sem deixar de estar enraizado no *humus* do solo de origem, é também de ordem existencial, humana, universal.

Assim, o regionalismo de Lins do Rego tão significativo em sua obra, só pode ser bem compreendido se visto a partir de outro aspecto, não menos relevante: o memorialismo².

O Nordeste açucareiro aparece em suas obras não como uma região descrita a distância, mas como um mundo vivo e dinâmico, revelado em todas as suas contradições pela pena de alguém que o carrega nas veias, operando uma radiografia de temporalidades de crises: a do próprio Lins do Rego – decadência das oligarquias – e a dos personagens – a passagem da economia mercantil, de ranço colonial, para pré-capitalista – e os fatos e episódios que compõem esse quadro de desagregação em sua máxima tensão.

¹ Sobre a questão do pensamento político, educacional e cultural da Era Vargas ver: MENDONÇA, Carlos Vinicius Costa de. *O êxtase autoritário: a política educacional de segurança nacional na Era Vargas e sua repercussão no Espírito Santo (1930 – 1940)*. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 2008, p.08.

² Estamos considerando o memorialismo como uma faculdade de reter idéias, imagens, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Ver a propósito: BRESCIANI, Stela; MAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

A proposta dessa comunicação é analisar no interior do memorialismo de Lins do Rego as representações do *ressentimento*³ masculino na obra *Fogo Morto*, síntese essencial do *ciclo da cana-de-açúca*, sem perder de vista o silêncio feminino que acompanha as vicissitudes do pensar, do sentir e do agir dos personagens masculinos da obra em questão.

De fato, a presença da mulher é sempre marcante na narrativa de Lins do Rego, embora raramente seja deflagradora de ação. Ela surge essencialmente como a que sofre as ações mobilizadas pelo homem, e é ela que muitas vezes, reflete sobre essas ações.

A mulher está submetida social, econômica e moralmente as exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos. Porém, não estando diretamente envolvida em problemas de competição e de classe, cuja resolução é delegada ao homem, ela se permite pensar.

Sua existência se traduz em acompanhar marido, pai, irmão, em suas venturas e desventuras pelo mundo afora. O eventual sucesso destes a envolve – de tal forma que torna-se parte do status masculino. Todavia, seus insucessos a atingem e é então que é capaz de refletir, questionar e desmistificar os valores que fora habituada a cultivar.

A situação da mulher em *Fogo Morto* (1980, p.6 e 7) é primordialmente a de um ser passivo e impotente, qualquer que seja a posição que ocupa no corpo social. Sua casa encerra o seu mundo, e, mesmo ali, o poder masculino é absoluto: “Nesta casa mando eu [...] isto é casa de homem [...] na minha casa manda o galo”, levanta a voz o seleiro José Amaro.

Artesão de beira de estrada, morador das terras do *Santa Fé* havia trinta anos, Amaro chegara à Várzea com o pai, que fugira de Goiana por causa de um crime. Aprendera com ele a profissão de seleiro, orgulhando-se de saber trabalhar bem o seu ofício. Como morava no engenho desde os tempos do sogro de Seu Lula, não pagava foro ao senhor de engenho. Já velho, de aparência doentia e olhos amarelos, tinha um olhar duro, a boca grande e as mãos grossas de alisar sola. Eleitor de “voto livre”, Tinha um espírito ressentido e rancoroso contra os grandes da terra. Recebendo ultimato para deixá-la, apela para o cangaceiro Antonio Silvino, a quem torna-se útil, fazendo sandálias e comprando

³ A referência ao conceito de ressentimento está inscrito na interpretação que faz Pierre Ansart que enfatiza a necessidade de considerar os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, como sentimentos e representações designados como ressentimentos. ANSART, Pierre. “História e Memória dos Ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia Regina (org.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p.15 a 36.

mantimentos para o bando. Tinha ódio à mulher (Sinhá), a quem atribuía toda a culpa de seu fracasso, principalmente o de ter uma filha doente, e não um filho, com força no braço e a quem pudesse ensinar o ofício.

Ofício que o capitão Tomás Cabral de Melo, pai de D. Amélia não conseguiu transmitir para o genro, Lula de Holanda, que após o casamento mostrou-se desinteressado pelos trabalhos no engenho do Santa Fé. Após a morte do sogro, que morreu desgostoso e ressentido por desfeita sofrida de parte de um sertanejo de Campina Grande que escondia negro fugido e cavalo roubado de seu engenho, seu Lula aprofundou os conflitos com a família da mulher em função da partilha dos bens e a partir daí tornou-se um homem mais trancado em seu orgulho e recolhido na sua devoção providencialista. As honrarias, como patente de Tenente-coronel da Guarda Nacional e a presidência da Câmara do Pilar, bem como as intervenções de José Paulino, Coronel que hegemonizava o poder da região e seu aliado, livrando-o dos embaraços, longe de lhe trazerem satisfação, o incomodavam.

Angústia e incômodo que vinha sofrendo D. Amélia desde a morte do pai e o casamento com Lula de Holanda, cuja indiferença cada vez maior pelo engenho a envelhecem, mesmo assim, ela toma a frente do Santa Fé, mantendo o engenho com a venda de ovos, temendo que o marido viesse a descobrir e se sentisse ferido no seu orgulho. Levando uma vida silente e angustiada pelas provações, percebeu o fim inevitável do Santa Fé: um marido doente e beato, uma filha moça velha, um engenho decadente e a aversão e zombaria do povo do Pilar.

Zombaria que estava acostumado, mas que irritava e fazia sofrer o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha – Papa-Rabo – homem branco, de olhos azuis, líder da oposição no Pilar, tomando a defesa dos pobres e injustiçados contra os poderosos da terra, sobretudo, o primo José Paulino, o prefeito Quinca Napoleão e o delegado José Medeiros. Era, no entanto, motivo de gozação, tanto da parte dos poderosos como da *canalha* do Pilar.⁴

O capitão Vitorino andava numa égua velha, mostrando os ossos, a sela ruída, a manta furada e os freios de corda. Tinha a cara larga de velho, toda raspada, com um chapéu de pano sujo. A sua figura dava pena a todos. Tratava sua mulher Adriana de vaca velha, que o considerava “uma criança sem juízo” (REGO, 1984, p.85). D. Adriana chegara à Várzea como retirante da seca de 1877, sendo amparada por D. Amélia. Era

⁴ As sínteses que caracterizam perfis e ações dos personagens citados neste artigo são baseados e referenciados pela análise de JUNIOR, Milton Marques; MARINHO, Elizabeth. *A ser e o fazer na obra ficcional de José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1990, p.165 a 186.

perita na castração de frangos e muito solicitada pelas mulheres dos engenhos nas horas difíceis de partos e doenças. Tinha um filho na Marinha, Luís, devendo ao povo do engenho Santa Rosa, de José Paulino, a ajuda que a permitiu colocar o filho na escola na Paraíba. As bravatas e os rompantes de Vitorino a fazem sofrer, mas serviam também para que ela descobrisse no marido um homem de princípios, valente que não precisava fazer concessões.

Já José Amaro que a principio desprezou o capitão Vitorino, *por não se dar ao respeito*, foi aos poucos, percebendo que se enganara com o compadre. Prestativo e pau para toda obra – “ninguém pode com Vitorino” (REGO, 1984, p.346) – foi quem o ajudou a levar a filha doente para o Recife e interná-la, em seguida, tomou as suas dores, servindo como seu advogado junto a Lula de Holanda, contra as intrigas para que deixasse as terras do engenho Santa Fé. Vitorino ainda enfrentou corajosamente, o Tenente Mauricio, chefe militar do Pilar, chamando-o “Tenente de merda” (REGO, 1984, p.317). Preso, sua chegada ao Pilar causa rebuliço, com os senhores de engenho se mobilizando para soltá-lo. Levado preso à Paraíba, conta sua história ao jornal, e volta ao Pilar por cima, como um chefe político.

Ainda mergulhado nesse ressentimento difuso contra uma ordem que para ele é uma desordem, Vitorino, sozinho enfrenta o temido cangaceiro Antonio Silvino e o seu bando, puxando punhal para os cabras em defesa de seu Lula, a despeito do desentendimento com o senhor de engenho no ataque do cangaceiro ao Santa Fé.

Com efeito, visto por alguns críticos como o Dom Quixote da Várzea do Paraíba, Vitorino papa-rabo seria, com mais justiça, uma simbiose de Quixote e Sancho Pança, tal é a síntese que apresenta do sonho de um com a figura alegórica do outro, montado numa burra. Ele, Lula de Holanda e José Amaro, associados a Adriana, D. Amélia e Sinhá são trajetórias que se cruzam para um mesmo fim: o rancor, a dor e os fantasmas da morte.

Se José Amaro descontava o seu ressentimento contra o seu clã e os poderosos da política e do engenho batendo furiosamente a sola com seu martelo, Vitorino procurava compensar sua impotência ressentida com suas bravatas, simbolizadas no punhal, e fazendo política de oposição aos grandes da terra, enquanto, Lula de Holanda, sentado no seu *cabriolé* se afirmava numa representação afetada, ressentida e reacionária que há muito já estava em *fogo morto*.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo* (os anos 20 em Pernambuco). João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia Regina (org.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. Ed. 5ª, São Paulo: Perspectiva, 1976.

JUNIOR, Milton Marques; MARINHO, Elizabeth. *A ser e o fazer na obra ficcional de José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1990.

MENDONÇA, Carlos Vinicius Costa de. *O êxtase autoritário: a política educacional de segurança nacional na Era Vargas e sua repercussão no Espírito Santo (1930 – 1940)*. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

REGO, José Lins. *Fogo Morto*. Ed. 27ª, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DO MITO DO LUGAR E DO LUGAR DO MITO NA OBRA ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM

Esteban Reyes Celedón, Dr. UFRJ, UFAM, celedonesteban@yahoo.com.br

Stéphanie Soares Girão, Mestranda, UFAM, UFAM stephaniegirao@hotmail.com

Este artigo propõe uma análise mitológica e conceitual da novela Órfãos do Eldorado (2008) do escritor amazonense Milton Hatoum através do espaço imaginado pelas personagens a cerca da Cidade Encantada. No relato em primeira pessoa, o protagonista Arminto Cordovil (filho de Amando e neto de Edílio, homens que fizeram fortuna a ferro e fogo no meio da floresta amazônica) teima em não ser um verdadeiro herdeiro das ambições sem medidas e frieza econômica dos patriarcas, preferindo nutrir a paixão juvenil por uma nativa órfã das carmelitas de Vila Bela, Dinaura, moça que parece filha do mato.

A quarta obra de Hatoum é bela, forte e apaixonante como *Relato de um certo oriente*, *Dois irmãos e Cinzas do Norte*. A unicidade da narrativa (um que se faz dois) combina história e mito, ficção e fábula, lenda e verdade. Por isso, Dinaura se confunde com uma criatura mágica do rio ou com outra mulher, Estrela – céu espelhado no rio. Amando Cordovil, querido por todos (menos pelo filho), tem o coração vil de seu sobrenome. Manaus, claro, é a cidade terrena, miserável, e a outra, Eldorado, submersa e encantada.

Sabemos que o mito vive na fronteira da verdade e da mentira, da realidade e da fabulação, do sono e da vigília. É nessas margens porosas, encharcadas pela onipresença da água amazônica, que a moderna Odisseia se anuncia. Uma viagem de volta do Ulisses manauara através das águas do mítico rio Amazonas; uma viagem de volta, dest vez, pela lembrança (esperança), pelas crenças, pelas lendas. A paixão de Arminto por Dinaura, em seu próprio tempo, virou lenda. Mas que paixão não é lenda, para quem vive uma história de amor? O amor de um homem por uma sereia amazônica. A lendária procura do nosso eldorado mítico, nosso eldorado íntimo, nosso eldorado único.

A historia é narrada por Arminto Cordovil, em uma época em que já está velho, arruinado e morando em uma tapera na beira do imponente rio Amazonas. Rememoradapelo narrador, ela acontece antes da Primeira Guerra Mundial, quando ainda era rico e vivia em um palácio, como filho e herdeiro de Amando Cordovil e de uma mãe

morta precocemente. Criado por uma tapuia – criada indígena – poucos anos mais velha que ele, Florita vem a se tornar sua mãe, amiga e amante. Esta personagem secundária é o elo entre Arminto e a cultura local, indígena, de Vila Bela (cidade ficcional inspirada na verdadeira Parintins); é ela quem lhe conta as lendas da região, e é uma delas, a da Mulher da Cabeça Cortada, mulher dividida em dois, que vai ecoar em sua memória por toda a vida, com o nome de Dinaura. A própria vida de Arminto é a história de uma pessoa dividida, de uma cidade dividida, de uma cultura dividida, de um “eu é um outro”.

Personagens secundários aparecem na narrativa, como o Juvêncio, Denísio Cão e Estiliano, advogado e grande amigo de Amando Cordovil (pai de Arminto), que será um infeliz espectador da decadência de um homem, de uma família e de uma época, mas não de uma cultura. Esta é uma narrativa que poderia ser ilustrada na forma de uma balança, onde se encontra Arminto e a fortuna de sua família de um lado, e todos os outros personagens do outro. Conforme a narrativa avança, Arminto vai trocando de posição e termina com o lado mais leve dessa balança: o da pobreza, do desprezo e da solidão: “Eu me acostumei com o silêncio e com a voz que eu só ouvia nos sonhos”(HATOUM, 2008, p. 41), nos confessa o protagonista.

Como a narrativa é contada pelo personagem Arminto, tudo o que se conhece das outras personagens é única e exclusivamente a partir do que lhe resta de memória, do seu ponto de vista, dos seus afetos e, por que não, dos seus desejos. Fora Arminto, todas as outras personagens são lembranças. Assim, Arminto Cordovil se apresenta como “... filho de Amando Cordovil, neto de Edílio Cordovil, filhos de Vila Bela e deste rio Amazonas” (HATOUM, 2008, p.25). A relação deste com seu pai, Amando, é apresentada como fria e distante; seu pai, inacessível, é criado em imagens pelo próprio personagem, imagens nascidas de seu íntimo que apenas na morte de Amando são contraditas: “desde o momento em que Amando foi velado na igreja do Carmo, percebi como ele era querido. Isso me deixou confuso, porque os elogios ao finado contrariavam a imagem do pai vivo”. (HATOUM, 2008, p.28).

A morte do pai é o momento em que conhece a mulher da lenda ouvida na infância, Dinaura, órfã que vivia com as Carmelitas do Sagrado Coração de Jesus: “Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum” (HATOUM, 2008, p.28). Também é o momento de início da decadência do protagonista. Ai, não se pode deixar de recordar as palavras de Amando Cordovil, quase uma previsão

(ou maldição) do futuro do filho “...meu filho é louco pelas indiazinhas” (HATOUM, 2008, p.24).

Amaldiçoado pelo pai e enfeitado por Dinaura, Arminto vagueia entre devaneios:

Os sonhos e o acaso me levaram para um caminho em que Dinaura sempre aparecia. Lembro de ter visto na beira do rio, uma mulher parecida com ela. A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou a invenção do meu olhar. Lembrei da tapuia que foi morar numa cidade encantada, corri até a margem. Ninguém. (HATOUM, 2008, p.33).

Esquecendo-se de seus deveres como herdeiro do Eldorado (outro mito), navio cargueiro deixado por Amando, do qual dependia sua sobrevivência “esqueci o barco no dia em que meu olhar encontrou a moça no enterro de Amando” (HATOUM, 2008, p.30), Arminto se entrega a uma paixão desesperada por Dinaura, que lhe corresponde, mas desaparece pouco tempo depois deixando em seu lugar algumas perguntas, algumas dúvidas, alguns temores e muitas dores. Poderia ser ela sua irmã, ou talvez amante de seu pai, ou simplesmente alguém que foi morar na Cidade Encantada?

Depois de uma noite de amor com Arminto, a moça desaparece. Sua ausência é encoberta por lendas de mulheres que, seduzidas por botos, cobras e sapos, foram arrastadas para uma cidade mágica, submersa no Amazonas. A vida de Arminto se esfarela. Após o inexplicável sumiço da jovem, o inconformado namorado passa a vida, por um lado, consumindo e destruindo a herança paterna e, por outro, à procura da amada que, segundo informações duvidosas (ecos, boatos, versões, lembranças, mitos e lendas), teria partido rumo à Cidade Encantada. Na lembrança da infância do protagonista e da cultura amazonense, ecoam relatos, traduzidos da língua geral, onde ganham vida crenças num lugar encantado situado (ou não situado) no fundo do imenso e quase infinito rio Amazonas. Num movimento de procura e fuga, Arminto gasta sua vida. Foge da lembrança (pesadelo) do seu pai, do seu passado, da sua herança, da sua cultura capitalista ocidental: “Amando não estava em lugar nenhum, mas parecia seguir meus passos” (HATOUM, 2008, p.80); “Passava o dia fugindo dessas coisas irreais, absurdas, mas que pareciam tão vivas que me davam medo, então falava sozinho para esquecer o pesadelo” (HATOUM, 2008, p.96). Procura um sonho, uma amada, uma lenda, uma cultura, uma infância perdida, uma língua materna, uma mãe, um lugar inventado, um não-lugar.

Procura o rio, sua imensidão, sua infinitude, seu eterno movimento, seu sempre ir, fluir, fugir: “Passa a vida procurando o corpo” (HATOUM, 2008, p.13); “A outra feriu meu coração e a minha alma, me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre” (HATOUM, 2008, p.13); “Arminto Cordovil é doido. Só porque passo a tarde de frente para o rio. Quando olho o Amazonas, a memória dispara” (HATOUM, 2008, p.14); “Quando decidi viver com minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada, eu não acreditava” (HATOUM, 2008, p.14). Arminto não quer acreditar nos boatos, mas não pode ignorar os mitos e lendas que emergem do fundo do grande rio. As personagens acreditam que eles existam, pois fazem parte da cultura, da criação dessas personagens.

Seu amor pela índia-orfã, Dinaura, o faz delirar e aos poucos, o sonho se torna uma espécie de obsessão: “passava o dia fugindo dessas coisas irreais, absurdas, mas que pareciam tão vivas que me davam medo” (HATOUM, 2008, p. 96). Arminto, então, começa a desejar ir para outro lugar, para um Paraíso: “Vou embora para outra terra, encontrar uma cidade melhor. Para onde olho, qualquer lugar que o olhar alcança, só vejo miséria e ruínas” (HATOUM, 2008, p. 95). Na verdade, o protagonista reconhece: “Não era o lugar que me perturbava, era a lembrança do lugar.” (HATOUM, 2008, p. 68).

Júlio Pimentel Pinto compara *Orfãos de Eldorado* à *Divina Comédia*. O momento em que Paolo e Francesca, no canto V da Comédia, lêem lado-a-lado uma história de amor. As personagens se beijam e descobrem que a história deles era mais bonita que a de Lancelote e Guinévere. Mas a descoberta é seguida da tragédia e os amantes adúlteros vão parar no inferno. Um beijo, um instante, uma escolha, um ato é o estopim de uma mudança, toda a vida de Arminto é a história dessa mudança. A fábula que Hatoum nos revela, em seu rio de histórias, que Eldorado é anfíbia: como Dinaura, como a cidade de Manaus. Anfíbia como a angústia de um presente que não se desvencilha do passado – e isso faz toda diferença. Afinal, lembra o crédulo amigo do pai de Arminto, “quando alguém morre ou desaparece, a palavra escrita é o único alento” (HATOUM, 2008, p.86). Mas ele não era índio, não era nativo daquele lugar do mito, que como todo mito, só pode ser oral. Para os povos amazônicos, não letrados, quando alguém morre ou desaparece, o que fica é a lembrança da palavra oral, o que fica é a narrativa oral, a crença na oralidade. O que fica é o mito.

Sabemos que o mito exige, para continuar a circular, a variação que só a oralidade oferece. É isso que Arminto busca, junto com alguma explicação sobre o passado ou o

desaparecimento de Dinaura. Quer revelar um segredo: aquele que o mito contém, mas não expõe facilmente. Só que a comunicação é dificultosa, depende de traduções, é repleta de ruídos e, principalmente, de silêncios. Quando Arminto descobre algo do mistério já é tarde. Sua orfandade se tornou definitiva – como o desamparo que o livro, no final, deixa para o leitor. Eldorado, o navio, naufraga. Eldorado, a cidade submersa, é inacessível – a revelação, nas últimas páginas, da falsa tradução de Florita nos dá a realidade brutal. O que cria é também o que devasta. Porque aquele momento fundador que levou Paolo e Francesca para o inferno de Dante carregou Arminto para outro inferno, o próprio: o de um Eldorado habitado apenas pela solidão.

Vários mitos são lembrados nesta obra, mas de todos, o que mais tem relevância para nós é justamente o mito da Cidade Encantada, que trata de “uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas” (HATOUM, 2008, p.64). Ainda no início da narrativa Dinaura desaparece e toda a memória de uma infância e de uma cultura apreendida aos pedaços se reverte em um crer e não crer neste lugar, na Cidade Encantada, crer e não crer que Dinaura esteja realmente morando lá, por isso, a Cidade Encantada passa a ser imaginada, sonhada, desejada por Arminto. Mais uma vez a dualidade: Manaus ou a Cidade Encantada; o navio Eldorado ou nosso íntimo Eldorado; vigília ou sonho; realidade ou mito.

Órfãos do Eldorado tem como uma de suas inspirações o mito amazônico da cidade encantada de Eldorado, um paraíso que existiria no fundo de algum dos rios da região, segundo lendas locais. Na novela de Milton Hatoum, Eldorado é também um barco da companhia da família Cordovil que afunda e leva a firma à falência. Os dois Eldorados - o fictício, que representa um lugar ideal, e o real, que é uma grande tragédia material - constituem uma presença forte na vida das personagens, em sua busca pela felicidade. Uma busca sempre frustrada, pois o percurso que leva ao idílio da cidade desaparecida (representada pelo amor romântico e pela harmonia filial) exige a provação de uma catástrofe. Arminto, em sua narrativa repleta de lacunas e pontos obscuros, torna-se refém dessas contradições de Eldorado.

Por questões de nomenclatura, é necessário encontrar uma definição para um termo que melhor represente a Cidade Encantada, para tanto tomamos as definições de Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano*, onde apresenta a diferença entre lugar e espaço. Para ele, o lugar se define a partir da estabilidade encontrada pelos elementos que aí se

dispõem; já o espaço é onde há movimento, ação. A partir disso, a cidade encantada será doravante chamada de lugar imaginado.

Os estudos relacionados ao espaço na literatura têm inúmeros autores, mas um lugar específico ainda não possui característica própria: o lugar imaginado. Trata-se de um lugar que as personagens imaginam como um lugar diferente, geralmente uma cidade onde a vida é melhor. Este lugar não tem situação geográfica definida, mas está inserido na realidade das personagens. Vale ressaltar que este tipo de lugar é bem parecido com aqueles descritos na literatura fantástica e maravilhosa, mas diferente destes, este lugar se encontra dentro de narrativas cuja “realidade ficcional” é próxima ao mundo real.

Na novela de Hatoum, esta cidade conhecida como a Cidade Encantada, é uma referência ao mito do Eldorado, mas que, de acordo com Sylvia Telarolli, autora do artigo Reflexos do Eldorado de 2009, é “recontextualizado, se transfigura, ganhando uma significação que ao mesmo tempo reitera e desafia as lendas originais”. Quem desafia a ideia do mito é o próprio personagem Arminto, pois este não tem a mesma herança cultural da população local. É neste lugar que a população acredita que Dinaura esteja morando.

Devido à crença nelas, as ações das personagens são influenciadas. O que a identifica como lugar imaginado é o fato dela não existir geograficamente em nosso mundo real, mas está no universo interior das personagens, da cultura popular, da crença mítica. Além disso, são também as personagens que identificam essa cidade dentro de seu interior, ninguém voltou de lá, mas todos sabem como se chega, onde fica e como é.

O crítico literário brasileiro, Osiris Borges Filho define algumas funções que o espaço exerce na narrativa, entre elas a de que o espaço propicia a ação que será desenvolvida pela personagem. A partir desse fundamento básico de toponálise, percebe-se que a Cidade Encantada não se estabelece enquanto espaço da narrativa, mas sim um lugar na narrativa, pois esta cidade não é o espaço em que se desenvolve a ação, não obstante ele esteja presente na narrativa e influencie as ações das personagens.

A partir do pressuposto que esses lugares são imaginados pelas personagens podemos tomar por ponto de partida da análise o conceito de lugar definido por Gaston Bachelard. Em *A poética do espaço*, nos capítulos *A imensidão íntima* e *A dialética do exterior e do interior*, o autor desenvolve a relação entre o poeta e a obra artística, no entanto para a leitura deste artigo esta relação entre o poeta e a obra artística é direcionada para as personagens e o lugar imaginado. Para ele “a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio, ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do

além. Como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante” (BACHELARD, 2008, p.189-190).

A partir desse pressuposto, pode-se dizer que o lugar imaginado é o imenso descrito por Bachelard, por fazer parte da memória da personagem principal, desta forma, a Cidade Encantada é a consciência imaginante de Arminto, “quando olho o Amazonas, a memória dispara...” (HATOUM, 2008, p.14). Contemplar a imensidão do Amazonas é como comer uma madalena na hora do chá. Assim, quando olha para o rio, imagina a cidade encantada, que de acordo com as lendas se encontra no fundo do rio Amazonas. Para Bachelard, “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 2008, p.221). Assim como o quarto de Blanchot é uma morada do espaço íntimo, também o é o rio e o que ele representa. A Cidade Encantada, sempre associada à Dinaura, é o rio interior de Arminto, a morada de seu íntimo. Verifica-se que os espaços imaginados fazem parte da consciência imaginante das personagens e é aí, neste lugar onde se encontram os mitos.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gastão. *A Poética do Espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2008.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FILHO, Osiris Borges. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Disponível em: <www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2011.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado* – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PINTO, Júlio Pimentel. *Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum*. Disponível em: <<http://interagindojbc.blogspot.com/2009/08/orfaos-do-eldorado-milton.html>>. Acesso em: 18.set.2011.

TELAROLLI, Silvia. *Reflexos do Eldorado*. México, 2009. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/reflexos-do-eldorado-de-sylvia-telarolli>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

UM DIÁLOGO ENTRE O PÓS-COLONIALISMO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA É POSSÍVEL IDENTIFICAR MARCAS DE SUBJETIVIDADE DO AUTOR ATRAVÉS DAS VOZES DAS PERSONAGENS?

**Lenice Garcia de Freitas, Pós Graduada em Língua Portuguesa mestranda de Literatura -
UFES.**

Esta pesquisa se propõe o estudo das relações entre Literatura e História, com o objetivo de mostrar o diálogo que pode existir entre ambas a partir do pós (de) colonialismo e contemporâneo. Possibilitando a identificação de possíveis diálogos e torná-los realidade na vida do leitor e quais autores possibilitam esses diálogos. Nessa direção, propomos algumas reflexões em torno das representações de vários personagens e variados gêneros textuais históricos que façam conexões entre Literatura, História considerando a Literatura não apenas como fonte para a História - reveladora dos nexos políticos, econômicos, sociais, culturais e ideológicos de conjunturas específicas, mas, principalmente, como fonte da história. É dentro desses parâmetros que a distinção entre narrativa histórica e narrativa ficcional pode ser analisada. Alguns teóricos contribuirão por esta busca tecendo diálogos que nos mostrarão os elos existentes nas entrelinhas analisadas. O estudioso Walter Mignolo ressalta que a modernidade e colonialidade são inseparáveis, as histórias literárias (caso sejam possíveis ou necessárias) têm de se tornar histórias do fazer (discursos coloniais) e desfazer (descolonizando discursos) da diferença colonial no amplo domínio da escrita, para além do modelo eurocêntrico da literatura, história, filosofia. As culturas literárias na história têm sido cruzadas pelas diferenças (discursos) coloniais e este cruzamento pode tornar-se domínio de diferentes diálogos. Nas narrativas atuais como saliente Derrida, quanto aos discursos presentes nas narrativas pós-colonial e contemporânea, cujo projeto pode ser orientado para desconstruir o pensamento colonizador (Ocidental) e reconstruir pensamentos para além das fronteiras (Oriental). Kristeva declara também que as fronteiras das nações se deparam com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica e a perda da identidade no processo de significação da identidade cultural. Para ela tempo e espaço da construção da finitude da nação são análogos. Bhabha no livro *O Local da cultura* ressalta que as estratégias de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em

nome do “povo” ou “nação” e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma series de narrativas sociais e literárias . O futuro pede assim uma multiplicação das histórias locais e a descolonização da história literária quando esta se destina somente a dialogar de forma repressiva pelo que superar a diferença colonial implica também pensar em coisas diferentes da história e da literatura fazendo com que as diferenças construam as identidades de cada ser. Em suas várias vertentes, a crítica pós-colonial aponta para a colonialidade do ser, do poder e do saber que fizeram da diferença em relação ao suposto padrão universal (por ela revelado como ocidental) algo inferior, destituído de legitimidade e de voz.

A diáspora que emerge do colonizado e a alteridade do colonizador influi várias discussões do lugar do colonizado como um que precisa ser ouvido e por outro lado o colonizador como representação do intelectual. Sobre intelectualidade Gramsci faz a seguinte diferença e muito apropriada “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais”. Ele divide em dois tipos os intelectuais, os tradicionais, como professores clérigos e administradores e, segundo os intelectuais orgânicos, que Gramsci considerava diretamente ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar interesses, conquistar mais poder obter mais poder.

Bhabha expõe que a crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. Em se falando de forças desiguais das representações culturais nos remetemos à fala de Spivak quando ela usa o termo “subalterno” descrevendo a camada mais baixas da sociedade constituída pelos modos específicos de exclusão do mercados, das representações políticas e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. Um colonialismo subalterno (numa curiosa translação do subalterno de Spivack e de Gramsci), próprio de um império colonial débil e periférico face ao sistema capitalista moderno. Segundo Spivak a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser criar espaços por meios das quais o sujeito subalterno possa falar e ser ouvido.

Os estudos pós-coloniais não se remetem apenas ao subalterno, como também para os estudos culturais e para as críticas feministas ao indagar as formas de repressão dos sujeitos subalternos. Sendo este qualquer ser.

Devemos estar bastante atentos as vozes mais secretas das histórias que não estão explícitas nas histórias consideradas “reais”, mas estão situadas nas entrelinhas das narrativas ficcionais do “outro” (autor) que se deixa aparecer nas falas das personagens.

Eduard Said no livro “Humanismo e Crítica Democrática” diz que a prática de ler esses livros maravilhosos (latinos, gregos, hebraicos, italianos, franceses e espanhóis) fora de seus contextos históricos e a vários graus de distância de suas formas originais precisava de um exame crítico... No mesmo livro Said fala da necessidade de intelectuais e acadêmicos transmitirem esses saberes ao mundo que vivem como cidadãos. Isso implica em muitas histórias contemporâneas.

Crise análoga passa o saber filosófico contemporâneo quando se lê no novo livro de Jacques Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, “que já não é mais o olhar do filósofo do Primeiro Mundo que transparece, mas o olhar marginal de um judeu francês argelino que relata as agruras por ele sofridas ao submeter-se a um processo, na infância [...]. O esquecimento ainda está sob a coerção do não poder esquecer (HABERMAS)

Vamos analisar a autora Clarice Lispector e mostrar em suas obras ou algumas delas a representação simbólica do pós-colonialismo nas obras *Legião Estrangeira* e *Laços de Família* da autora Lispector e observaremos a concomitância da literatura e a história.

Contexto Histórico

Ucrânia

Havia muitos judeus, parte dos quais falavam iídiche. Dadas essas condições, Bakhtin vivenciou o pluralismo linguístico e cultural. Era uma época de turbulências de movimentos políticos, estéticos e religiosos que prenunciavam a Revolução. Em seguida, Bakhtin chega a Odessa, cidade portuária da Ucrânia, localizada no mar Negro, que naquela época já era cosmopolita, com grande variedade cultural e linguística, 1917.

Clarice e seu olhar etnográfico

Apesar da crise do lugar seguro do autor haver sido uma das principais razões para a colocação dessa nova modalidade de olhar etnográfico, sua assimilação no Brasil se deu mais no exercício da introdução da subjetividade, do que na discussão epistemológica da refletividade. Ou seja, aquilo que foi basicamente um questionamento radical da autoridade

tida como incontestável do etnógrafo, transformou-se numa discussão sobre como incorporar a saga biográfica do autor no texto etnográfico e na sua interpretação.

Clarice Lispector (Tchetchelnik Ucrânia 1925 - Rio de Janeiro RJ 1977) passou a infância em Recife e em 1937 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em direito. Estreou na literatura ainda muito jovem com o romance *Perto do Coração Selvagem* (1943). Escreve a crítica francesa Hélène Cixous: "Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. No livro *A descoberta do mundo*, onde a escritora Clarice diz: "O personagem leitor é um personagem curioso, estranho". Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor."

Fragmento do conto: *A menor mulher do mundo* (*Laços de Família*)

"Você é Pequena Flor.". Nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador — como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar — o explorador, tão vívido, desviou os olhos. A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro. Você é Pequena Flor. Nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador — como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar — o explorador, tão vívido, desviou os olhos. A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados.

Nesse domingo, num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez "porque me dá aflição". Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que — sendo tão melhor prevenir que remediar — jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás, era primavera, uma bondade perigosa estava no ar. Em outra casa uma menina de cinco anos de idade, vendo o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada. Naquela casa de adultos, essa menina fora até agora o menor dos seres humanos.

E se isso era fonte das melhores carícias, era também fonte deste primeiro medo do amor tirano. A existência de Pequena Flor levou a menina a sentir — com uma vaguidão que só anos e anos depois, por motivos bem diferentes, havia de se concretizar em pensamento — levou-a a sentir, numa primeira sabedoria, que "a desgraça não tem limites". Em outra casa, na

sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade:— Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é tristonha!— Mas — disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa — mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana. — Oh! Mamãe — disse a moça desanimada. Foi em outra casa que um menino esperto teve uma ideia esperta:— Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? Quando ele acordasse, que susto, hein! que berro, vendo ela sentada na cama!

E a gente então brincava tanto com ela! A gente a fazia o brinquedo da gente, hein! A mãe dele estava nesse instante enrolando os cabelos em frente ao espelho do banheiro, e lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor...

O conto acima relata uma pigmeia trazida pelo explorador para ser comercializada da África no Brasil. O relato nos remete pela forma como trata o outro o pós-colonialismo presente no texto de Clarice uma marca que é vista a partir da leitura crítica de autores que tratam deste tema.

Fragmentos do conto “Repartição de Pães” (*A Legião Estrangeira*)

Era sábado e estávamos convidados para o almoço de obrigação. Mas cada um de nós gostava demais de sábado para gastá-lo com quem não queríamos. Cada um fora alguma vez feliz e ficara com a marca do desejo. Eu, eu queria tudo. E nós ali presos, como se nosso trem tivesse descarrilado e fôssemos obrigados a pousar entre estranhos. Ninguém ali me queria, eu não queria a ninguém. Quanto a meu sábado - que fora da janela se balançava em acácias e sombras - eu preferia, a gastá-lo mal, fechá-lo na mão dura, onde eu o amarfanhava como a um lenço. À espera do almoço, bebíamos sem prazer, à saúde do ressentimento: amanhã já seria domingo. Não é com você que eu quero, dizia nosso olhar sem umidade, e soprávamos devagar a fumaça do cigarro seco. A avareza de não repartir o sábado ia pouco a pouco roendo e avançando como ferrugem, até que qualquer alegria seria um insulto à alegria maior.

Não havia holocausto: tudo aquilo queria tanto ser comido quanto nós queríamos comê-lo. Nada guardando para o dia seguinte, ali mesmo ofereci o que eu sentia àquilo que me fazia sentir. Era um viver que eu não pagara de antemão com o sofrimento da espera, fome que nasce quando a boca já está perto da comida. Porque agora estávamos com fome, fome inteira que abrigava o todo e as migalhas. Quem bebia vinho, com os olhos tomava conta do leite.

Quem lento bebeu o leite, sentiu o vinho que o outro bebia. Lá fora Deus nas acácias. Que existiam. Comíamos. Como quem dá água ao cavalo. A carne trinchada foi distribuída. A cordialidade era rude e rural. Ninguém falou mal de ninguém porque ninguém falou bem de ninguém. Era reunião de colheita, e fez-se trégua. Comíamos. Como uma horda de seres vivos, cobríamos gradualmente a terra.

No texto acima há marcas da infância e origem familiar de Clarice, ela se deixa aparecer através de acontecimentos que somente seriam relatados a partir da experiência e vivência da autora. A mesma se mostra a partir da construção de suas personagens e o leitor somente dará conta deste fato se for um leitor de variadas cultura, pois sua origem judia é demonstrada na construção do texto ficcional acima. Queremos a partir das análises acima propor um olhar diferenciado para os estudos propostos, a fim de obtermos o essencial da leitura pontuada na interlocução do autor e leitor. Os estudos Pós – Colonial tem contribuído para esta interface nos alavancando para um entrelace entre a Literatura e a História, ambas em concomitância.

Os estudos pós-coloniais da Literatura Ocidental e Oriental contrastam com a história da literatura de fundação, de narrativas que buscavam formar uma tradição, onde a visão de história que importávamos da Europa criava impasses para a compreensão da realidade das nações recém-independentes. A ilusão de uma tradição contínua entrava em choque com as experiências vividas num passado relativamente recente. Por isso, se justifica os estudos pós-coloniais na literatura contemporânea. Com efeito, essa discussão teve o sentido de legitimar meu entendimento do diálogo entre a história e a literatura. Acredito que seja possível chegar a uma representação da história através da ficção, até porque a história não é o que sucedeu, mas, muito mais o que julgamos que sucedeu.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Primeiras impressões sobre a etnologia indígena na Austrália”. In:_____. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. “The Task of the Translator”. In: ARENDT, Hannah(Ed.). Illuminations. New York: Schocken Books, 1969.

_____. “Sobre o conceito da História”. In: *OBRAS escolhidas: magia etécnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Two Poems by Friedrich Hölderlin”. In: *Selected Writings*, v. 1, 1913-1926. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

BHABHA, Homi. “The World and the Home”. In: *Social Text*, v. 31/32, p.141-153, 1992.

_____. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

_____. “Culture’s In-Between”. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (Org.). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage Publications, p. 53-60, 1996.

CARVALHO, José Jorge. “Globalization, Traditions, and Simultaneity of Presences”. In: SOARES, Luís Eduardo (Org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. Rio de Janeiro: UNESCO/ISSC/EDUCAM, 1996a. p.414-456.

_____. “Quando o objeto vira sujeito”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da; REIS, Letícia Vidor de Souza; SILVA, José Carlos da (Org.). *Antropologiae seus espelhos: a etnografia vista pelos observados*. São Paulo: Programade Pós-Graduação em Antropologia Social, 1996b. p. 67-82.

_____. “Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada”. *Revista USP*, n. 32, p. 66-89, 1997.

_____. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. (Série Antropologia, n. 261).

_____. *Tradução e co-autoria: os dilemas do poder na representação etnográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001a. (Série Antropologia). No prelo.

_____. *Inscrição do sujeito e construção de identidade nas narrativas das comunidades negras tradicionais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001b. (Série Antropologia). No prelo.

DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Monolinguisism of the Other or The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

HALL, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. In: MONGIA, Padmini (Org.). *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold,

1996. MIGNOLO, Walter. *Are subaltern studies postmodern or postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations*. *Disposition*, v. 46, p. 45-73, 1994.

_____. *The Darker Side of the Renaissance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

_____. “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. In: STEPHAN, Beatriz González (Org.). *Cultura y Tercer Mundo: 1. Cambios en el Saber Académico*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996. p. 99-136.

MIGNOLO, Walter. “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina”. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, Mexico, v, 1, n. 67, p. 143-165, enero/feb. 1998.

SAID, Edward. “Permission to narrate”. *London Review of Books*, p. 13-17, 16-29 Feb. 1984.

_____. “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”. *Critical Inquiry*, v. 15, p. 205-225, 1989.

_____. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.

SPIVAK, Gayatri. “Practical Politics and the Open End.” In: *THE POSTColonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.

O PRINCÍPIO REVOLUCIONÁRIO DA POESIA HISPANO-AMERICANA A PARTIR DA OBRA DE RUBÉN DARÍO

Renata Bomfim- Doutoranda em Letras/Ufes/ FAPES/CNPq

“La libertad es la religión definitiva” (José Martí)

Rubén Darío (1867-1915), poeta nicaraguense, promoveu com seu canto poético importantes transformações na literatura Latino-americana. Darío é considerado o fundador do Modernismo Hispano-americano, movimento que despontou com a geração de “98” e, tanto marcou, quanto batizou uma geração de escritores e pensadores. Os movimentos literários dos séculos XIX e XX foram fortemente influenciados pelo nascente neo-imperialismo norte-americano que cunhou na América Latina, a ferro e a fogo, um discurso que, posteriormente, seria anunciado por variados poetas, especialmente por Rubén Darío.

O movimento vanguardista nasceu na Europa e teve diferentes expressões. É comum se enquadrar as Vanguardas Latino-americanas¹ nos anos 20. Uma possível data inicial para este movimento é 1909, ano que Filippo Tommaso Marinetti lançou, em Paris, o Manifesto Futurista². O Movimento Futurista, de retórica violenta, era uma crítica à tradição e repudiava os valores do passado (SCHWARTZ 1995).

Rubén Darío foi o primeiro escritor latino-americano a escrever sobre este Manifesto, algumas semanas após a sua publicação. Enquanto poeta, dramaturgo e diretor da revista *Poesia*, Darío traduziu os onze itens do Manifesto, o qual considerava “inútil”, e sobre ele teceu duras críticas. Schwartz descreve que o comentário crítico de Darío pode ser visto como sendo “uma espécie de irônico canto de cisne por parte daquele que, no final do século XIX, revolucionara a estética simbolista-decadentista em língua espanhola” (SCHWARTZ, 1995, p. 31). Uma segunda crítica acerca do Manifesto Futurista seria feita apenas no final de 1909, no Brasil, por Almacchio Diniz, através de um artigo publicado em um jornal da Bahia. O movimento representado por Marinetti foi rejeitado, quase de

¹ Vicente Huidobro é considerado o fundador das Vanguardas Latino-americanas, pois, em 1910 ele percebe a necessidade de se transformar a estética tradicional Simbolista-Decadentista que se instaurou a partir da forte influência de Rubén Darío (SCHWARTZ, 1995, p. 75).

² O Manifesto Futurista foi lançado no dia 20 de fevereiro de 1909 e alcançou grande repercussão na América-Latina.

forma unânime, pelas Vanguardas Latino-americanas, especialmente em função do envolvimento e apoio deste ao fascismo, logo após a Primeira Guerra Mundial.

A Nicarágua, terra natal de Rubén Darío, viu o movimento vanguardista surgir em dois momentos: o primeiro, individual, em 1927, e o segundo, coletivo, em 1931. Em 1927 o poeta José Coronel Urtecho publicou no *Diário Nicaragüense* a famosa *Ode a Rubén Darío*, poema que, tanto inaugurou um novo estilo literário, quanto se transformou numa espécie de manifesto poético. Um fragmento do poema de Urtecho diz:

Enganei teu leão de cimento por fim.
Sabes que meu pranto foi de lágrimas,
E não de pérolas. Te amo.
Sou o assassino de teus retratos.
Na vez primeira chupamos laranjas.
Il n'y a pás de chocolat – Disse teu anjo da guarda–
(SCHWARTZ, 1995, p. 191)

Este poema emblemático revela a força com que a poética dariana marcou os poetas nicarguenses, e como veremos mais adiante, os poetas Latino-Americanos. A relação entre a poética vanguardista nicargüense, representada por Urtecho, e a de Darío, é parricida e reflete o “clichê dialético obrigatório” das vanguardas, a ruptura (SCHWARTZ, 1995, p. 189). A segunda etapa do movimento vanguardista nicargüense aconteceu em 1931, tendo ainda como líder, a Urtecho³. Este movimento contou com uma lavra de um grupo de jovens poetas⁴, e teve como característica uma retórica mais agressiva, que deu uma linguagem mais contemporânea a escrita.

As associações e diálogos entre os poetas vanguardistas hispano-americanos fomentaram importantes mudanças sócio-políticas na América Latina, pois propiciaram a produção de textos polêmicos, manifestos, poemas, artigos, pesquisas e ensaios políticos, etc. No caso da Nicarágua houve a criação da “Antiacademia Nicaraguense”, que buscava, além de respostas para questões relacionadas à língua, promover mudanças na estrutura política e cultural do país, como mostra o manifesto deste grupo:

³ Após morar três anos morando em São Francisco, nos Estados Unidos, o poeta retornou a sua terra natal e tornando-se porta-voz das novas correntes poéticas Norte-americanas: “Pound, Eliot, Marianne Moore, e. e. Cummings, Williams Carlos Williams”. Além dessas interlocuções, a vanguarda nicargüense (encabeçada por Urtecho) dialogou com os ultraístas espanhóis, especialmente representados por Ramon Gomez de la Serna e Gerardo Diego, bem como com a geração espanhola de 27, formada por Rafael Albert, Jorge Guillén, Garcia Lorca, entre outros (SCHWARTZ, 1995, p. 189-190). A este movimento se juntaram poetas como Luiz Alberto Cabrales, que havia morado na França e conhecia a poesia de Apollinaire, Paul Morand, Cocteau, Cendrars, entre outros poetas.

⁴ Pablo Antonio Cuadra, Octávio Rocha e Joaquim Passos (SCHWARTZ, 1995, p. 189).

Desconhecemos a palavra impossível! Queremos fazer uso de todos os meios, inclusive da dinamite e do fuzil literário, para empreender a nossa revolução incruenta, que é mais nobre, mais gloriosa, do que as sangrentas revoluções partidárias, mais úteis que os obesos empanturramentos comerciais (SCHWARTZ, 1995, p. 195).

Rubén Darío marcou gerações de poetas e o seu canto lírico é relevante para a compreensão da formação da consciência política Nicaragüense e latino-americana, como podemos observar no texto escrito por Urtecho (1906-1994) no prólogo para a obra *Cantares de la entera libertad: antología para la nueva Nicaragua* (1984), mostra como o poeta possui estreita relação com a formação da consciência política dos nicaraguenses:

Foram em realidade os poetas nicaragüenses, desde Rubén Darío em diante, os que de certa maneira predispueram a sensibilidade nicaragüense e, até certa medida, a cultura nicaraguense para a revolução. Não é de se estranhar que quase todos os poetas nicaraguenses tenham se identificado com o povo, assim como quase todos os poetas latino-americanos, porém, ao contrário desses, quase todos os poetas nicaraguenses identificados religiosamente com o povo, não se identificaram com a burguesia que lhes era antagônica. [...] A realidade é que a revolução nicaragüense parece estar, assim como a Nicarágua, intimamente vinculada à poesia. [...] por revolução se entende agora a Nicarágua como sendo a conjunção de Darío e Sandino. [...] E que a revolução que é a Nicarágua, é um poema coletivo (CASALDALIGA, 1984, p. X-XI).

O aspecto coletivo do gênero lírico é corroborado pelo crítico militante Frantz Fanon em *Os condenados da terra*, obra que é um marco na análise da relação dominador/dominado a partir da ótica da minoria. Fanon destacou a importância do escritor colonizado em uma dada sociedade, pois ao escrever para o povo e utilizar o passado, ele o faz com **“o propósito de abrir o futuro, convidar a ação, fundar a esperança”** (FANON, 1979, p. 193). O crítico Literário Alfredo Bozi (1990, p. 146) afirmou que “a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, bárbarie e caos”, ela resiste “ferrando-se à memória viva do passado, e imaginando uma nova ordem”.

A obra *Cantos de vida y esperanza*, publicada por Darío em 1905, explicita, especialmente no poema IX, o compromisso de resistir do poeta:

¡Torre de Dios! Poetas!
¡Pararrayos celestes,
Que resistis las duras tempestades,
Como crestas escuetas,
Como pios agrestes
Rompeolas de las eternidades.

La mágica esperanza anuncia um dia
Em que sobre la roca de armonia

Expirará la pérfida sirena.
¡Esperad, esperemos todavía!
(DARÍO, 2004, p. 73)

Em 1912 Rubén Darío escreveu a autobiografia *Oro de Mallorca* (1990), o poeta tinha então quarenta cinco anos. Nessa autobiografia, publicada apenas em 1914, Darío descreveu acontecimentos marcantes de sua vida, seus envolvimento políticos, e falou sobre os países onde viveu e produziu. O poeta encontrava-se já bastante enfermo e perto de falecer quando escreveu *Oro de Mallorca*, nessa época ele realizava uma série de viagens para divulgar a Revista *Mundial*⁵, da qual era diretor, e tinha até então, muitas histórias para contar.

Como poeta, redator, diplomata e crítico literário, Rubén Darío contabilizava sucessivos êxitos, embora tenha relatado inúmeras dificuldades econômicas. Se a vida literária do poeta, no fim de sua vida, era de sucesso e reconhecimento, na sua vida pessoal ele era assolado pelo fantasma da doença, fruto dos anos de boemia que lhe legaram uma dependência alcoólica e certa fragilidade corporal.

A origem de Rubén Darío foi humilde, seus relatos afirmam que o casamento de seus pais realizou-se por conveniência familiar e sem afeto, o que levou ao rompimento quando completou oito meses, um mês depois ele nasceria. O poeta foi adotado e criado como filho por sua tia materna, Bernarda Sarmiento de Ramirez e pelo marido desta, o Coronel Félix Ramirez, que era militante do movimento unificacionista da Centroamérica.

Darío desde muito cedo esteve envolvido em ambientes politizados. Seu padrinho foi o famoso *caudillo*⁶ de León General Máximo Jerez, homem político e militar, que morreu em como ministro de Washington em 1881. Na casa do poeta havia tertúlias das quais participavam velhos amigo da família e homens de política que falavam de revolução (DARÍO, 1990, p. 5).

A educação do jovem Darío teve início em uma escola pública, cujo professor, Felipe Ibarra, tinha fama de poeta. Darío afirmou que teve outro professor, mas quem realmente lhe alfabetizou foi uma mulher, dona Jacoba Telleria, que lhe estimulava os estudos por meio de saborosos petiscos feitos por ela mesma. As suas primeiras leituras foram nada menos que “um Quixote, as obras de Moratin, as Mil e uma noites, a Bíblia; os Ofícios de Cícero e a Corina, de Madame Stäel” (DARÍO, 1990, p. 8).

⁵ A Revista *Mundial*, em língua castelhana, foi fundada em Paris tentando alcançar a América Hispânica.

⁶ A palavra *caudillo* (em espanhol, *caudillo*) refere-se a um líder político-militar no comando de uma força autoritária. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caudillo>. Acesso em 01 de jul de 2011)

A escrita poética dariana, certamente, foi nutrida por essas vivências, bem como pelas procissões da Semana Santa⁷ que passavam muito adornadas à porta de sua casa. Dario relatou na sua autobiografia que, na esquina da rua, havia um arco onde pendia uma grande romãdourada, que se abria quando passava a procissão do Senhor do Triunfo no Domingo de Ramos, derramando sobre as pessoas uma “chuva de versos” que eram escritos por ele. Estes versos, segundo o poeta, nasciam intuitivamente, pois ele nunca havia aprendido a fazer versos, e que esta capacidade era para ele algo natural. Além dos poemas para as procissões Darío escrevia também epitáfios.

Como podemos observar, desde a infância, os versos passaram a ser uma espécie de passaporte para o jovem poeta que, completaria ainda treze anos de idade quando seus primeiros versos foram publicados no Diário *El Termómetro*, cujo responsável era o historiador e político José Dolores Gomes. Estas publicações tornaram Dario conhecido na Nicarágua e nas outras quatro repúblicas da América Central como “o poeta menino” (DARÍO, 1990, p. 15).

Aos quatorze anos de Darío escrevia textos combativos foi no periódico político *La Verdad*, publicado em León. Para escrever o poeta tomava como modelos textos de um escritor equatoriano chamado Juan Montalvo⁸. Sendo o *La Verdad* um periódico da oposição, os textos escritos por Darío passaram a incomodar ao Governo e este foi levado pela primeira vez para ser interrogado pela polícia. Posteriormente, em Manágua, Darío teve contato com vários intelectuais, entre eles José Leonard y Bertholer, um revolucionário que seria seu professor no *Instituto Leonés de Occidente*. Nesse período o poeta conseguiu um emprego na Biblioteca Nacional, cujo diretor era Antonio Aragón, poeta conhecedor das letras universais, sobretudo dos clássicos gregos e latinos. Inclusive acerca das memórias de Garibaldi, que segundo este, teria passado pela Nicarágua (Darío, 1990, p. 21). Desde então Darío não cessou de trabalhar em jornais e e revistas literárias, ele foi um importante colaborador do jornal *La Nación*⁹ de Buenos Aires, cuja primeira participação foi em 3 de fevereiro de 1889 e tratou do cruzeiro brasileiro Almirante Barroso, que chegara ao porto de Valparaíso, trazendo a bordo o príncipe neto de Dom

⁷ Semana Santa em León e Corpus Christi em Guatemala (DARÍO, 1990, p. 8).

⁸ Darío descreve Juan Montalvo como sendo “famoso, violento, castizo e ilustre” (DARÍO, 1990, p. 18).

⁹ O *La Nación* foi fundado em 1870 por Bartolomé Mitre dois anos depois que deixou a presidência e deu sequência a outro projeto intitulado *La Nación Argentina*. Ele teve um papel importante no cenário jornalístico/artístico finisecular. Ele prestava importantes serviços de difusão da informação, dentre eles, um serviço telegráfico, filiado a Agência Havas de Paris, reduzindo a distância entre Paris e a Argentina (RAMOS, 2008, p. 111).

Pedro (DARÍO, 1990, p. 37). Os deslocamentos nômades de Darío o levaram a *El Salvador*, onde foi convidado pelo então presidente Francisco Menéndez, partidário da União dos países da América Central¹⁰, para dirigir um Diário que sustentasse os princípios do Movimento Unicionista Centroamericano. Darío aceitou o pleito e o Diário *La Unión* passou a funcionar alcançando grande notoriedade.

Participou com Darío no *La Unión* o escritor político da Costa Rica, Don Tranquilino Chacón, um colombiano “fulminante”, orador e militar reconhecido na Centroamérica, bem como, Gustavo Ortega, e o poeta costarriquenho Equileo Echevarria (DARÍO, 1990, p. 42).

Pela primeira vez em Nova York Darío hospedou-se em um hotel espanhol e teve contato com o jovem Gonzalo de Quesada¹¹, que viria a se tornar Ministro de Cuba em Berlim. A colônia cubana preparou para Darío um banquete na casa do revolucionário cubano José Martí, onde estiveram presentes muitos cubanos proeminentes. Darío admirava Martí, a quem considerava um escritor único. Sentado à mesa diretiva do partido revolucionário cubano, junto a Martí, Darío afirmou que pensava “no que diria o Governo colombiano de seu cônsul geral, sentado em público, em uma mesa diretiva revolucionária anti-espanhola” (DARÍO, 1990, p. 67). A trajetória de vida e de trabalho de Darío é marcada pela resistência, pois o poeta buscava administrar a sua necessidade de sobrevivência trabalhando como diplomata e seu compromisso com a escrita, especialmente a escrita poética.

A França era um sonho acalentado por Darío desde menino: “París. París era para mí como unparaíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del ensueño” (DARÍO, 1990, p. 69). Depois de sua estada nos Estados Unidos, em Paris, Darío conheceu Charles Morice, crítico dos Simbolistas, e Jean Moréas, amizades regadas a vinho. Darío deixou de Paris levando consigo, para Buenos Aires, as manifestações do Simbolismo francês. Logo o poeta se tornou disputado pelas tertúlias literárias e pelas cortesãs famosas, sendo saldado pelos jornais com entusiasmo, entre eles o *La Prensa*.

¹⁰ Darío era simpatizante do movimento Unicionista da centroamérica, da qual seu pai adotivo, Coronel Ramirez e seu padrinho foram militantes.

¹¹ Ernesto Quesada (1858- 1934) buscou desqualificar a literatura crioula como expressão genuína do “caráter argentino” e por outro lado, investiu com violência contra a contaminação do castelhano castiço pelos estrangeirismos (Schwartz, 1995, p. 54).

Segundo Juan Cabezas logo Darío “depois de libertar seu numen das limitações do metro clássico, iniciou a revolução na tradição”, surgem novas rimas, uma nova musicalidade, e as crônicas e os versos de Darío passaram a ser publicados com frequência na América Hispânica e na Espanha. Muitas são as críticas que recebeu, dentre elas a de se “estrangeizante”, “epígono dos simbolistas decadentes”, e de introdutor de palavras e termos estranhos no castelhano (CABEZAS, 1954, p. 100- 101).

Na redação do *La Nación* Darío começou a escrever artigos sobre os principais escritores e poetas que lhe pareciam raros ou fora do comum, esta série foi publicada com o título de “Los Raros”. Quando o poeta publicou *Prosas profanas*¹², o nascente modernismo hispano-americano ainda não possuía um código estético próprio que definisse as suas teorias e aspirações, e foi esta obra de Darío a principal referência do movimento modernista. *Prosas profanas* foi lido tanto em Buenos Aires, quanto no México, em Havana, em Santiago do Chile, em Madri e em Paris, suscitando aplausos, mas também incontáveis críticas (CABEZAS, 1954, p. 107),

Darío afirmou *Prosas profanas* causaram “grande escândalo entre os seguidores da tradição e do dogma acadêmico: “Não faltaram ataques e censuras e muito menos as bravas defesas de corajosos e decididos soldados da nossa nascente reforma” (DARÍO, 1990, p. 83).

Posteriormente, o poeta fundou a revista *América* em parceria com o escritor boliviano Ricardo Jaime Freyre. Esta revista tinha como objetivo ser um órgão de difusão da nascente revolução intelectual, ela era a revista dos modernistas de Buenos Aires. Os poetas da *América* proclamaram a liberdade mental e lutaram contra os dogmatismos e tradições clássicas, românticas e realistas, e também contra o naturalismo. Esta revista teve vida curta, mas, logo Darío formaria, com outros escritores, um grupo chamado *Ateneu*. Este grupo congregava importantes nomes da literatura, da ciência e da arte, ele deu certa coesão ao movimento Modernista. Assim, as propostas literárias darianas “veneno para a poesia castelhana”, deram forma a um movimento anárquico que foi uma “reação contra a mais imediata tradição espanhola, influencia do individualismo rebelde, liberal e romântico da época” (CABEZAS, 1954, p. 108).

O modernismo foi uma necessidade de expansão da alma americana, afirmou Cabezas (1954, p. 110), e Darío e os modernistas foram os primeiros a responder

¹² Buenos Aires, 1896.

literariamente a um período de intensas lutas por independência. Bozi (1990, p. 150) afirmou que a resistência possui muitas faces, algumas delas são “o mito, o rito e o sonho”, “fontes não contaminadas” que respondem ao presente ressacralizando a memória profunda da comunidade. As artes e a história se encontraram desenterrando mitos indígenas e buscando nacionalizar o que fosse possível das culturas importadas. Darío foi um conhecedor das mitologias americanas, ele sabia bem o valor delas, bem como, das tradições incas, maias e astecas, que constituíram uma fonte privilegiada para a sua poética.

Uma breve visada sobre a vida de Rubén Darío e sobre as interlocuções que ele estabeleceu durante a sua vida revelam que a sua poética sempre esteve imbricada a questões sócio-políticas, especialmente porque, além de poeta, ele se dedicou, durante grande parte de sua vida, à função diplomática. A condição do artista na modernidade foi um tema amplamente discutido por Charles Baudelaire. O poeta e crítico destacou que muitos poetas que se dedicaram aos temas modernos, incorreram à estereotipia, pois contaram histórias de heroísmos e vitórias políticas, mas, que este não o fizeram por gosto, mas por necessidades, porque o governo os pagava. Para Baudelaire “o espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas vivendo nos submundos de uma grande cidade (dos criminosos e das prostitutas), era a prova cabal de que, para reconhecermos o heroísmo, bastava apenas abrir os olhos” (BAUDELAIRE, apud, BENJAMIM, 2000, p. 15).

Walter Benjamin denunciou a sujeição da arte às leis do mercado, algo que se concretizaria no decorrer da modernidade. Este pensador abordou, também, acerca da vinculação de aspectos da vida como a escrita e a política, reflexão reforçada pelo poeta e crítico literário Octavio Paz. Para Paz “nenhum prejuízo é mais pernicioso e bárbaro que atribuir ao Estado poderes na esfera da criação artística” (PAZ, 1990, p. 287). Rubén Darío viveu o dilema de ser poeta e diplomata em uma época de grandes revoluções políticas e complexos processos de modernização¹³, que ocorreram a partir do modelo de desenvolvimento capitalista, cujos valores estavam firmados no materialismo.

O escritor e crítico Pedro Henríquez Ureña (apud RAMOS, 2008, p. 77) alertou para o erro recorrente de se imaginar o escritor moderno desvinculado dos trabalhos relacionados ao Estado, pois estes foram incorporados ao mercado, inicialmente, por meio

¹³ Júlio Ramos (2008, p. 78) afirmou que o processo de modernização da América Latina gerou certa “impureza” na literatura devido à sua desigualdade. Essa noção de “impureza” relaciona-se com o fato de a literatura estar ligada, de forma estreita, a outros discursos e práticas sociais. O momento da “pureza” do sujeito estético virá a ser criticada, posteriormente, por parte das vanguardas.

do jornalismo. Esse fato não ocorreu apenas no modernismo, afinal, o capitalismo latino-americano não nasceu no final do século XIX. Para Darío a atuação do escritor no campo jornalístico possibilitava, além de um salário, a possibilidade de aprendizagem e experimentação do estilo pessoal.

Darío foi intérprete das inquietações continentais de sua época, era cosmopolita, ou seja, cidadão do mundo. O cosmopolitismo dariano surgiu em função de sua capacidade de intuir o sentido da crise que abalou o seu tempo (Durão, 1996, p. 55). Ao se analisar a obra literária de Rubén Darío, especialmente a sua obra poética, produzida na América hispânica finissecular e do início de século XX, é imprescindível atentar para as profundas cicatrizes deixadas por uma história de colonização e, conseqüentemente, de resistência dos seus povos.

Os estudos pós-coloniais revelam a impossibilidade de se desatrelar as histórias das metrópoles e das colônias, bem como indicam que a audição das falas devem acontecer a partir das margens, pois este é o lugar por excelência do indivíduo crítico pós-colonial. A literatura pós-colonial não consegue escapar ao colonialismo, pois o pré-fixo “pós” não pressupõe que o colonialismo tenha acabado. Veremos os poetas modernos envoltos na crescente mercadologização da arte, processo indicador do nascimento da globalização que veio a partir do imperialismo. No caso de Rubén Darío, acreditamos que é fundamental, para um melhor entendimento de sua obra, atentar para as vivências do poeta e para a época na qual viveu e produziu, tempos de revoluções dos países da América Latina que buscavam se libertar das garras do colonizador espanhol, ao passo que iam sendo enredadas pela neo-colonização norte-americana.

Na obra *Dialética da Colonização*, de 1992, o crítico Alfredo Bozi mergulhou na raiz do termo colonização, que deixou marcas no corpo da linguagem. A palavra *colo* está na origem romana da palavra colonização e significa *eu moro, eu ocupo a terra*. Esta palavra é a matriz de *colônia*, que diz respeito ao espaço que está sendo ocupado, já terra ou povo que se pode trabalhar ou sujeitar é designado *colonus*. Bozi destacou que “o ato de colonizar opera ainda o código dos velhos romanos” e que as diversas formas de colonizar vincula-se sempre ao “traço grosso da dominação” (BOZI, 1992, p. 12). Ainda para este pensador a colonização é um processo totalizante, cujas forças motrizes poderão ser buscadas sempre ao nível do *colo*, ou seja, da ocupação do chão, da explorar dos bens encontrados na terra e da submissão de seus habitantes nativos.

O colonizador criou estratégias para extrair com maior segurança e eficácia os bens das colônias, como por exemplo, a coação e dependência, e essas estratégias foram perpetradas aos índios, aos negros e aos mestiços nas variadas formas produtivas da América espanhola e portuguesa. A teia do racismo, dos estereótipos culturais, do imperialismo político e da ideologia desumanizante, obliterou o colonizado, de certo modo, como ser humano. A lógica maniqueísta do colonizador animaliza o colonizado por meio da linguagem que, geralmente é zoológica¹⁴. O colonizado, por sua vez, também cria estratégias para resistir ao colonizador, ele gargalha quando se vê representado pelo colonizador como um animal, pois sabe que não o é, e é nesse momento que ele descobre a sua humanidade e “começa a polir as armas para fazê-la triunfar (FANON, 1979, p. 32).

O pesquisador que propõe analisar pela ótica pós-colonial precisa refletir formas de auscultar vozes, sussurros e ecos de vozes que, a partir de estratégias colonizadoras perversas, foram silenciadas. Precisa também rever um itinerário de opressão e exclusão do sujeito subalterno da ordem do discurso, contribuindo para com a criação de espaços de amplificação dessas vozes, e para com a criação de novas relações, novas práticas de pesquisa e de diálogo, a partir da desconstrução de antigas representações?

Assistimos a um renascimento da crítica Latino-Americana desde a década de 60. Angel Rama (2008) defendeu a necessidade da ampliação dos pontos de vista e de leituras sobre as Américas. Observamos na obra de Rama, especialmente em *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*, um sentimento de integração latino-americano provocado por “idéias e esperança” e uma tomada de consciência crescente que faz com que a América Latina não aceite mais permanecer num estado semicolonial, e nem se submeter à exploração estrangeira e à retórica vazia. (RAMA, 2008, p. 10).

O pesquisador pós-colonial precisa desconfiar do binômio eu-outro, dos purismos e reificações dos discursos, bem como, da fetichização do colonizado. Bem como, estar preparado para refutar teorias fechadas e totalizantes, buscando superar binarismos e conceitos criados pelo colonizador europeu. Segundo a ótica do pós-colonialismo é preciso desnaturalizar conceitos como o de raça, de nação, de cânone, pois, as ideias de diversidade pressupõem um grau de relatividade e exige que saiamos dos campos da homogeneização para os da heterogeneidade.

¹⁴Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colonizador quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário (FANON, 1979, p. 32).

Não há como apagar da história da colonização Latino- Americana o genocídio dos astecas e dos incas, que foi o marco inaugural de variados embates sangrentos, como, por exemplo, o que conheceu a Argentina em meados do século XIX, no qual o par de orelhas de índios valiam remuneração em moeda inglesa. Sendo que muitos índios sobreviviam tendo arrancadas ‘apenas’ as orelhas, o objeto da recompensa passou a ser os testículos dos índios (BOZI, 1992, p. 21).

Registros mostram que durante o processo inicial de colonização do solo latino-americano, aventureiros internacionais fizeram verdadeiras fortunas. O historiador Manuel Galich (apud BOZI, p. 21) ressalta que a *conquista Del desierto*, denominação dada à luta Argentina, acima citada, coincide com a abertura do mercado internacional para o comércio de carne, que coincidiu com a invenção do frigorífico, este foi um passo essencial para o estabelecimento do capitalismo. O racismo, o ódio e o menosprezo direcionado aos indígenas latino-americanos por parte dos europeus pode ser observada na fala de Alberdi, pensador sul- americano de aspiração burguesa:

Na América, governar é povoar. [...] Ainda hoje, com a independência, o indígena não figura e nem participa de nossa sociedade civil [...]. O indígena, com justiça, nos chama de *espanhóis* até hoje. Não conheço pessoa distinta de nossa sociedade que tenha um sobrenome pehuenche ou araucano [...]. Na América tudo o que não é europeu é bárbaro. A única divisão é a seguinte: primeiro, o indígena, o selvagem; segundo, o europeu, isto é, nós (ALBERDI, apud, RETAMAR, 1989, p. 94).

Segundo Retamar (1989, p. 36) “o colonialismo penetrou tão profundamente em nós, que somente lemos com verdadeiro respeito os autores anti-colonialistas difundidos a partir das metrópoles”, e que a falta de familiaridade com os nossos nomes, e os nossos mitos são a prova cabal de “nossa submissão à perspectiva colonizadora da história, que nos furtou nomes, datas, circunstâncias, verdades”. A obra *Orientalismo*, do crítico palestino Edward Said (1990) revela a produção profícua de nova safra de pensadores, interessados em pensar a América Latina, cujos discursos alcançaram grande destaque em centros acadêmicos latino-americanos, quanto europeus e estadunidenses. Esta obra de Said pode ser tomada como uma espécie de modelo analítico para se pensar a visão do Europeu sobre a América latina. Fazendo da leitura analítica realizada por Said uma espécie de “mapa”, podemos compreender como o colonizador europeu criou, não apenas a imagem do oriental, mas também, a do latino-americano.

O orientalismo apresenta-se, tanto como discurso, quanto, “um estilo ocidental para dominar”. Ele cria teorias, e é, também, o arcabouço ideológico do colonizador no que diz respeito à colônia. Ele acomoda variadas vozes que perpetuam o interesse do colonizador, bem como, um acervo de informações forjadas, impostas ao colonizado sobre ele mesmo (SAID, 1990, p. 15). Os estudos realizados por Said encontram consonâncias nas análises realizadas pelo pensador e poeta cubano Roberto Fernández Retamar. Na obra intitulada *Caliban*¹⁵, de 1998, Retamar descortina traços da colonização e da resistência dos povos colonizados na América Latina. O canibal, selvagem e desumano, ou seja, Caliban, descrito por Shakespeare, encontra representação equivalente no *Diário de navegação* de Cristóvão Colombo, (europeu/branco) que descreve aqueles que esperam encontrar: “homens com um olho só, e com focinhos de cão, que comiam homens”, bem como personagens da mitologia Greco-latina, como as Amazonas, o bestiário medieval e a novela de cavalaria (RETAMAR, 1998, p. 18). O caraíba/ canibal¹⁶, daria forma ao homem bestial, situado à margem da civilização e que precisava ser combatido. Este arsenal ideológico foi uma importante arma de dominação e justificativa para os etnocídios registrados na história da colonização latino-americana.

Importantes vozes da literatura como as de Lamartine, Nerval e Flaubert¹⁷ corroboraram e reforçaram o orientalismo. Chateaubriand¹⁸ com a emblemática obra *Itinéraire de Paris à Jérusalem, et de Jérusalem à Paris*, de 1810-11, revela um Oriente inventado, segundo o escritor: “uma tela decrépita à espera de seus esforços restaurativos” (SAID, 1990, p. 179). Não menos importante é Charles Baudelaire, cuja viagem, quase, o levou ao oriente, inspirou poemas onde aparecem imagens de um Oriente ideal e paradisíaco n’*As flores do mal*, obra chave da literatura moderna.

Seguindo o raciocínio de Said (1990, p. 18) não devemos supor que a visão do latino-americano como selvagem e canibal seja apenas mito ou mentira, pois, ela revela

¹⁵ Caliban é um personagem da obra *A tempestade*, de William Shakespeare, seu nome é um anagrama da palavra canibal e originou-se da palavra caraíba. Os povos caraíbas habitavam a América Latina antes da chegada dos europeus, eram índios combatentes e guerreiros. Eles resistiram heroicamente às ações violentas do colonizador na defesa de seu território, o seu nome perpetua-se no Mar Caribe.

¹⁶ Outra imagem será construída por Colombo, a do *arauaco*, estes, moradores das grandes Antilhas (os *taínos*), considerados como povos pacíficos e, até mesmo, covardes. A visão do caraíba e do *arauaco* será difundida em toda Europa e servirão de inspiração para variadas construções imagéticas como os habitantes da paradisíaca ilha da obra *Utopia* (1516), de Tomás Morus.

¹⁷ Said (1990, p. 185) destaca que para estes escritores “o oriente é uma re-apresentação de material canônico, guiada por uma vontade estética e executiva capaz de despertar o interesse do leitor”.

¹⁸ Segundo Said (1990, p. 180), “Chateaubriand e todos depois dele achavam que os orientais e, especialmente, os mulçumanos, não sabiam nada”: “de liberdade eles não sabem nada, decência, eles não tem nenhuma, a força é o Deus deles”.

uma verdade nua e crua do poder desse discurso. Essa imagem não é uma fantasia gratuita, “mas um corpo criado de teoria e prática” que se reproduziram por muito tempo em congressos, universidades, institutos de relações exteriores. Para Said (1990) essa descrição, arraigada no imaginário dos povos, inviabilizaria a intervenção de pensadores independentes com opiniões divergentes. O fato de que o conhecimento dos mecanismos de representação proposto pelo orientalismo, não desfaz “o encanto do conhecimento geográfico e histórico-imaginativo”, que já estava presente como um “algo a mais” na carta de Colombo, como citamos anteriormente (SAID, 1990, p. 65).

Na história da América latina, é possível observar que, desde a *Doutrina Monroe*¹⁹, documento construído e instituído pelos Estados Unidos em 1823, considerava as repúblicas hispânicas recém libertas do jugo colonial imaturas para se auto-governarem e, portanto, dependendo da sua intervenção e proteção, a América Hispânica foi enredada em uma nova forma de colonização, o neo-colonialismo norte-americano. A luta revolucionária pela libertação dos países da América Hispânica das garras da metrópole espanhola foi alimentada pela desigualdade social, exploração econômica e opressão política, nos faz saber González (1997, p. 17). Desde os tempos da colonização a sociedade dividiu-se em classes muito desiguais: “peninsulares, criolos, índios, mestiços e negros”.

A Nicarágua de Darío sempre mereceu especial atenção por parte dos norte-americanos, devido a sua situação geográfica que era uma alternativa ao canal panamenho. Tanto que foi oferecido ao presidente nicaraguense, José Santos Zelaya, um “capital filantrópico”, por parte dos banqueiros americanos, em troca da custódia alfandegária e outras concessões, oferta que foi rejeitada pelo presidente Zelaya. Esta recusa lhe custou o poder, pois, depois da intervenção América, subiu a presidência Adolfo Dias, ex- secretário da concessão americana. A revolta popular fez com que o governo americano mantivesse na Nicarágua, a fim de inibir a revolta popular, cerca de 2700 fuzileiros, que só bateriam em retirada em 1933 (SCHILLING, 1984, p. 28).

Darío havia sido nomeado cônsul geral da Nicarágua em Madri pelo presidente Zelaya, a pedido de amigos do poeta. Depois de dezoito anos, buscando uma aproximação

¹⁹ O documento justificava ter como objetivo manter a estabilidade do hemisfério. Baseada nessa nova política, muitos países perderam parcialmente a sua soberania, e os Estados Unidos aproveitaram o momento para se apropriar de grandes faixas de terra de países como o México, por exemplo. O fim da intervenção espanhola inaugurou um novo histórico de intervenções na América Hispânica (GONZALEZ, 1994, p. 7).

com Medina, Ministro da Nicarágua, Darío viajou para a sua terra natal. O poeta, segundo ele mesmo, foi recebido “como nenhum profeta há sido em sua terra”.

Darío em sua autobiografia comenta que, ao partir da Nicarágua, pressentiu que jamais voltaria novamente, e Darío afirmou que soube por meio de um periódico mexicano que a revolução tinha triunfado na Nicarágua. Sem saber como ficaria a sua situação como diplomata, o poeta enviou um telegrama ao novo governo Nicaragüense solicitando instruções. A carreira diplomática do poeta sempre oscilou de acordo com as mudanças do poder. Em Havana ele informou ao ministro de relações exteriores do México e a outros diplomatas que sua missão frente ao governo mexicano era apenas de cortesia internacional: “meu nome, que algo é algo para a terra que coube nascer, estava fora das paixões políticas que nesse momento agitavam a Nicarágua” (DARÍO, 1990, p. 126). Mesmo assim, isso não impediu que Darío fosse declarado pelo Governo mexicano²⁰ como hóspede de honra da nação.

A dominação e a manipulação política e econômica que assolou a Nicarágua foi um fenômeno que se repetiu em outros países da América Central, e a partir desse fenômeno se intensificou o surgimento de variados movimentos revolucionários, bem como de mártires como Augusto César Sandino e José Martí. A geração de Darío respondeu literariamente aos desafios da colonização e da descolonização revelando o caráter subversivo e de resistência da arte, em especial da arte poética. Octávio Paz (1990, p. 13) foi categórico ao afirmar que “a atividade poética é revolucionária por natureza”, e a poesia, uma “operação capaz de mudar o mundo”. Para este pensador “cada língua e cada nação engendra a poesia que o momento e o seu gênio particular lhe ditam”.

A pesquisadora chilena Ana Pizarro na obra *O Sul e os trópicos* (2006, p. 14) destacou que a busca pela identidade da América Latina é algo próprio das culturas herdeiras dos processos coloniais, e significava o “des-velar de um corpo escondido, estático, uma unidade orgânica unitária, harmônica em sua carência de contradição, convergente em sua diversidade”. Pensar em América Latina pressupõe refazer um trajeto histórico que, até bem pouco tempo, era encarado como verdadeiro e absoluto, mas que, a partir da modernidade tardia, mostrou-se atrelado a interesses de elites, geralmente européias. A crítica pós-colonial auxilia o leitor na compreensão destes processos em

²⁰ A presença de Darío no México incentivou estudantes a saírem às ruas “em massa” em manifestações contra os Estados Unidos (DARÍO, 1990, p. 128).

função dos questionamentos que tece à lógica eurocêntrica. Rama (2008, p. 78) salientou que, a partir da obra *Prosas profanas*, Rubén Darío afirmava “não haver poesia na América, a não ser no índio, e que a sua estética se afastava, propositalmente, de sua própria terra”, mas Rama defendeu que esse afastamento foi necessário pois:

Hoje reconhecemos que [Rubén Darío] foi a maior encarnação poética do espírito lírico americano, que suas *Prosas profanas* renovaram a tradicional vocação estética das letras do continente, que com seus imaginários cenários próprios do século XVIII — marquesas, clérigos da corte e viscondes —, expressou de forma maior e melhor a identidade dos homens da América do que ele suspeitara: esse arabesco de sensual paixão da beleza traçado por sua obra leva incrustado o perfil do homem de terra firme (RAMA, 2008, p. 78).

No ensaio intitulado *A construção de uma literatura*, publicado em 1960, Rama afirmou que “o espírito sopra onde quer, e quando o faz na Nicarágua, desponta um Ruben Dario. Esse é o milagre da alta criação artística” (RAMA, 2008, p. 49). Para este pensador, o desafio e premência de se “construir uma grande tradição” a partir de nós mesmos, latino-americanos, é uma tarefa que será possível, apenas, a partir da reordenação do passado (RAMA, 2008, p. 35). Para Rama “podemos reconhecer no escritor hispano-americano uma maior dose de ‘oralidade’ poética, em oposição ao conceito de ‘escritura’ vigente na sociedade européia desenvolvida” (RAMA, 2008, p. 120). No prefácio de *Cantos de vida y esperanza*, Rubén Darío declarou:

“Se nestes cantos há política, é porque aparece o universal. E se encontrais versos a um presidente, é porque são um clamor continental. Amanhã poderemos ser yanques (e é o mais provável); de todas as maneiras, meu protesto está escrito sobre as asas dos imaculados cisnes, tão ilustres quanto Júpiter” (Darío, 2004, P. 50)

Rubén Darío deixou para o mundo da literatura um legado poético construído com e maestria e dedicação. Ele dedicou a vida às letras em um mundo onde cada vez mais as letras viravam mercadoria, persistiu assim como a poesia, afinal, como afirmou Del Valle (2002), apenas na poesia o literário alcança plenitude.

Referências bibliográficas

BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: 1992.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CABEZAS, Juan Antonio. *Rubén Darío: um poeta y uma vida*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954.

DARÍO, Rúben. *Autobiografía: oro de Mallorca*. Introducción de Antonio Piedra. España: Mondadori, 1990.

_____. *Cantos de Vida e Esperanza*. Madrid: Alinza Editorial, 2004.

Del VALLE, Agustín Basave Fernández. *¿Que és poesia?: introducción filosófica a la poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. *A crítica da sociedade nos contos de Rubén Darío*. Londrina: UEL, 1996.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GONZÁLEZ, Mirza L. *Literatura revolucionária hispano-americana*. Madrid: Editorial Betânia, 1994.

RAMA, Angel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. Organização, seleção e apresentação de Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PIZARRO, Ana. *O Sul e os trópicos: ensaio de cultura Latino-americana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

RAMOS, Júlio. *Desencontros da Modernidade na América Latina: Literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Prefácio de Darcy Ribeiro. São Paulo: Busca Vida, 1988.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SCHILLING, Voltaire. *Estados Unidos X América Latina: as etapas da dominação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

SCHWARTZ, JORGE. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

Simpósio II

AUTORES EM CENA EM *A HORA DA ESTRELA*

Ana Carla Lima Marinato (Ufes/Capes)

Se tivermos de eleger uma palavra que melhor sintetize as experiências vividas pelo narrador e pela personagem central de *A hora da estrela*, que essa palavra seja: ausência. Narra-se a história de uma nordestina que vive, ao longo do texto, estados de extrema ausência. Macabéa não tem consciência de sua existência, da miséria em que vive. Habita uma cidade que é “toda feita contra ela”; vive, simplesmente, sem questionar-se a respeito do porquê de estar no mundo. Essa ausência, no entanto, não abandona o seu par dicotômico: presença, pois que Macabéa vive – e vive sua presença na vida de Rodrigo S.M., da mesma forma que este, em seu turno, afirma na escrita sua própria presença, jamais se fantasiando na sombra de um narrador onisciente. Temos nesse sentido, o ponto inicial de uma série de antagonismos que se desfazem ao longo do texto, acompanhando a fusão do par *eu-outro*.

Na tentativa de apreender a “vaga existência” de Macabéa, o narrador, Rodrigo S.M., procura, a todo momento, experimentar esse vazio, transpondo para a linguagem o vazio que é a vida de sua personagem. Isso acontece de maneira especial quando ele elabora conceitos a respeito de elementos diversos – vida, verdade, existência, dor, a própria narrativa –, na medida em que o texto se reveste de jogos lingüísticos – entre os quais a metáfora é exemplar – que encaminham para esse vazio, o qual se insere no que haveria por trás da palavra, ao seu avesso – mas jamais fora dela. Tal esvaziamento vai se configurando, ao longo da narrativa, como algo tão implacável – especialmente em se tratando dos momentos em que a personagem aparece explicitamente em cena – que transborda como algo natural:

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar. (LISPECTOR, 1998, p. 45)

Quando tenta justificar sua história, no início do livro, o narrador, Rodrigo S. M., diz que “é a visão da iminência de.”(LISPECTOR, 1998, p. 12). A ausência que Macabéa

experimenta em sua vida humana, o narrador vive na linguagem com a qual trabalha. Rogrigo S.M. experimenta essa aproximação, em certos momentos, da maneira mais superficial¹ que se possa conceber:

Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que – que queria tê-lo em casa. Deveria ser como – como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-com-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa. (LISPECTOR, 1998, p. 41)

Da mesma forma, a narrativa caminha em direção a um desnudamento da obra por meio da exposição dos bastidores da construção literária: o narrador expõe frequentemente o seu método e as condições sobre as quais elabora seu livro. Reivindica, assim, a posição de autor, ao mesmo tempo em que se coloca como um dos personagens mais importantes da história (LISPECTOR, 1998, p. 13). Ora, se um personagem pode assumir a posição de autor, Macabéa também, como personagem que se instala na mesma posição em que está Rodrigo S.M., pode ser também autora.

Segundo Nádía Battella Gotlib em “Macabéa e as mil pontas de uma estrela” (2001, 287), a personagem principal de *A hora da estrela* nasce pelo discurso do narrador, que é seu criador e expõe, constantemente, a história de sua história: a criação ficcional. Macabéa então, provém, segundo a autora, de um “parto ficcional”: ela vai se “desgarrando” de seu autor até tornar-se independente. Analogamente, Rodrigo S.M., dando vida à Macabéa, compõe a sua própria vida no texto por meio da construção dessa personagem. Nessa medida, então, Rodrigo S.M. é também personagem, e Macabéa é também autora.

Temos aí uma narrativa construída em dois níveis ficcionais, que se desdobram, a princípio, em dois níveis autorais – os quais se encontram em uma unidade que não é explicitamente perceptível, uma vez que Macabéa, apesar de sua independência vivencial, constantemente afirmada por Rodrigo S.M., e da contribuição que oferece à construção da imagem dele, ainda é criatura de um criador. Se recorrermos, além disso, ao que há de externo à história dentro do livro, veremos que esses dois níveis ficcionais se expandem para a realidade que permeia a obra. Após a contra-capá, em que se expõe o título da obra – *A hora da estrela* –, estabelecido, ao que tudo indica, pela escritora, Clarice Lispector, deparamo-nos com uma espécie de segunda contra-capá, na qual aparecem treze títulos

¹ Entende-se aqui, como superfície, um sentido literal da palavra, no que concerne à linguagem: plano do significante, a palavra em si.

possíveis, entre os quais, A hora da estrela. (Um desses títulos, “Quanto ao futuro”, é retomado de forma insistente ao longo da história) Intercalado a esses títulos, está o nome da escritora. Virando essa página, temos uma “Dedicatória do autor (*na verdade Clarice Lispector*)” (grifo meu). Então Clarice Lispector não é efetivamente a autora de sua obra? Dir-se-ia que ela é *também* autora de sua obra.

Na leitura da dedicatória – de Clarice Lispector –, percebemos um eco que converge com a voz que será inscrita no romance. Ela diz que não aguenta ser apenas ela – “eu” – sendo também um “vós”, que seriam os leitores de sua dedicatória. Essa explosão de um “eu” gera um “nós”, envolvido na interior da narrativa que se segue: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa.” (LISPECTOR, 1998, p. 11), diz, agora, Rodrigo S.M. Nessa explosão, de acordo com Clarice Lispector, acaba-se caindo em um vazio que só é possível por meio da meditação – e completa: “Eu medido sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.” Esse incômodo provocado pela escrita é expresso constantemente pelos parênteses que aparecem ao longo da história, nos quais o narrador aparece efetivamente como autor, mostrando uma realidade à parte da realidade exposta na história de Macabéa. Ao fim da dedicatória, Clarice diz que sabe de muita coisa que não viu, assim como se sabe da existência de um átomo sem contemplá-lo. Nessa perspectiva, não se pode comprovar a verdade – e afirma Rodrigo S.M.: “A verdade é sempre um contato interior e inexplicável” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Dessa forma, fica evidente o jogo autoral, que promove a projeção, no texto literário, de uma voz unificada a partir da pluralidade intrínseca à sua composição.

Se levarmos em conta ainda que a voz da dedicatória refere-se a si mesma no masculino, temos que a mistura das vozes autorais é levada às últimas consequências, de modo que já não sabemos onde está Clarice, e onde está Rodrigo S.M.: “Dedico-me à cor rubra e muito escarlata como o meu sangue *de homem em plena idade* e portanto dedico-me a meu sangue” (LISPECTOR, 1998, p. 9). E nessa mistura, entra ainda a própria obra, uma vez que iniciando-se por dedicar “esta coisa aí”, que julgamos ser a obra, o autor/autora encadeia uma série paralelística em que se dedica a si mesmo.

Podemos pensar também a relação ficção/vida pela percepção de certo traço autobiográfico. Fátima Cristina Dias Rocha (2003, p. 49) faz uma comparação entre a primeira publicação de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1943), e *A hora da estrela* (1977), constatando certo “deslocamento” de seu último romance em relação ao

primeiro, na medida em que vemos no último um peso explícito do fator social. De modo semelhante, Rodrigo S.M. também parece estar vivendo um tal deslocamento em sua escrita: “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’.” (LISPECTOR, 1998, p. 17) E mais adiante, constata: “É. Parece que estou mudando de modo de escrever.” Fica evidente, com isso, a impossibilidade de se pensar uma obra sem a presença/ausência do autor. Entrevemos no texto possibilidades que nos levam à escritora, *flashes* de sua personalidade: uma tal confissão do processo de escrita – o qual ela mesmo vivia enquanto escrevia a obra – dificilmente pode ser engendrado sem deixar transparecer certos resquícios do processo original.

O trânsito entre vida e obra é também marcado em uma perspectiva interna à própria obra. Afirma Rodrigo S.M.:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Temos aí duas possibilidades de interpretação: o narrador/autor tem consciência de sua existência ficcional, e entende que Macabéa, enquanto personagem, encontra-se no mesmo patamar; ou, o adjetivo “viva” coloca verdadeiramente a personagem e o narrador/autor em posição de existência efetiva na vida, que apesar de não poder ser empírica, não deixa de guardar uma potencialidade “real”. De qualquer maneira, o par vida/ficção se confunde, uma entrando e povoando a outra.

Além da extensão do texto à contracapa e à dedicatória, o próprio texto se projeta para um além, que encontra suas bases no futuro: “No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado?” (LISPECTOR, 1998, p. 46). Assim, o campo da escrita se constitui no presente, o qual se apropria do passado – e então se forma um bloco atemporal: “Olímpico na verdade não *mostrava* satisfação nenhuma em namorar Macabéa – é o que eu descubro *agora*.” (LISPECTOR, 1998, p. 59)

É, então, desde a dedicatória – ou antes, desde a contracapa do livro –, que a tendência pela neutralização de dicotomias começa a aparecer como consequência da constituição da voz autoral realizada no romance. O par morte/vida é, da mesma maneira,

exemplar. A confrontação entre os termos acontece desde o início do texto, e o rumo desse par, marcado pela linguagem desnudada, à maneira das vozes autorais, é uma inevitável fusão. Em certo momento, no início da narrativa, a morte é vista como algo natural e esplendoroso: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes.” (LISPECTOR, 1998, p. 29). E, na cena final, em meio à lenta morte que Macabéa experimenta, aparece a vida – de um lado, como luta constante: “Via-se perfeitamente que estava viva pelo piscar constante dos olhos grandes, pelo peito magro que se levantava e abaixava em respiração talvez difícil.” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Luta da qual o próprio Rodrigo S.M. participa, levando-o a um estado de dúvida semelhante ao da própria Macabéa:

Eu poderia deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história. Mas não: irei até onde o ar termina, irei até onde a grande ventania se solta uivando, irei até onde o vácuo faz uma curva, irei aonde meu fôlego me levar. Meu fôlego me leva a Deus? Estou tão puro que nada sei. Só uma coisa eu sei: não preciso ter piedade de Deus. Ou preciso? (LISPECTOR, 1998, p. 83)

Por outro lado, a vida é vista como vitória, o caminho que chegará à morte aparece como a própria afirmação da vida – e faz-se referência ao nascimento: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em *posição fetal*.” (LISPECTOR, 1998, p. 84) Até que, ao fim, no momento em que a morte é finalmente efetivada, a sentença é dada pelo seu avesso: “a vida come a vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Para Rodrigo S.M., a morte é uma grande oportunidade para renascer: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.” (LISPECTOR, 1998, p. 83). E então vemos a finalidade de um autor em relação a sua obra: a ruptura do eu, o qual vem a ser algo diferente do que era no início da obra. Uma constatação de Roland Barthes, no conjunto da percepção do “retorno do autor” na contemporaneidade, é elucidativa nesse sentido. Afirma o semiólogo:

No fio de minha narrativa (história do homem que quer escrever, empreender uma Obra), a idéia de Obra (daquela Obra, tornada solene) está ligada à idéia de uma Ruptura de Vida, de uma Renovação do Gênero de Vida, da Organização de uma Nova Vida: *Vita Nova* (ou *Vita Nuova*). (BARTHES, 2005, p. 175)

No entendimento desse rompimento, percebe-se a produção, “sem concessões, à custa de um dilaceramento total, um outro *eu*” (BARTHES, 2005, p. 175). Tal nos parece ser a relação que Rodrigo S.M., enquanto autor, estabelece com sua obra:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito. (LISPECTOR, 1998, p. 22-23)

É interessante perceber que o resultado do seu ato de escrita se relaciona também com seu contato com a personagem. A concepção de obra, aqui, passa necessariamente pela concepção do modo de construção da personagem, estando essas instâncias (obra e personagem) relacionadas, de modo que formam um conjunto de *eus* que se prolifera ao longo da escrita. Trata-se, assim, da história da construção de uma obra multifacetada, cuja instância autoral é engendrada a partir da negação de qualquer centralidade possível.

Na narrativa, o caminho que se traça, à revelia desse autor – que não consegue apreender o futuro, tal como Macabéa², pois que ele nunca sabe o que acontecerá no futuro da narrativa –, acompanha os passos de sua personagem, até o momento da morte. A morte que Macabéa experimenta ao fim da história, também é experimentada pelo narrador por meio de sua escrita, de maneira gradual – como uma dor de dentes –, marcada especialmente pelos intervalos apresentados entre parênteses, em que expõe seu sofrimento: “(Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.)” (LISPECTOR, 1998, p. 39). Até que nos deparamos com o anúncio final: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

No conjunto dessas mortes está, assim, como oposto e ao mesmo tempo correspondente, a vida: a voz autoral está presente por sua ausência – conquistada por uma “experiência de linguagem suicida”, como afirma Nádia Battela Gotlib (2001, p. 292); a morte de Macabéa é o momento em que sua “vaga existência” se afirma vivamente diante da sociedade. Como ponto de convergência entre a vida e a morte, está a palavra que marca o início e o fim da própria narrativa: *sim*. O texto então se completa com a união das

² Rodrigo S.M. afirma no início do romance: “Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento.” Cf. LISPECTOR, 1998, p. 18.

pontas inicial e final, de modo que o que temos é um círculo, sem marca visível do começo e do fim. Mais um antagonismo desconstruído.

Nesse sentido, acontece, na obra, de maneira potencializada, a morte do autor: Clarice Lispector, que aparece em sua dedicatória, desaparece em seguida pela diluição de sua voz no romance. Como afirma Foucault (2001, p. 269) em seu texto “O que é um autor?”, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita.” Por outro lado, o autor fictício, Rodrigo S. M., também experimenta a sua morte por meio da deterioração produzida pela escrita da história de Macabéa. Para tanto, utiliza um recurso que conduz o leitor a colocar-se constantemente no presente da narrativa: como já foi mencionado, inserem-se, ao lado do pretérito, advérbios como “neste instante” e “agora”; dessa forma, a escrita se produz efetivamente no momento da leitura. De fato, como afirma Barthes (1987, p. 51) em “A morte do autor”, “todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. Na perspectiva de Barthes, nada existe de anterior ao texto, de modo que o autor nada mais é do que o *scripteur*, um ser criado pela própria obra. Na visão de Foucault, o autor não é mais do que uma “função”.

Entretanto, os elementos destacados na obra de Clarice Lispector, bem como as discussões por eles engendradas, parecem ir um pouco além da constatação da morte do autor tal como concebia Barthes e Foucault na década de 1960: vimos que a figura de Clarice Lispector é entrevista em meio à narrativa de Rodrigo S.M. – o que nos permite afirmar que, se a autora entra na ficção constituindo-se também como objeto dela, sua vida e sua personalidade, em contrapartida, contribuem para configuração da obra. Os jogos autorais em *A hora da Estrela* nos remetem, assim, a estratégias de representação utilizadas em narrativas de cunho autobiográfico – tal como se percebem nas atuais narrativas ditas “autoficcionalis”, em que se constata o mencionado “retorno do autor”. Rodrigo S.M. afirma sua existência de maneira singular ao longo do texto, tentando constituir-se em relação à Macabéa. Nessa perspectiva, é interessante recorrer às formas de compreensão da autobiografia na contemporaneidade, a qual é bastante diversa da que vigorava em meados do século XVIII e XIX. Indo além, na busca de uma expansão da autorreferencialidade em gêneros os mais variados, Leonor Arfuch concebe a existência de um *espaço biográfico* nos nossos tempos; parte, para tanto, de uma perspectiva *dialógica*, apropriada de Bakhtin, com contribuições lacanianas. Trabalha, então, com a noção de sujeito como um vazio, uma falta traumática que só é suprimida na busca pelo outro:

Nessa ótica, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte: mais do que um simples devir dos relatos, uma *necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca consequente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. (ARFUCH, 2010, p. 77)

Assim, Arfuch entende que “Se o sujeito só pode encontrar uma instância ‘superadora’ desse vazio em atos de identificação, a identificação imaginária com o outro e *com a vida do outro* é o ato mais ‘natural’, na medida em que replica as identificações primárias, parentais.” (ARFUCH, 2010, p. 77). Vemos, em *A hora da Estrela*, uma discussão bastante profunda a esse respeito, pois a morte causada pela escrita, em Rodrigo S.M., é consequência justamente dessa busca fundamental ao outro, Macabéa, o que lhe garante, em contrapartida, a sobrevivência. E é nessa busca pelo outro que ele se constitui enquanto sujeito.

Por outro lado, a constituição da voz autoral se realiza fortemente como um devir, pois que a história contada parece acontecer – como resultado dos mecanismos de linguagem utilizados – no exato momento da enunciação. A concepção de *performance* trabalhada por Diana Klinger para discutir o conceito de autoficção é bastante esclarecedora nesse sentido. De acordo com Klinger (2007, p. 54, grifo da autora), entender o texto autoficcional como performance é perceber “o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor.”; essa construção “opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.” (KLINGER, 2007, p. 55). A autora conclui:

No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia [...] numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita. (KLINGER, 2007, p. 56, grifo da autora)

Ainda um pouco distante do *boom* midiático que permeia a produção literária do século XXI, Clarice Lispector discute essas questões que são hoje palco de debates intensos. Rodrigo S.M. nada mais é do que uma busca profunda da compreensão da vivência da escrita, do lugar de produção da fala – busca essa que possa, ao mesmo tempo, constituir-lhe uma imagem que dê conta da complexidade dessa experiência. Essa imagem, construída por meio de Macabéa, e a “escrita de si” que compõe, revelam bem as incertezas e fragmentações do sujeito tal como concebe o pensamento contemporâneo.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

_____. *A preparação do romance – II – A obra como Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (col. Ditos e Escritos; v. III)

GOTLIB, Nádia Battella. “Macabéa e as Mil Pontas de uma Estrela”. In: *Personae: Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. Org: Benjamin Abdala Junior e Lourenço Dantas Motta. São Paulo: Senac, 2001, p. 285-317.

KLINGER, Diana Irene. “A escrita de si: o retorno do autor”. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19-57.

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

ROCHA, Fátima Cristina Dias. “A hora da estrela, de Clarice Lispector: singularidade e transgressão”. In: _____ (org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 47-60.

FERREIRA GULLAR, UM AUTOR NO RABO DO FOGUETE

Ana Maria Quirino
Ifes - Ufes

Ferreira Gullar escreveu o livro *Rabo de foguete – os anos de exílio*, no ano de 1998, por insistência, como ele mesmo afirma, da poeta Claudia Ahimsa. Pelo menos vinte anos separam a obra dos acontecimentos que o geraram. O poeta afirma no prefácio: “Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi.”

Em 92 capítulos curtos, divididos em 4 partes, a obra narra a trajetória de Gullar no exílio ao qual se viu forçado a viver durante os anos de 1971 a 1977, depois de um período de clandestinidade no país. Sua trajetória de exilado errante inicia-se em Moscou e continua por Lima (Peru), Santiago (Chile) e Buenos Aires (Argentina), de onde retornou ao Rio de Janeiro, em março de 1977.

Nesse período, são publicados dois de seus livros: *Dentro da noite veloz*, em 1975, e *Poema sujo*, em 1976, ambos marcados pelas experiências do exílio.

No primeiro desses livros, no poema I, de *Dois poemas chilenos*, encontra-se uma referência explícita a sua chegada ao Chile:

Quando cheguei a Santiago
O outono fugia pelas alamedas
Feito um ladrão
Latifúndios com nome de gente, famílias
Com nome de empresas
Também fugiam
Com dólares e dolores
No coração
Quando cheguei a Santiago em maio
Em plena revolução
(Gullar, 1991: 212-3)

No capítulo 82, Ferreira Gullar fala do surgimento do *Poema sujo*. Era o ano de 1975 e ele estava em Buenos Aires, num momento de grande turbulência política naquele país e de perigo iminente para exilados.

Para aumentar a preocupação, surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo seqüestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. Achei

que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final. (Gullar, 2003: 237)

O poema será engendrado no período de maio a outubro de 1975 e nele não se encontram referências à vida no exílio. Cameniétki (2006, p. 127) comenta: “Do poeta, é a voz de um narrador que, no instante de perigo, em sua sabedoria diante da morte próxima, percorre a memória em busca de um sentido para a sua existência.”

Em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles (1998, p. 35), Gullar afirma: “... quando escrevi o *Poema sujo*, não estava pensando em fazer algo curto ou longo: sentia necessidade de mergulhar em toda a minha vida, de fazer um balanço e trazer tudo à tona.”

Assim, é possível perceber que, nos recortes do real de Ferreira Gullar, ele mesmo, como cidadão e poeta, torna-se, muitas vezes, matéria de poesia. Ao tornar-se poesia, pelos contornos da linguagem retirada do seu estado passivo e lançada nos contextos da criação poética, as referências ao homem perdem a condição de descrever o real, para tornar-se ficção, por mais traços concretos que possam conter. Quando o sujeito poético/personagem assimila características do próprio poeta, ele reconhece a dificuldade de auto-definir-se como ser concreto.

DETRÁS DO ROSTO

Acho que mais me imagino
do que sou
ou o que sou não cabe
no que consigo ser
e apenas arde
detrás desta máscara morena
que já foi rosto de menino.

Conduzo
sob minha pele
uma fogueira de um metro e setenta de altura.

Não quero assustar ninguém.
Mas se todos se escondem no sorriso

na palavra medida

devo dizer
que o poeta gullar é uma criança
que não consegue morrer
[...]
(Gullar, 1991: 338-9)

Não obstante a referência ao próprio nome, à sua altura (1.70m), o poeta, na condição agora de sujeito poético, ou seja, tornado o seu próprio outro, não deseja, e

sequer tenta, traçar um perfil objetivo de si mesmo. Ele reconhece que usa uma máscara e que, por trás desta, há, ainda, um menino, “uma criança/ que não consegue morrer”. Reconhece, por fim, só poder contar com o próprio corpo para viver.

A consciência de ser responsável por si mesmo aparece reiteradamente nos poemas de Gullar. Em *Homem sentado*, o sujeito poético afirma: “[...] estou aqui apoiado apenas em mim mesmo neste meu corpo magro mistura de nervos e ossos [...]” (Gullar, 1991: 282).

Em *Poema sujo*, reconhecidamente texto poético de memória, como já vimos, há uma longa reflexão sobre o corpo e sua significação. O poeta, na condição de matéria de poesia, reflete sobre seu papel e sua medida no mundo.

Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas e pés
com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
[...]

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai
corpo que se pára de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
(Gullar, 1991: 224-5)

O sujeito poético reconhece que, por meio de seu corpo, delineia-se sua importância no meio familiar. É o corpo que garante a existência do cidadão (José Ribamar Ferreira) e do poeta (Ferreira Gullar) e a memória de “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta”, que o poeta eterniza em seus versos.

Na sequência do poema, a descrição do sujeito poético/poeta, por meio de seu corpo, traz dados mais precisos: nordestino de São Luís do Maranhão, da família Ferreira, filho de Newton e Alzira, nascido na Rua dos Prazeres, em 1930, “sob o signo de Virgo”.

[...]
Mas sobretudo meu
 corpo
 nordestino
mais que isso
 maranhense
mais que isso
 sanluisense
mais que isso
 ferreirense
 newtoniense
 alzirense
meu corpo nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres
 ao lado de uma padaria
 sob o signo de Virgo
 sob as balas do 24º BC
 na revolução de 30
(Gullar, 1991: 225-6)

Mais adiante, na mesma sequência, a descrição do sujeito poético/poeta apresenta outros dados, além da caracterização física, familiar, civil. Ele se posiciona com suas escolhas e atitudes: “combatente clandestino aliado da classe operária/ meu coração de menino” (Gullar, 1991: 226) Tais escolhas e atitudes definem não só o cidadão, mas também o poeta e sua arte.

Como matéria de poesia, também a memória delineia o poeta em muitas fases de sua vida. É recorrente a lembrança do menino que ele foi e que continua a existir como mais uma face do outro/ele mesmo. “Relembrar não é reconstruir”, como afirma Camenietzki (2006: 113), pois, “entre o passado e o presente, há uma 'distância tão vasta que nenhuma voz alcança’”. Assim, nos poemas de memória, é comum que os dois tempos se misturem, fazendo com que o próprio sujeito poético já não saiba separá-los.

MEMÓRIA

Menino no capinzal

caminha
nesta tarde e em outra
havida
Entre capins e mata-pastos
vai, pisa
nas ervas mortas ontem
e vivas hoje
e revividas no clarão da lembrança

E há qualquer coisa azul que o ilumina
e que não vem do céu, e se não vem
do chão, vem
decerto do mar
batendo noutra tarde
e no meu corpo agora
– um mar defunto que acende na carne
como noutras vezes se acende o sabor
de uma fruta
ou a suja luz dos perfumes da vida
ah vida!
(Gullar, 1991: 179-180)

O retorno, pela memória, a “outra tarde havida”, ajuda o sujeito poético a entender a própria vida, que é feita de momentos presentes e passados. Estes traçam o perfil do homem/menino/poeta.

Segundo Bosi (1990: 112),

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato.

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual).

Na poesia de Gullar, a lembrança do menino perene que há no sujeito poético recria momentos vividos, não permitindo que “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta”, se percam e deixem de se transformar em poesia.

Todo vento
ventado aqueles anos
na Quinta dos Medeiros
se teria esvaído sem lembrança
não fora haver naquela casa
de esquina
para ouvi-lo
ao menos um menino
(Gullar, 1991: 301)

O poeta é, por natureza, um ser inquieto. Para o poeta moderno, a “memória apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos.” (Gomes, 2008: 70) Em *Praia do caju*, o sujeito poético compreende que os tempos se mesclam e ele já não sabe se são lembranças ou descobertas as coisas que o rodeiam. Diante das coisas cotidianas, fruto da memória ou novas descobertas, ele se sente nostálgico, de um menino, seu outro, de outros tempos.

Caminhas no passado e no presente.
Aquele porta, o batente de pedra,
o cimento da calçada, até a falha do cimento. Não sabes já
se lembras, se descobres.
E com surpresa vês o poste, o muro,
a esquina, o gato na janela,
em soluços quase te perguntas
onde está o menino
igual àquele que cruza a rua agora,
franzino assim, moreno assim.
Se tudo continua, a porta
a calçada platibanda,
onde está o menino que também
aqui esteve? aqui nesta calçada
se sentou?
(Gullar, 1991: 174)

A percepção de que tudo permanece em seu lugar, menos o menino que ele fora leva-o aos soluços e à indagação: “onde está o menino que também/ aqui esteve?” A constatação da passagem do tempo, leva-o a concluir, pessimista:

Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou.
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou.
(Gullar, 1991: 174-5)

Por fim, persiste, ainda, a consciência de que há algo por realizar, embora haja a sensação de que o sujeito poético/poeta não tenha sido suficiente.

INVENTÁRIO

Vivo a pré-história de mim
Por pouco pouco
eu era eu
José Ribamar Ferreira Gullar
não deu

O Gullar que bastasse
não nasceu
(Gullar, 2006: 99)

Percebe-se, em grande parte da produção literária de Ferreira Gullar o auto-referenciamento do poeta, por meio de seus traços físicos e autobiográficos. Não há, entretanto, como negar o caráter ficcional de seus textos, dados os recortes, arranjos e seleção do material utilizado. No parágrafo final de *Rabo de foguete*, após narrar a descoberta do grande equívoco que havia sido o processo que o levou ao exílio, Gullar (2003: 269) afirma: “Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.”

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1990.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ferreira Gullar. nº 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CAMENIÉTZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. 1. ed. Santa Maria: UFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 5. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *Muitas vozes*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3. ed. 7. reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, S.A, 1990.

HIERÓGLIFOS NO PEITO: AUTORIA E PATERNIDADE EM *BUDAPESTE*

Andreia Penha Delmaschio

O título desta comunicação retoma uma expressão presente em *Budapeste*, romance de Chico Buarque lançado em 2003, e refere-se ao modo como são percebidas pelo *ghost writer* José Costa as inscrições que estão no corpo de Joaquim, seu filho, deixado por ele no Brasil quando criança. Como veremos adiante, trata-se de um reencontro inusual entre pai e filho que não se vêem há tanto tempo. O escritor, que estava acostumado a *escrever* nos corpos das mulheres (é o autor do livro chamado *O Ginógrafo*), até então ainda não tinha *lido* num corpo de homem.

Para explorarmos melhor a cena do reencontro, quando então falaremos sobre as relações possíveis entre autoria e paternidade, relembremos primeiramente, à luz do pensamento de Michel Foucault, que a relativa singularidade que um nome de autor estabelece demarca um território discursivo sobre o qual ele bruxuleia, criando uma ilusão de familiaridade para quem ali penetra e seccionando aquele discurso dos demais. Com Foucault, diríamos que

(...) numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função 'autor', ao passo que outros são dela desprovidos. Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor. Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor (FOUCAULT, 1992, p. 46).

Esta função não se forma, é claro, espontaneamente, imputando-se um discurso a um indivíduo. Existe atuando aí, na “construção” de um autor, uma operação complexa. O que se designa no indivíduo como sendo o “autor” é a projeção do tratamento que damos ao texto. De acordo com Foucault, a crítica literária autenticou seus autores como a tradição cristã autenticou seus textos: para encontrar o autor na obra. Assim como se provava o valor de um texto através da santidade do autor, a crítica literária moderna explicava a obra através da vida de quem a produziu.

Também não há universalidade e constância na função autor. Houve épocas, por exemplo, em que o anonimato não era uma questão a ser desvendada, porém ainda na Idade Média surge a necessidade de que se nomeiem os textos, para que tenham sua

validade reconhecida. Já nos séculos XVII e XVIII os textos científicos começam a ser aceitos por si, no anonimato de uma verdade estabelecida e constantemente demonstrável, por pertencerem a um grupo sistematizado, o que passou a importar prioritariamente para a sua eventual filiação a determinado nome de autor. Arrefece desse modo, primeiramente, a imprescindibilidade da função autoral para as ciências em geral.

Os textos literários contudo passam a necessitar da função autoral, entre outras, para efeito de valoração. As reflexões de Michel Foucault destacaram o papel preponderante do autor nas obras literárias. Atualmente porém é preciso notar que essa preponderância tende ao paradoxo, num jogo em que esconder é expor ainda mais, pelo fato de que o personagem autor é muitas vezes, agora, mais uma entre as instâncias que compõem o jogo ficcional, participando da trama e levando assim, para dentro dela, o *nome de autor*. São transformações que se aceleram com a existência de textos como *Budapeste*, que trazem à tona questões cruciais ao pensamento do nosso tempo sobre a função autoral e seus desdobramentos.

Os acontecimentos do romance buarquiano, que escolhemos como exemplo, descrevem uma trajetória em que, mesmo trabalhando no anonimato, José Costa se conduz de *ghost writer* de anônimos a *ghost writer* de renomados. Ou seja, de *duplamente* desconhecido a um *meio* sem nome. A *desaturatização* do objeto de arte que acompanha esse processo não tem como consequência uma simplificação da função autoral. Esta continua sofrendo transformações, a se questionar, mas nenhuma que faça esmaecer a necessidade do próprio questionamento.

Tudo isso parece recolocar a questão foucaultiana do sujeito originário: “Como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 69-70). Segundo Foucault, *autor* seria uma das especificações possíveis da função *sujeito*. Possível, não necessária, conclui ao imaginar uma sociedade em que a idéia de autor não existisse, onde circulassem apenas os discursos, não importando quem falasse. Assim, o *nome do autor* não conduz, de modo simples, de um certo discurso diretamente a um indivíduo real e exterior que o tenha produzido. Esta “função”

serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa

maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1992, p. 45).

O nome do autor estabelece uma espécie de recorte para o interior do texto, ao qual tenta impor uma certa *homogeneidade*, ainda que hoje – especialmente em escritas como a de *Budapeste* – essa *homogeneidade* só se dê, paradoxalmente, por meio do reconhecimento de quantas *diferenças* aquele “autor” é capaz de criar e pôr sob seu *próprio nome*. Qual não é, por outro lado, a problemática do *ghost writer* José Costa, cuja escrita não conta com o apoio de seu nome, e cujo nome, ao final da narrativa de Chico Buarque, aparece sobreposto a uma escrita “autobiográfica” que não é a sua (ao menos até que se converta em leitor dela e assim se reconheça, ao mesmo tempo em que lê, enquanto personagem da história lida, num entrelaçar das funções de leitura e escrita)? Melhor dizendo: Qual não será a situação se ele não pode pôr sob seu completo domínio, sob o domínio do seu nome, a sua produção¹?

Sentimentos de poder e posse fazem parte da relação que se costuma estabelecer entre um autor e os seus textos. Uma relação por vezes tão intrincada que leva, quase que automaticamente, à comparação com a relação entre um pai (ou mãe) e seus filhos. Seja porque a idéia central em ambos os casos é a de pertencimento, e portanto do possível perpassa de uma certa “herança” – apomos nosso nome ao texto como o damos aos filhos –, seja pela crença em que o autor deixa na escrita as marcas do seu mais íntimo, algo da sua essência ou da sua semente – como se crê, com base em ramificações da medicina, que também no filho segue parte dos *genes* e da *psique* dos pais. Diz-se ainda que alguém “pariu” um texto, metáfora que se estende a outras do mesmo teor. Desse modo a idéia de *autoria* se liga à de *paternidade* e, embora cotidianamente não se fale em autoria de filhos, fala-se, de modo figurado, em paternidade de textos, em parir teses, etc². No ensaio

¹ Numa sociedade em que escritores procuram desesperadamente por editoras para seus livros, é cômico imaginar que, quando José Costa estava ainda no Brasil, a editora húngara de “seu” livro quase não o encontra, em parte devido a quão comum é seu nome, entre milhares de José Costa espalhados pela lista telefônica, e em parte porque ele não tem morada fixa e pula de hotel em hotel, sem ter como pagar as diárias. Nesse ponto a narrativa interroga: Quando não se tem *um teto próprio*, para que serve o *nome próprio*? Afinal, é preciso considerar a situação sócio-econômica de Costa para entender sua “inclinação” ao anonimato e – diga-se de passagem – a de tantos outros “escritores anônimos”. Não é por uma opção pura e simples que ele segue produzindo anonimamente. É que com seu trabalho, simplesmente, não terá acesso às editoras, a não ser através dos nomes de pessoas conhecidas, de escritores famosos ou de sujeitos endinheirados, como é o caso do empresário alemão que lhe encomenda *sua* primeira biografia (o possessivo adquire, nesses casos, uma curiosa ambivalência, referindo-se ao mesmo tempo ao comprador do texto e àquele que o escreve).

² No *quase-romance* (denominação do autor) de Carlos Heitor Cony intitulado *Quase memória*, o narrador, chamado Carlos Heitor Cony, explica (no prólogo, denominado “Teoria geral do quase”) que “os personagens reais e irreais se misturam” e que “uns e outros são fictícios” (CONY, 1995, p. 7). Cony recebe, do porteiro do hotel onde costuma almoçar, um embrulho amarrado com barbante e a ele endereçado. Reconhece no pacote, de imediato, a tinta, a caligrafia e principalmente o caprichoso trabalho de amarração

intitulado *Salvo o nome*, Derrida sintetiza “o que quer dizer *herdeiro*. Tanto dar o nome quanto recebê-lo” (DERRIDA, 1995, p. 73). A questão da nomeação é um dos elos que ligam autoria e paternidade. A escrita, abandonada a si própria, feito órfã – diferentemente do *lógos* vivo, de certo modo “sustentado” pelo pai –, é uma espécie de *morto vivo* que ameaça, com sua meia-existência, a existência plena do pai-autor. Enquanto a *fala* é plenamente assumida, mantida de pé pela voz viva e presente do pai, a *escrita* segue para além dele e negando-o, na sua *rigidez cadavérica*.

Durante o tempo da narrativa José Costa empreende nada menos que seis viagens para fora do Brasil, algumas delas para participar do encontro anual de autores anônimos. Ao fim de cada uma dessas idas e vindas, surpreende-se (e ao leitor) com as transformações sofridas por seu corpo e pelos lugares a que regressa. Nessas ocasiões, a linearidade temporal é totalmente abolida. Um exemplo: ele passa algum tempo (que não parece ser muito) na Hungria, e, quando retorna, encontra, numa rua do Rio de Janeiro, seu filho já adulto³. Joaquinzinho (que tivera, na infância, a *fala* retardada, segundo a babá por ter se olhado ao *espelho* quando bebê) é agora *skinhead* e, sem reconhecer o pai, confunde-o com um “veado” (BUARQUE, 2003, p. 155), persegue-o e tenta matá-lo. É o filho

do pai, seu homônimo e jornalista como ele, morto dez anos antes. Tem início aí uma viagem pelo passado – quase memória. O narrador leva o embrulho para o escritório e aos poucos sente retornar o perfume do pai, entre outros perfumes. Ao invés de simplesmente abrir o embrulho, principia a rememorar lances do convívio entre eles, nem sempre harmonioso, desde a infância até a vida adulta e a morte do velho jornalista. O leitor, que anseia pelo desvendamento do mistério do pacote, chega ao final da narrativa sem conhecer-lhe o conteúdo. Melhor: ele o conhece pelo desenrolar da própria narrativa: o pacote contém as *quase memórias* imaginárias, inventadas e/ou vividas pelo narrador, porque é ele, afinal, que as detona. O *volume* que se entrega ao leitor, ao final, é o próprio *quase-romance* de Cony. Não importa se a caligrafia na encomenda é mesmo do pai, nem o que estaria embrulhado ali, porque o objeto, o *volume* (o narrador o chama sua “madeleine”) desencadeia o processo mnemônico que resulta no texto que o leitor ora tem em mãos. Por isso cada capítulo se inicia por uma tentativa de abordagem (no duplo sentido) do pacote, cada investida deflagrando uma lembrança e a sua narração. E a questão da escrita (a caligrafia do pai, a profissão de jornalista de ambos, o embrulho anônimo, a tinta e os borrões), o desprezo de Cony pai pela literatura escrita, em prol da oralidade, a emocionante pedagogia criada por ele para ensinar ao filho conteúdos que este não conhecera pela escola, já que não a freqüentara, enfim, toda uma história individual da escrita é registrada, unindo ainda uma vez escritura e paternidade. A história aborda ainda a transformação de um modo de escrita “artesanal” para a era da máquina de escrever, mudança que deixou sem emprego muitos profissionais experientes, entre eles o pai do narrador, que não sabiam datilografar e aos quais foi difícil se adequar ao aprendizado da nova técnica. Essa quase memória é a história de uma herança de escrita, que acaba sendo um belo encaminhamento – num registro de rara leveza – das relações impreterivelmente conflituosas entre pai e filho.

³ O recurso utilizado para justificar tão bruscas quebras temporais é uma espécie de *phármakon*, embotador de uma certa sensibilidade e aguçador de outra. José Costa confessa sempre ter misturado, no avião, *barbitúricos* e *vinho*, partícipes no abalo da temporalidade, que é tão magicamente quebrada na narrativa, mas que tem contudo uma explicação científica na existência dos fusos horários. Ora, se existe algo como o fuso horário, prova da relatividade do tempo e de que não se pode pretender simplesmente reduzi-lo a uma medida absoluta e indiferente à noção de espaço, então por que não pode também a ficção, com liberdade, perverter as regras de verossimilhança comumente impostas a ela? E mais: do mesmo modo que se desdobra na narrativa o tempo, desdobra-se em diferentes vozes aquele fio discursivo que estamos acostumados a acompanhar como se vindo sempre de uma mesma *persona*, una e indivisível.

bastardo e parricida, assemelhando-se nisto à escritura, abandonada à própria sorte mas carregando consigo, contudo, a marca e o nome do pai:

Era um palmo mais alto que eu, meus olhos batiam no seu peito, e por instantes imaginei que poderia decifrar os hieróglifos ali tatuados. Depois olhei os olhos com que me fitava, e eram olhos femininos, muito negros, eu conhecia aqueles olhos, Joaquinzinho. Sim, era meu filho, e por pouco não pronunciei seu nome; se eu lhe sorrisse e abrisse os braços, se lhe desse um abraço paternal, talvez ele não entendesse. Ou talvez soubesse desde o início que eu era seu pai, e por isso me olhava daquele jeito, por isso me encurralava no muro. E fechou o punho, armou o golpe, acho que ia me acertar o fígado, quando umas vozes surgiram ao meu lado (BUARQUE, 2003, p. 156-157).

Note-se como Costa, há tanto tempo afastado de seu rebento e sem qualquer vínculo com ele no presente, é incapaz de decifrá-lo, ou aos “hieróglifos” que traz tatuados no peito, como a uma escrita há muito deixada para trás, ou entregue ao domínio público. Como os tantos textos já esquecidos, que escrevera e publicara no Brasil sob os nomes de outrem. Já em se tratando de Pisti, filho de Kriska, a professora com quem se envolve na Hungria, Zsoze Kósta aceita bem mais esse filho que não é seu (assim como é obrigado a assumir, lá, um livro que não escreveu). Em outra ocasião, comemora no Brasil um Natal e um Carnaval e, quando retorna a Budapeste, Kriska já tem um outro filho, que o *ghost* não sabe se é seu, acontecimento que se apresenta diante de seus olhos como um delírio ou um filme rodando em *flash back*:

Ao “fugir” do Brasil para outro país, José Costa se desvia do lugar de pai e nega ao filho o aprendizado da palavra (por trauma ou falta de estímulo, a criança não aprende sua própria língua; simultaneamente, seu pai aprende, de um modo quase mágico, a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUARQUE, 2003, p. 6)), passando a falar fluentemente o magiar e inclusive escrevendo, para falantes natos do húngaro, textos em verso e prosa, decaindo então à condição de escritor fantasma não remunerado. José Costa apresenta-se, assim, como um duplo *fantasma*: pela escrita que não assume, como *ghost*, e pela paternidade que, estando ausente, renega.

O jogo fatal que liga autor e obra não é, jamais, uma partida de lances unilaterais. Caso se consumasse literalmente a morte do pai, ameaçada por Joaquinzinho no encontro no beco carioca (também ela atavicamente não assumida, por ser o assassinato de um “desconhecido” e como em desforra pelo abandono sofrido), o filho destruiria o fantasma paterno que retorna de suas viagens e aventuras: “... desse modo, ele [o Pai] se desvia do lugar de Pai, sempre morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo” (BARTHES, 1989, p. 45). Rejeitar o filho (e não assumir a escrita) livra de

obrigações, mas diminui, juntamente, o espectro do *poder paterno*, assim como o do *direito autoral*, patenteadores, respectivamente, de *autoridade* e de *autoria*.

Do mesmo modo que o livro enquanto objeto liga esses dois elementos na linha que vai da produção ao consumo, outros pontos aparentemente desligados, se melhor se notar, estão envolvidos numa rede que os torna cúmplices e interdependentes. Assim como alguns encomendam a José Costa um texto, assinando um trabalho que não realizaram, ele próprio, num certo momento, tem de assumir tarefas feitas por outrem. A princípio quando não consegue suprir a demanda na “fábrica de textos”, e depois quando lhe é imputada “espontaneamente” sua autobiografia, ato visto como uma forma de vingança do enigmático Sr.... (assim *anônimo*), verdadeiro pai de Pisti.

A denominação Sr...., dada ao personagem que lança o livro sob o nome de Kósta, sem sua autorização, remete àquele “senhor” referido por Roland Barthes em *Aula*: “As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” (BARTHES, 1989, p. 17). No caso de que tratamos o jogo tem sua força de questionamento, ameaçando, como veremos, arrastar a dúvida acerca da autoria até a figura externa ao texto, que é o “senhor” Francisco Buarque de Hollanda, com endereço e número de identidade.

O processo no qual está envolvido o *escritor anônimo* não é simples e a sua posição acarreta o sentimento ambíguo de ao mesmo tempo fruir a não-identificação e igualmente a lamentar. Quando o trabalho de Costa começa a ser copiado pelo *ghost writer* contratado por seu sócio para imitar-lhe o “estilo” é que o paradoxo se mostra de forma inexorável. Ainda que para o público o seu nome não exista, Costa se sente lesado no modo pessoal de escrever e, desde que nota que pode ser imitado por outro “redator”, emerge a pergunta sobre que importância têm os traços que ele acredita caracterizarem e distinguirem o seu trabalho. Do nosso lado, nos perguntamos se ainda se poderá recorrer à idéia de algo como o “estilo” para representar a marca inconfundível e ser prova da autenticidade de um determinado discurso, de um dado autor, e se será ainda em idiossincrasias como essa que se baseará, hoje, a noção de autoria.

Numa primeira instância e escrevendo, inclusive, na língua materna, José Costa vive com seus textos algo parecido com a relação de um pai que não assume completamente os filhos, conforme constatamos. Ele os produz e passa a outros para que lhes dêem seus nomes. Sua relação com Joaquim, filho seu com Vanda, tem esse mesmo ingrediente de uma *assunção incompleta*. Desse modo, pelo caminho que traça na narrativa,

José Costa abala a visão tradicional do escritor como alguém que viceja numa relação de interioridade e anterioridade com o texto que lhe sucederia como um apêndice, um filho ou um rebento continuador, assemelhando-se antes ao *scriptor* de Roland Barthes⁴. A sua dupla existência Brasil-Hungria põe em causa a relação de obrigatoriedade que uma completa identificação acarretaria. Por isso, é possível a José “dar as costas”, de uma só vez, às mulheres, à escrita, aos idiomas, aos filhos e aos livros, sem ter de assumir inteiramente nenhum deles.

Aliás, de um modo desesperado, Costa tenta romper instantaneamente o esquema no qual e pelo qual sempre trabalhara. Ao deparar-se com seu nome na capa de um livro que não escreveu, vêm à tona, de mistura, diversos sentimentos, entre eles o ciúme, pela sensação de “perda” não mais da escrita, mas do próprio nome. Nesse ponto também não se pode ignorar que sua relação com o feminino esteve sempre intimamente ligada, se não condicionada, a esse vínculo com a linguagem. Para ele, o *produto* do trabalho e o *objeto* de desejo são ambos envoltos pelas malhas da *propriedade*, emaranhados os sentidos de *produção* e *reprodução*, analogia que reitera a ligação entre o pai da fala e o inseminador, fundadora do *falogocentrismo* ocidental descrito por Derrida em alguns textos, especialmente em *A farmácia de Platão*. A idéia do discurso e a da reprodução se ligam pela imagem oculta do *sêmen*: o pai é gerador de filhos por meio dele, assim como aquele que fala *insemina* o discurso com suas idéias (donde *seminário*). A idéia de disseminação do *lógos* (o discurso vivo, a fala) é mesclada à da ejaculação pela potência engendrante de ambos.

Nesse sentido é significativo que seja Kriska, uma mulher enfim, quem ensina a José Costa o magiar, segundo ela própria uma língua que “não se aprende nos livros” (BUARQUE, 2003, p. 60). No convívio com Vanda, de modo sintomático, a ausência de diálogo resulta num filho. Ao relatar a fecundação, a sensação que tem, lançando “sua

⁴ Para o semiótico, o *scriptor* moderno é lançado no jogo multi-identitário por recobrir a instância que se dá na própria escrita, sendo-a. Barthes destaca na escrita moderna o seu aspecto *performativo* – apanhando o termo emprestado à linguística, embora reconheça que essas distinções disciplinares se tornam obsoletas – como uma forma pouco usual, dada na primeira pessoa e no presente, já que o *scriptor* não persegue com sua mão um pensamento que o precede, mas sim escreve e vive o texto, a sua escrita, no momento mesmo em que ela acontece: “O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecendência que um pai mantém com um filho. Exactamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1988, p. 51).

mente”, é de uma temporária perda de amor próprio, comparável àquele *pseudo-desprendimento* inicial que demonstra ao entregar seus textos para serem publicados sob nome alheio: após o encontro anual de escritores anônimos, de que sai arrasado e no auge da crise identitária, José Costa conta que: “Viajei trinta horas com o pensamento em branco, e quando pedi para dormir em casa, a Vanda nada me perguntou, me serviu uma sopa e alinhou meus cabelos. Foi aí que, despojado de amor-próprio, engravidei a Vanda” (BUARQUE, 2003, p. 22).

A experiência de *reprodução*, assim como a de *produção* (escrita), acarreta uma certa perda ou espalhamento do eu. O ato de engravidar a mulher resulta de uma crise de esvaziamento da identidade, um traço esquizóide que reaparece, sintomaticamente, a cada (raro) ataque de prolixidade autopromocional e revelador da identidade de José Costa, crises geralmente ocorridas no encontro anual de autores anônimos, e como se fossem ambos, a escrita e o engendramento, substitutos da fala oculta, difícil, que não pode ser assumida e que, por isso, quando se mostra é aos borbotões, de forma incontrolável e desordenadamente, como nestas duas cenas:

Desculpando-me por me expressar em português, fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido (...). Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. Ao ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de um fôlego sete lances da escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. A náusea (...) (BUARQUE, 2003, p. 20-21).

(...) anunciei os Tercetos Secretos, poema de minha autoria outorgado ao emérito Kocsis Ferenc, com prefácio do venerando professor Buzansky Zoltán. Eu tencionava ler, mas não li o prefácio, um autêntico Buzansky, cujo estilo tão superior ao seu poderia humilhar o Sr.... Preferi humilhá-lo com a poesia, arte que ele ignorava, e que o faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía. Eu declamava os versos lentamente, havia palavras que eu quase soletrava, pelo prazer de vê-lo se remexer na cadeira. (...) Era para o Sr.... que eu me exibia, e para ele fiz uma medida ao encerrar o poema, abaixo de bravos e vaias. Levei horas para chegar com minha mala de mão ao sétimo andar, bufando, me amparando nas paredes. Entrei no quarto com ânsias, fui à privada, enfiei o dedo na garganta, mas eu não jantara, não tinha o que vomitar (BUARQUE, 2003, p. 145-146).

Tendo ficado “com o pensamento em branco” após uma dessas crises, o escritor agora precisa “inseminar”, escrever. Precisa criar, produzir... e reproduzir. Quando não surge um livro, surge um filho. E um filho (Joaquinzinho) que é já *meio-órfão*, como tudo o que ele produz, como os textos não assinados. E se José Costa cria e procria, é sempre na tentativa de preencher uma lacuna, inventando – pela escrita e por meio da prole – mais vidas para si.

Com Kriska também não flui a comunicação oral, apesar do esforço inicial de Costa para aprender-lhe o idioma. Quando enfim o conhece com perfeição, seu diálogo com a professora húngara é impossibilitado por razões do campo afetivo e ele continuará, na Hungria, a utilizar-se basicamente da escrita⁵ – e com surpreendente mestria.

A experiência radical de superposição de vozes realizada em *Budapestevai* além de um mero jogo em que se interroga sobre as instâncias narrativas tradicionais. Por meio de uma sequência de simulacros que beira o fantástico – opção em tudo compatível com o trabalho de escrita ali desenvolvido –, o texto de Chico Buarque traz à tona, problematizando-as, questões relacionadas à produção de livros e a sua inserção no mercado, hoje.

Referências bibliográficas

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

⁵ Os diálogos (o *lógos*), a “fala” em geral, resumem-se a pouquíssimas ocasiões na narrativa, o que representa a abolição dessa que é uma das formas tradicionalmente constitutivas do “romance”. Por isso e por outras razões, o nome *romance*, na capa de *Budapeste*, configura mais uma armadilha para o leitor que penetra esse estranho universo.

A VOLTA AMIGÁVEL DO AUTOR EMPÍRICO NO TEXTO “NOITES DE PARIS”, DE ROLAND BARTHES: A ESCRITA DA VIDA OU A BIOGRAFEMÁTICA.

Carlos André de Oliveira

No trajeto da espiral, tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então a volta da diferença, a marcha da metáfora; é a Ficção. (Roland Barthes por Roland Barthes)

Introdução

Começo explicando o porquê de eu ter escolhido o texto “Noites de Paris”, de Roland Barthes, para reflexão neste trabalho. Primeiramente porque esses relatos escritos na “perversão, que é o regime do prazer textual” (BARTHES, 1996, p.16), me seduzem, me pungem, mas também me mortificam. Tudo se passa como se esses fatos relatados, estes incidentes (a paquera homossexual nos cinemas pornô, a frustração amorosa, a solidão, a sublimação do desejo sexual através da leitura) enunciassem a minha própria realidade. Outra escritura, a escritura do outro, chega a escrever fragmentos da minha própria cotidianidade. Então, leitor perverso que sou, sinto prazer em ler o gozo desse outro pervertido. Gozo que se deixa dizer somente através da escrita, da linguagem. Torno-me então um “voyeur” da linguagem: observo encantado o discurso deste sujeito apaixonado em ação, em busca do objeto desejado (os belos rapazes de programa), suas idas e vindas. Discurso este que é erótico, sem dúvida ou amoroso, pois ele é tecido de desejo, de imaginário, de romanesco, e se aproxima do corpo, da deriva, da vida.

O texto de Barthes foi escolhido também por mim porque ele apresenta aquilo que o próprio Barthes chama de uma “volta amigável do autor”. E na atualidade percebemos tanto na antropologia, na filosofia, como nos estudos literários, um movimento de retorno à problemática do autor. Nesse contexto de desejo de retorno do autor, o texto “Noites de Paris” é instigante, pois leva-nos a perguntar: que autor é este que retorna ao seu texto de modo amigável? Seria um retorno do mesmo, da semelhança? Qual é o sujeito que retorna? Penso que nesse retorno amigável do autor não há identidade, semelhança, mas a

diferença: “volta a subjetividade, mas num outro trecho da espiral: desconstruída, desunida, deportada, sem ancoragem: por que eu falaria mais de ‘mim’, já que ‘mim’ não é mais ‘si’ ”. (BARTHES, 2003, p. 185)

Práticas da paquera homossexual.

Em “Noites de Paris”, texto que se encontra na obra póstuma chamada *Incidentes*, de Roland Barthes, o narrador faz o relato das práticas sexuais, banais, votadas à repetição, acontecimentos triviais que no nosso dia a dia mal notamos, e que são uma afronta à grandiosidade dos temas recorrentes na chamada literatura de prestígio. Ele relata suas leituras noturnas (particularmente a leitura de *Memórias de além do túmulo*, de Chateaubriand, e *Pensamentos*, de Pascal) e as noites que passa fora de casa flinando, perambulando com inteligência pelos locais onde ocorrem as práticas da paquera homossexual, da “pegação”¹, da caça amorosa aos rapazes, garotos de programa.

Há paqueradores que paqueram para encontrar de quem ficar enamorado. É até um caso típico. Nos meios homossexuais, em todo caso, em que a paquera é muito desenvolvida, pode-se muito bem paquerar anos a fio, muitas vezes de maneira inevitavelmente sórdida, pelos próprios lugares que isso obriga a frequentar, com a idéia, na verdade, de que se vai encontrar alguém de quem se enamorar. (BARTHES, 2004c, p.419).

Esses lugares que acenam com uma promessa de felicidade clandestina, de gozo, de que se vai encontrar alguém de quem se enamorar, são as saunas gays, os cinemas que exibem filmes pornô, as ruas repletas de gigolôs (prostitutos), oscafés ou bares de homossexuais em Paris.

Por exemplo:

Sauna:

Mas na tarde desse sábado, espécie de **paquera** variada e como livre, insaciável: primeiro na Sauna V, nada: nenhum dos árabes que conheço, nenhum interessante e muitos europeus constipados; única singularidade, um árabe, nada jovem mas nada feio, interessa-se pelos europeus. Visivelmente sem pedir dinheiro, pega no pinto deles, depois passa a outro, não se sabe o que ele quer. (BARTHES, 2004a, p.97, o grifo é meu)

¹ Na gíria gay, “pegação” é a prática de encontros sexuais de maneira anônima em locais públicos (parques, bosques, praias, banheiros públicos, cafés, etc.) ou ainda em espaços privados (saunas, cinemas que exibem filmes pornô, boates, etc.).

Cinema pornô:

Arrasto-me pela casa (vou comendo pão torrado com queijo de cabra), depois, dizendo a mim mesmo que preciso perder o hábito de calcular os prazeres (ou as derivas), saio e vou ver o novo filme pornô do Dragon: como sempre — e talvez ainda mais—, lamentável. Quase não ousou **paquerar** o meu vizinho, coisa possível, entretanto (medo idiota de ser rejeitado). (BARTHES, 2004a, p.99, o grifo é meu)

Ruas onde ficam os prostitutas:

Ele me acompanha pela rua de Rennes, fica admirado com a densidade de gigolôs, com sua beleza (sou mais reservado), conta-me que foi ferido por Y, que lhe contou que P. falou mal dele (incidente de rede, na maneira mesquinhamente manipuladora de Y). (BARTHES, 2004a, p.68).

Cafés:

Ontem, no fim da tarde, no Café de Flore, eu estava lendo os **Pensamentos** de Pascal; ao meu lado, um adolescente esbelto, de rosto muito branco, glabro, bonito e estranho, nada sensual [...]. O gigolô Dany, sobancelhas negras e pulôver vermelho, vem para junto de mim, toma um suco de limão, pois, diz ele, está com dor de estômago, comendo sanduíches demais— e às vezes não comendo absolutamente nada o dia todo; ele continua sem ter onde morar; suas mãos, pesadas, estão úmidas. (BARTHES, 2004a, p.101-102)

Nestas “Noites de Paris” amar é verbo intransitivo, na medida em que o objeto desejado ou alucinado pelo narrador (o adolescente imberbe), se furta a ele, escapa, numa série de deslocamentos infinitos, só restando os garotos de programa: “(se tomo um a um os meus amigos—fora aqueles que não são jovens—, é cada vez um fracasso: A. R., J.-L.P., Saul T., Michel D.- R.L., limitados demais, B.M. e B. H., sem desejo, etc.) Só me restarão os gigolôs.” (BARTHES , 2004 a, p.110).

O texto de Roland Barthes, parece-me, põe em cena incidentes, “coisas que caem, sem choque, e, no entanto, com um movimento que não é infinito: contínuo descontínuo do floco de neve”(BARTHES, 2004b, p 284), episódios de linguagem que encenam a impossibilidade do gozo. Os rapazes, no texto, não demonstram ter nenhum tipo de interesse sexual pelo narrador. Isso acontece por vários motivos: a) porque o narrador é um homossexual muito reservado, não gosta de se expor: “ele me acompanha pela rua de Rennes, fica admirado com a densidade de gigolôs, com sua beleza (sou mais reservado)

(BARTHES, 2004a, p.68); b) porque o narrador é velho, já não desperta o desejo sexual: “à noite, cansado e enervado, na cama (rádio impossível, música ultramoderna, sons como cocô de cabra), li os anúncios classificados do jornal *Libération* do *Nouvel Observateur*: nada de realmente interessante, nada para os ‘velhos’ ”(BARTHES, 2004a, p.84); c) porque o narrador tem medo da rejeição: “medo idiota de ser rejeitado” (BARTHES, 2004a, p.99); d) porque o narrador prefere retornar para casa e ter prazer com o gozo seco, ascético, nada efusivo da escritura: “estou feliz, confortável, de voltar para casa e de deitar-me sem esforço. [...]Continuo com prazer as *Memórias de além-túmulo*. Estou na parte dos Cem dias” (BARTHES, 2004a, p.73-74).

Aditivo ao Prazer do texto: o gozo não é aquilo que responde ao desejo (que o satisfaz), mas aquilo que o surpreende, o ultrapassa, o desorienta, o desencaminha. É preciso voltar-se para os místicos a fim de encontrar uma boa formulação daquilo que pode fazer desviar assim o sujeito: Ruysbroek: ‘Chamo embriaguez do espírito aquele estado em que o gozo ultrapassa as possibilidades entrevistas pelo desejo’.

(No Prazer do texto, o gozo já é dito imprevisível, e as palavras de Ruysbroek já estão citadas; mas eu posso, assim mesmo, me citar, para significar uma insistência, uma obsessão, já que se trata de meu corpo.). (BARTHES, 2003, p.128)

Ao término dessas noites de Paris, destas paqueras homossexuais, desta ação de correr para todo o lado em busca do objeto de desejo, garotos sem pelos, deste discurso amoroso (Dis-cursus é, originalmente, a ação de ir e vir), aparece um sujeito desorientado, triste, frustrado, entediado, que faz um balanço negativo de sua vida amorosa:

Fui tomado por uma espécie de desespero, tinha vontade de chorar. Vi com evidência que eu tinha de desistir dos rapazes, porque não havia desejo deles por mim, e porque sou muito escrupuloso ou muito desajeitado para impor o meu; que isso era um fato incontornável, verificado por todas as minhas tentativas de flerte, que daí eu ter uma vida triste, que, finalmente, me entedio, e que eu preciso tirar esse interesse, ou essa esperança, da minha vida” (BARTHES, 2004a, p.109-110).

Em estas “Noites de Paris” a homossexualidade é a deusa que inspira o canto ou o discurso, estas idas e vindas do sujeito apaixonado à procura do objeto amado. Ela, esta figura invocável, tem uma relação com o Texto ou “é o regime do prazer textual” (BARTHES, 1976, p.16) porque, a exemplo da homossexualidade que é uma transgressão da sexualidade “natural”, o que caracteriza a linguagem na escritura ou na escrita poética é a transgressão do útil: “contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade, servir de veículo a uma informação, a linguagem da escritura se compraz no suplemento” (SARDUY, 1979, p.77).

O suplemento é o que está demais, em demasia, fora de seu lugar ou é o excesso, o desperdício, a punheta, um permanente desvio das normas, das classificações, dos gêneros, daquilo que é politicamente correto ou daquilo que é considerado literariamente adequado.

O poder de gozo de uma perversão (no caso, a dos dois H: homossexualidade e haxixe) é sempre subestimado. A Lei, a Doxa, a Ciência não querem compreender que a perversão, simplesmente, faz feliz; ou; para ser mais preciso, ela produz um mais: sou mais sensível, mais perceptivo, mais loquaz, mais divertido, etc.—e nesse mais, vem alojar-se a diferença (e, portanto, o Texto da vida, a vida como texto). Desde então, é uma deusa, uma figura invocável, uma via de intercessão. (BARTHES, 2003, p.770)

A morte do autor

De acordo com seu biógrafo, Louis-Jean Calvet, Barthes era homossexual, mas sempre escondeu sua homossexualidade, talvez porque à época o homossexualismo não era tolerado ou porque ele não queria chocar sua mãe. Ele nunca tornou pública sua condição. O texto “Noites de Paris”, prossegue afirmando Calvet, “surpreende os leitores porque descreve de maneira simples e direta suas buscas amorosas”(CALVET, 1993, p.263), ou aquilo que o próprio Barthes costumava chamar de recompensa depois do trabalho entediante de acadêmico, professor.

Após termos acesso à biografia de Roland Barthes, de Calvet, às informações sobre sua vida íntima, somos levados a relacionar esta voz presente no “Texto Noites de Paris” à voz do autor empírico, Roland Barthes. Ou melhor, somos levados a confundir o sujeito amoroso presente no texto com o sujeito portador de uma identidade biográfica: aquele que assinou a obra.

Embora o narrador destas “Noites de Paris” não tenha um nome, há no texto índices de identificação ou outras marcas além do nome que permitem identificar o autor empírico com quem narra os fatos, os incidentes, os fatos banais das práticas da paquera homossexual. São estes índices: a idade do narrador (a velhice), a localidade onde ocorrem os incidentes (Paris), a homossexualidade do narrador, sua busca erótica pelos rapazes ou a paquera homossexual, a frustração amorosa, as leituras noturnas (os clássicos. Barthes confessa em vários textos que preferia, à noite, ler os clássicos).

Porém parece-me necessário colocar sob suspeita esta primeira leitura, leitura ingênua, precipitada, porque ela não leva em conta a teoria do texto ou da escritura

proposta por Barthes. Tampouco ela leva em conta os últimos cursos desse autor no Collège de France. De acordo com Barthes, “boa parte de nosso trabalho intelectual consiste em fazer suspeitar de qualquer enunciado, revelando o escalonamento de seus graus” (BARTHES, 2003, p.80).

Barthes nos seus textos sempre demonstrou o desejo de apagamento de seu *Eu* em benefício do Texto. No seu texto “A morte do autor”², publicado nos anos 60 (1968), ele apaga o autor em proveito do Texto.

Influenciado principalmente por Kristeva (a teoria da intertextualidade)³ e Benveniste (a teoria da enunciação)⁴, Roland Barthes critica a cultura corrente, particularmente aquela cultura inspirada no biografismo positivista, porque ela concede muita importância à pessoa do Autor empírico, ou seja, àquele que produziu a obra ou àquele que é considerado a origem da obra.

Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à ‘pessoa’ do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor[...]. (BARTHES, 2004b, p.58)

A imagem da literatura que encontramos na cultura corrente afirma Barthes, está de modo injusto, cruel, tirânico, centralizada no Autor empírico. O trabalho da crítica literária nesta cultura corrente (Barthes aqui se refere provavelmente à “antiga crítica literária”, representada por R. Picard, que foi problematizada por ele na obra *Crítica e verdade*⁵) é buscar o sentido da obra não no Texto, mas sim no Autor: na sua pessoa, história, seus gostos, perversões, vícios, etc. Encontrado o Autor o texto pode ser decifrado.

Mas para Barthes é preciso abalar esse império do Autor porque dar a um texto um Autor é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. E a escritura não tem apenas um sentido, mas sentidos múltiplos. Para promover esse abalo é necessário que o

² BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

³ Em *O Grão da voz (entrevistas)* Barthes afirma ter sido influenciado por muitos pesquisadores, sobretudo por Julia Kristeva: “é porque em torno de mim havia pesquisadores, ‘formuladores’ como Derrida, Sollers, Kristeva (sempre os mesmos, é claro), e que me ensinaram coisas, que me tornaram menos ingênuo, que me persuadiram”. BARTHES, Roland. *O grão da voz (entrevistas)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 187.

⁴ Roland Barthes afirma interessar-se pela escritura de Benveniste por causa da enunciação. Benveniste é interessante para os estudos literários porque “fundamenta linguisticamente, quer dizer, cientificamente, a identidade do sujeito e da linguagem” ou mostra-nos que “o sujeito não é anterior à linguagem; só se torna sujeito na medida em que fala”. BARTHES, Roland. “Por que gosto de Benveniste”. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.p.210-211.

⁵ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1966.

crítico no seu trabalho busque apoio nas ciências humanas⁶ (filosofia, psicanálise, história, lingüística, antropologia, etc.), abandonando o biografismo positivista e a explicação de texto acadêmica.

Barthes, buscando apoio, por exemplo, na teoria da enunciação de Benveniste⁷, vai afirmar que a linguística nos fornece um instrumento analítico precioso para a destruição do Autor, “pois ela mostra que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve [...]” (BARTHES, 2004b, p.60).

Barthes na sua busca de afastar o Autor busca apoio, também, na teoria da intertextualidade de Kristeva. Se todo Texto é intertexto, um mosaico de citações sem uma origem definida, é necessário e sensato afastar o autor empírico, concebido como a origem, aquilo que antecede o texto e lhe confere o significado. “O Texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”, diz Barthes(p.62), citando indiretamente Julia Kristeva. Para Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Afastado o Autor empírico, já não existe mais uma origem, um significado último, um sentido último para ser decifrado: existem apenas todas as citações de que é feita uma escritura. O texto (do latim “textum”: tecido) pode então ser desfiado, percorrido pelo leitor que enxerga na escritura múltiplos sentidos.

No artigo de Barthes o leitor é a peça fundamental na construção semântica do texto, pelo o que o sentido do texto emerge. O leitor é o lugar onde se inscrevem todas as citações de que é feita uma escritura: “para devolver à escritura o seu futuro”, finaliza Barthes, “é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004b, p.64).

Diana Irene Klinger, referindo-se a este ensaio “A morte do autor”, de Barthes, afirma que os conceitos de Barthes, particularmente a idéia da escritura como destruição da

⁶ “Para que haja o direito de defender uma leitura imanente da obra, é preciso saber o que é lógica, a história, a psicanálise; numa palavra, para devolver a obra à literatura é essencial que dela, precisamente, se saia e que se faça apelo a uma cultura antropológica. Duvida-se que a antiga crítica esteja preparada para tanto”. Ibid., p.37.

⁷ Para Benveniste “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui sujeito”. BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976. p.286.

voz e do corpo de quem escreve, “seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado” (KLINGER, 2007, p.35). Discordo dessa leitura. Ela parece-me equivocada.

Os conceitos barthesianos de escritura (como destruição da voz autoral), da morte do autor, do prazer do texto, etc., são, a meu ver, mais do que nunca muito atuais porque constituem ferramentas conceituais que permitem discutir o fenômeno do “retorno do autor” que percebemos no campo cultural contemporâneo. De acordo com Leyla Perrone Moisés, “Barthes é um ‘autor de longa duração’, já que, quase quarenta anos depois de sua morte, a maior parte de suas propostas teóricas se mantém atual”⁸.

A volta amigável do autor

Barthes nos seus textos não demonstrou apenas o desejo de matar ou afastar o autor. Com a agudeza de visão que o caracterizava, ele já estava, naquela época, voltado para as questões do biografismo, da volta amigável do autor ao seu texto. Em outros textos, posteriores ao ensaio “A morte do autor” (1968), ele retomou a questão do autor e falou da possibilidade do “retorno do autor” ao seu texto.

No seu artigo “Da obra ao texto” (1971), ele diz que “não é que o Autor não possa ‘voltar’ no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete” (BARTHES, 2004 b, p.72).

Em *Sade, Fourier, Loyola*, ele afirma que:

[...] o prazer do texto comporta também uma **volta amigável do autor**. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005 a, p.XVI, o grifo é meu)

Em seus últimos cursos e seminários no Collège de France, realizados entre 1979-1980, Barthes retomou a questão da “volta do autor” e manifestou um interesse crescente pelo “retorno amigável do autor” ou “desrecalque do autor”. Refiro-me à aula do dia 19 de janeiro de 1980 que se encontra no livro *A preparação do romance II: a obra como vontade*

⁸ MOISÉS, Leyla Perrone. Entrevista concedida por e-mail à IHU On-Line. Disponível em : <http://www.ihuonline.unisinos.br>. Acesso em 13 de maio de 2011.

⁹. “A volta do autor de que desejo falaré algo que pode ser observado mesmo nos dias de hoje em dia; digo observar, porque não tenho certeza disso: é talvez uma imaginação minha projetada no real” (BARTHES, 2005 b, p.167).

Ele, nessa aula, faz referência ao seu artigo “A morte do autor”, que resumia a tendência a apagar o autor em proveito do Texto. E propõe um “desrecalque” do autor, uma “volta amigável do autor” que aconteceria naquilo que ele chama de a “escrita de vida”, obra que não pertence ao gênero biográfico (diário, memórias, autoficção), mas que está inteiramente tecida com biografemas, elementos da vida de seu autor, de seus lugares, de seus amigos, de sua família, de seus amores, etc.

Esta “escrita de vida” teria como modelos Chateaubriand, Gide e Proust: “naturalmente, é preciso superar o caso pessoal, e ver um pouco como certa transformação do Biográfico está em vias de intervir, ao sabor de algumas obras importantes dos últimos cinquenta anos — principalmente, para resumir, pois isto é apenas uma digressão: Gide e Proust” (BARTHES, 2005b, p.169).

O A(u)tor que retorna à “escrita de vida”, não é mais aquele A(u)tor concebido como a origem da obra, pois a “escrita de vida” pulveriza ou varre o A(u)tor, o eu que se coloca como fiador daquilo que escreve, pai da obra. O A(u)tor que retorna à “escrita de vida” é um (ator) de escrita que no palco da escritura, da escrita poética, se constitui como persona, máscara, ficção. O autor volta ao seu texto, mas “a título de convidado”, inscrevendo-se nele “como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica” (BARTHES, 2004b, p.72).

Proust, por exemplo, é para Barthes, modelo de escrita de vida porque a obra proustiana põe em cena numerosos elementos da vida pessoal do autor e um “eu”, mas esse “eu” não é exatamente o sujeito e objeto da autobiografia tradicional: “eu” é aquele que enuncia, é um “eu” de escritura, cujas ligações com o “eu” empírico, o Autor, são incertas, deslocadas. “A experiência — a obra proustiana, sob essa nova iluminação, introduz, diferente da biografia, a escrita de vida, a vida escrita (no sentido forte, transformador da palavra ‘escritura’), a biografemática (que é também, indissoluvelmente, como em Proust, uma tanatografia)” (BARTHES, 2005b, p.172).

A escrita de vida ou a biografemática

⁹ BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a vontade como obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

A meu ver, embora esses incidentes presentes em “Noites de Paris”, esses relatos das práticas da paquera homossexual, das buscas, deambulações, submissão borboleteante aos desejos, apresentem a presença marcante da primeira pessoa (do eu) e dados biográficos, informações que permitem relacionar a pessoa civil que criou o texto (Roland Barthes) com o narrador do texto, eles não podem ser classificados nem como diário, nem como autoficção, nem como autobiografia. Parece-me que eles, esses incidentes, pertencem à “escrita de vida” ou “escrita biografemática”.

Biografemas são para Barthes pormenores, certos traços biográficos, gostos e inflexões. No Prefácio de *Sade, Fourier, Loyolaele* afirma que “se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’ [...]”. (BARTHES, 2005a, p.XVII).

No livro *A câmara clara* ele diz que gosta “de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p.51).

“Biografemas”, de acordo com Leyla Perrone Moisés, “são pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples ‘plural de encantos’. A vida não como destino ou epopéia, mas como texto romanesco” (MOISÉS, 1985, p.9-10).

Os biografemas pertencem ao campo do Imaginário e convidam o leitor a fantasmagoria. Na condição de anamneses, “lembranças fixadas como breves haicais”, os biografemas permitem que o leitor inclua, durante a leitura do texto, as anamneses que lhe ocorrem sobre o escritor: tão fictícias quanto aquelas que lê.

O Imaginário, conceituado por Lacan inicialmente a partir do estágio do espelho, é causa de um engodo ligado a uma experiência de clivagem do sujeito, das ilusões do eu, de uma relação intersubjetiva em que sempre é introduzida alguma coisa fictícia:

Na acepção dada por J. Lacan, este termo, imaginário, é um dos três registros essenciais (o real, o simbólico e o imaginário) do campo psicanalítico. Este registro é caracterizado pela preponderância da relação com a imagem do semelhante. A noção de imaginário compreende-se em primeiro lugar em referência a uma das primeiras elaborações teóricas de Lacan a respeito da fase do espelho. No trabalho que consagrou a esta fase, o autor punha em evidência a idéia de que o ego da criança humana, sobretudo em virtude da prematuração biológica, constitui-se a partir da imagem do seu semelhante. (LAPLANCHE, 2001, p.233-234)

Para Barthes o imaginário não era apenas causa de um engodo, o campo do auto-engano: para ele o imaginário era uma fonte da criação artística ou da escritura poética. A escritura é tecida com o imaginário. Ele afirma, por exemplo, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, “com efeito, é quando divulgo minha vida privada que me exponho mais: não por risco de ‘escândalo’, mas porque, então, apresento meu imaginário em sua mais forte consistência; e o imaginário é exatamente aquilo sobre o que os outros têm poder” (BARTHES, 2003, p.95-96).

No texto “Noites de Paris”, hipótese minha, Barthes fala de si por pequenas unidades biográficas, elementos ou informações que permitem relacionar a pessoa civil que criou o texto (Roland Barthes) com o narrador. Ou seja, o eu que conta, apresenta os relatos de suas buscas amorosas, usando a primeira pessoa, apresenta correspondências com o autor, enquanto pessoa real. Mas no momento em que esse eu fala de si mesmo no espaço da escrita, do texto, os fatos biográficos se abolem no significante, tornam-se biografemas que pertencem ao campo do imaginário, e o eu torna-se ficção.

O que retorna, o que volta nestas “Noites de Paris” não é a semelhança, a identidade, a unidade, mas sim a diferença: retorna o autor, mas como ficção, ficção das mais raras: o fictício da identidade. “No trajeto da espiral, tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então a volta da diferença, a marcha da metáfora; é a ficção” (BARTHES, 2003, p.103).

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005a, p.XVI)

Conclusão

Ao escrever (refiro-me à escrita ensaística), como evitar que escrevamos sobre nós mesmos? Parece-me que o outro, o texto analisado, funciona apenas como um pretexto para eu falar de mim: falar do meu desejo, da minha frustração amorosa, da minha carência afetiva, do meu imaginário, da minha solidão (onde estará o meu amor? será que está

casada? Com 2 filhos? será que pergunta por mim? será que vela como eu? onde estou eu? onde está você? estamos sempre aqui, dentro de nós, nós.).

Não escrevemos porque desejamos notas, aprovação, títulos, diplomas, aplausos. Pelo contrário: escrevemos porque desejamos fazer uma confissão, desejamos ser amados. De acordo com Barthes: “creio eu, o escritor não escreve para ser admirado, aprovado (ou criticado). Quanto a mim, não gosto que falem a meu respeito, nem bem, nem mal; escrevo para ser amado: por alguns, mas de longe” (BARTHES, 2005b, p.78).

Talvez, no fundo, toda crítica seja autobiográfica: coloco em cena alguém que, simulando falar do outro, fala de si mesmo, apaixonadamente. Minhas escolhas, na hora de redigir o meu trabalho: o texto, o assunto, o vocabulário (com a presença da gíria gay), o suporte teórico, o modo de interpretar priorizando os detalhes eróticos, minha sintaxe, etc. Tudo isso, todo este meu discurso crítico está tecido de meu desejo, de meu imaginário e de minhas confissões amorosas. Quero me desnudar para o leitor (para você).

Ao término deste trabalho sobre o outro, percebo que falei muito de mim: acabei fazendo confissões. Retorno do autor, daquele que redigiu o ensaio crítico, ao seu texto. Mas não importa porque este eu que afirma ter feito confidências para você, que afirma ser solitário, carente de ser amado, é sempre um outro: “eu é um outro”¹⁰. Meu eu é múltiplo, vários, escorregadio, móvel, fragmentado; ele nunca está onde se quer, onde se pensa, pois é sempre outro, e escapa por entre meus dedos que deseja fixá-lo. Quando escrevo estas frases, cada vez tenho mais dúvidas sobre quem estou falando quando digo “eu”.

Só queria escrever algo de tão simples e direto que fizesse você ficar feliz, mas só o que consigo pensar é em textos e imagens feitas. Meus sentimentos são canções. Meus desejos, cenas de filme. Meus sonhos, literários. Quero me desnudar e sempre encontro a pose, a afetação, a escritura. A vida não me é suficiente a não ser como teatro (LOPES, 2002, p.75)

Escrever no prazer do texto me assegura, a mim escritor, o seu amor? O amor do leitor? O seu prazer? De modo algum. Mas o espaço de fruição, de paquera, de sedução, está criado. Os dados foram lançados. E tremo de emoção só de imaginar que você possa vir a me amar um pouquinho após a leitura do meu texto. Me amar, mas de longe, porque sou assim: uma persona difícil, complicada demais! Um perverso polimorfo de Freud.

Referências bibliográficas

¹⁰ RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2005.p.79.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. *O grão da voz (entrevistas: 1962-1980)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- CALVET, Louis – Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *O Seminário (livro I)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise/ Laplanche e Pontalis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O “retorno do autor”: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henrigueta do Couto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.13-26.

EXPERIÊNCIA E FICCIONALIDADE EM “MORRESTE-ME”, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Cibele Lopresti Costa – Doutoranda USP

Morreste-me, editado em 2000, foi o primeiro livro lançado por José Luís Peixoto. A nota bibliográfica da oitava edição¹ relata que escrito entre “maio de 1996 e maio de 1997” e que seu primeiro capítulo foi publicado no suplemento juvenil do *Diário de Notícias*, a sete de maio de 1996. Com ele, o autor ganhou prêmios, o que permitiu a versão integral na *Colectânea de Textos Criadores* 98. A partir desse momento inaugural, sua produção tem sido constante.

A frequente aparição de José Luís Peixoto na mídia, especialmente nas redes sociais, e em eventos literários provocou nossa curiosidade a respeito de sua trajetória e de sua escrita. Porém, a pessoa real do autor parece ter sido a primeira motivação despertada, pois ele é jovem, articulado nos meios digitais, afeito ao rock e, além disso, a recepção de suas publicações - em livros, revistas ou blogs - parece positiva. Ao que se refere a *Morreste-me*, o que especialmente chamou nossa atenção foi a dedicatória alusiva ao pai. Assim, é preciso confessar, esta leitura começou sob a motivação do leitor *voyeur* que se distrai e observa o que está além do texto. Quem é ele? O que teria acontecido ao pai? O tom confessional presente na narrativa colaborou para incitar nosso interesse.

Entretanto, ao invés de discutir ou problematizar aqui os direitos do leitor, escolhemos registrar os caminhos da leitura e o que se apreendeu dela, considerando que essa trajetória contribui para a reflexão sobre a constituição desse autor e o perfil de sua escrita.

A primeira impressão surgiu da possível relação entre os paratextos. A página cinco é composta por fundo branco e letras pretas indicando o título *Morreste-me*, abaixo a palavra ‘ficção’ e, na parte inferior, o nome da editora e do autor. Em contraste a ela, está a página quatro que, inversamente, apresenta o fundo preto com o nome do autor em letras brancas. A disposição das páginas e a diagramação das inscrições colocam de um lado o nome do autor e do outro, o do livro e o termo ‘ficção’, sob o jogo do preto e branco. Pareceu-nos um capricho editorial, um cuidado estético, mas ao virar a página, foi percebido um atalho em forma de dedicatória. Nesse movimento entre páginas, espaço

¹ PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000, 8ª ed., p. 61.

vazio de informações, iluminou-se um *flash* de significados não revelados e é por esse vão que começaremos a análise.

Em “à memória de José João Serrano Peixoto”, pode-se constatar a coincidência de sobrenomes. A dedução imediata é que o autor se dirige ao pai morto, já que a referência é feita ao que lhe está na lembrança. A curiosidade incitada pelo dado extratextual torna a leitura mais sensorial e sugere uma possível motivação para a escrita. Por isso voltamos ao movimento de buscar informações nos vazios do texto, nos movimentos entre páginas, nos índices imagéticos. Assim, o que se problematiza inicialmente é a presença das marcas da pessoa do autor na narrativa ficcional, na medida em que o sobrenome comum aponta uma pista para a significação do texto, tensionando o limite entre realidade e ficção.

A capa traz foto em preto e branco de árvores e folhas caídas ao chão, sugerindo o outono. Depois página branca com informações sobre a editora e, em seguida, duas páginas com fundo preto: à esquerda, a imagem contrastante do tronco escuro de uma árvore com robusta folhagem clara no negro da página. À direita, sobre o fundo escuro, se apresenta um texto em letras claras, um poema dirigido ao pai:

Pai. A tarde dissolve-se
sobre a terra, sobre a nossa
casa. O céu desfia um sopro
quieto nos rostos.
Acende-se a lua.
Translúcida, adormece
um sono cálido nos olhares.
Anoitecer devagar.
Dizia nunca esquecerei,
e lembro-me.
(JLP, 2000: 3)

A interlocução estabelecida entre o vocativo “Pai” e os vocábulos “esquecerei” e “lembre-me” assinala o resgate da memória. No poema, a descrição da natureza em floração ligada ao “anoitecer devagar” sugere movimento temporal, e a imagem da morte, já presente no título *Morreste-me*, esbarra em “dissolve-se”, remetendo-nos ao sentido perpétuo do fim em tensão com o a vida que ainda há. A interpenetração dessas imagens condensa as três ideias centrais do texto: o pai, o tempo e a morte. Outro aspecto a ser ressaltado, refere-se à imagem condensada na relação dos pronomes *me* e *se* à flexão verbal em primeira pessoa em *esquecerei* e *lembro*. No espelhamento de sentido desses vocábulos estão refletidas as subjetividades de pai e filho que ora se separam, ora se confundem na expressão. O arranjo das palavras expressa o luto vivido pelo narrador-

personagem, cuja voz, solenemente, enaltece a figura paterna e se constitui como discurso poético.

O ponto em que nos encontramos nessa trajetória é fulcral para esta análise, pois nos coloca frente a uma questão ética. O que pretendemos com a leitura afinal? Encontrar a existência do autor enquanto pessoa física ou reconhecer as marcas daquele que se inscreve na complexa cadeia da criação literária? Em outras palavras, a leitura de *Morreste-me* nos fez pensar se a busca pela motivação do escritor real é legítima, já que o texto se autodenomina ficção e sugere distanciamento de aspectos autobiográficos. Ao longo da leitura, a realidade parece se ficcionalizar, o que propicia o gesto do autor enquanto instância literária, embora, ainda se possa notar a sombra da pista deixada pela dedicatória. Essa sombra atualiza a presença eclipsada do autor e problematiza sua presença/ausência no livro.

Vejamos o que o texto nos apresenta. Por meio de quatro capítulos breves, a narrativa traça o retrato da experiência do luto. O narrador localiza-se no presente para, ao mesmo tempo, chorar a perda, recuperar lembranças e lamentar a falta do pai. Nesse percurso não linear, a linguagem espelha o movimento da consciência daquele que se sente órfão e, ao mesmo tempo, filho, materializando o processo do narrador frente à experiência de morte/vida do pai. A narrativa se configura no fluxo da consciência daquele que se vê frente à ausência definitiva do outro e, por isso, necessita significá-lo. O caráter eterno da ausência torna urgente a elaboração de um sentido categórico para essa falta que se manifesta na lembrança. O livro se realiza nas imagens do pai ausente, no resgate de sua presença e, no ir-e-vir delas, delineia-se a representação do pai morto e os sentidos que isso provoca no narrador em primeira pessoa.

A imagem paradoxal do título anuncia esse movimento de aproximação e distanciamento. A conjunção do pronome oblíquo ‘me’ ao verbo ‘morrer’ metamorfoseia sentidos, pois apaga sua intransitividade verbal, apontando o sentido da ação de outrem ao emissor. A flexão realizada em *morreste* torna presente o ‘tu’ que se destina ao ‘eu’ contido no pronome ‘me’, fazendo do pai o responsável pela morte do filho/narrador em primeira pessoa. Dessa forma, *morreste* passa a ter um complemento verbal, o *me*. Nessa perspectiva, a morte do pai provocou a do filho. Entretanto, não são os dois que estão mortos, pois a narrativa póstuma existe, o que nos faz crer que um deles sobreviveu. Ou, ainda, que algo nasceu a partir da primeira morte, e o eu narrador tornou-se também objeto de significação, ou seja, a partida do pai dispara um jogo de projeções que, ao se tornar

linguagem, promove a estetização da experiência, que se aproxima ou se distancia da realidade.

A análise do título revela que a janela aberta pelo leitor *voyeur* se fechou automaticamente, mas deixou marcas a serem consideradas. Isto porque o foco de nosso olhar voltou-se para a linguagem literária e abandonou o mexerico sobre os acontecimentos concretos na vida de José Luís Peixoto. Assim, temos a concretude do texto narrativo como realidade a ser analisada e a investigação aqui parece tomar outro rumo e voltar-se às perguntas: Como se configura esse sujeito que fala no texto? De que ele trata? Que motivação persiste na narrativa, sob esse outro enfoque?

O texto em primeira pessoa retrata o luto por meio de repetições, imagética, elipses, ausência de linearidade temporal, vazios e silêncios. Deste modo, identifica-se o gesto singular de uma voz que pretende representar um acontecimento virtualmente possível com alto grau de literariedade. Ou seja, na confecção do texto, na tessitura literária, o sujeito assume a responsabilidade da significação da morte que o desestrutura, mas o constitui como voz autoral. Dessa forma, a investigação assume um tom mais elevado e passamos a verificar como o acontecimento na relação entre pai e filho se concretiza em literatura e como José Luís Peixoto singulariza sua escritura, incorporando procedimentos estéticos e se distanciando da experiência concreta.

Ao longo da narrativa, há recorrência do vocativo *pai* e dos verbos lembrar e esquecer. O efeito que parece surgir dessas repetições aponta para o desejo do narrador em primeira pessoa de perpetuar a figura do ausente. Temos, portanto, a figura de um emissor que se constrói na ausência do outro:

Regressei hoje a esta terra cruel. A nossa terra, pai. E tudo como se continuasse. Diante de mim, as ruas varridas, o sol enegrecido de luz a limpar as casas, a branquear a cal; e o tempo entristecido, o tempo parado, o tempo entristecido e muito mais triste do que quando os teus olhos, claros de névoa e maresia distante e fresca, engoliam esta luz agora cruel, quando os teus olhos falavam alto e o mundo não queria ser mais que existir. E, no entanto, tudo como se continuasse. O silêncio fluvial, a vida cruel por ser vida. Como no hospital. Dizia nunca esquecerei, e hoje lembro-me. (...) (JLP, 2000: 9-10)

O narrador declara sair do momento de sofrimento da morte e voltar à origem, à terra que fora do pai e ao tempo de sua infância. O elemento comparativo *como* institui a ficcionalização da experiência já que supõe distanciamento da realidade. O narrador pode, ao comparar, ser fiel aos fatos, traçar paralelismos inusitados ou, ainda, deixar em silêncio informações supostamente relevantes. Vê-se que há a virtualização do acontecimento sugerido pela coincidência dos nomes – o que nos levava à referencialidade – e nesse

processo, parece se projetar a sombra da figura do autor real mesclada à figura de um autor que se virtualiza em componente da criação literária.

A estratégia dos retornos temporais e das repetições permeia todo o livro, tornando-se traço de estilo em *Morreste-me*. A busca pela imagem de uma escrita particular pode ser entendida como o momento de inauguração de um projeto poético particular. Percebe-se a tentativa de se ter um texto em que esteja expressa a criação de uma novidade para além da morte.

O texto *O que é autoridade*, de Hanna Arendt, contribui para a reflexão aqui proposta. Segundo a autora, pode-se ter como princípio de autoria essa busca pelo novo, pelo inusitado, na medida em que a tradição perdeu o valor de fundamento ou princípio de continuidade. Ao referir-se à contemporaneidade, ressalta as ondas de memória e esquecimento, o movimento de se desconsiderar o que se chamou tradição sem se virar as costas definitivamente ao passado, já que nele reside nosso campo de experiências. Ou seja, ao se criar algo, há um momento inaugural que é considerado ou desprezado. Nesse sentido, *Morreste-me* configura-se como um ato fundador na existência desse sujeito autoral que se desenha como gesto de literariedade a partir do relato da morte do pai. O autor aquidispera sua escrita a partir de um possível dado da realidade, mas se ficcionaliza no enredamento narrativo, deixando pistas de seu estilo e marcas de sua presença real.

Pode-se notar esse processo na imagem da presença/ausência do pai. Voltemos ao poema transcrito inicialmente que ressalta a passagem do tempo, imagem de lembrança e esquecimento. A forma lírica exigeadência diferente à leitura, além de significações singulares aos silêncios. Entretanto, o trecho volta na página dezenove sob a forma de prosa que tem outro encadeamento sintático, promovendo ritmo distinto. Ao se configurar essa passagem no meio da narrativa, o sujeito expressa sua dor de forma mais retórica, menos condensada. O tom lírico se torna prosaico, indicando o movimento do ir-e-vir das impressões e configurando um traço particular da escrita desse autor. A mudança na forma de representar a percepção da perda e a falta do pai promove o retorno ao começo. Entretanto, esse provável eterno retorno não indica a volta ao mesmo idêntico:

Pai, a tarde dissolve-se sobre a terra, sobre a nossa casa. O céu desfia um sopro quieto nos rostos. Acende-se a lua. Translúcida, adormece um sono cálido nos olhares. Anotece devagar. Dizia nunca esquecer, e lembro-me (idem: p. 19)

A intratextualidade promove sentidos identificados como traço autoral. Ele se revela na intencionalidade que perpassa todos os gestos do narrado e do modo de narrar,

embora imperceptíveis no ato da leitura fluente. Somente no ato investigativo, podem-se levantar hipóteses sobre essa presença e estabelecer relações que favorecem seu reconhecimento. Segundo Agamben, no artigo *Autor como gesto*:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas como gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala o vazio. (AGAMBEN: 2007, p. 59)

Assim, a figura do autor está presente no vazio de sua voz. Não é ele quem fala, mas seu gesto está indiciado na rede do texto, nas escolhas lexicais, no encadeamento das imagens e nas estratégias de escrita, tornando-se uma instância textual relevante para o reconhecimento de seu estilo, já que suas estratégias tornam-se reconhecíveis na leitura dos demais textos de sua autoria.

O que se vê em *Morreste-me* é a expressão narrativa da dor frente à ausência/presença do pai, e a forma como, na falta, esse pai fundador passa a ser significado pela instância que chamamos gesto, como foi sugerido por Agamben. Se já não temos a ilusão de encontrar um texto puramente autobiográfico e verídico, há que se analisar a ficcionalidade desse pai e dessa fundação. E, ainda, observar como se pode ler a presença dessa voz emaranhada na tessitura de todos os livros de José Luís Peixoto.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva. 2001. 5 ed..

COMPAIGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Vegas, 1992, 2ª Ed..

PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Lisboa: Quetzal, 2009, 8ª edição.

SARLO, Beatriz, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LIMA BARRETO NO ENTRE-LUGAR DA FICÇÃO: REMINISCÊNCIAS ENTRE AUTOR E OBRA

Cinthia Mara Cecato da Silva
Mestre em Letras – UFES
cinthia.net@hotmail.com

[...] o obra traz forte empenho ideológico e mostra o quanto Lima Barreto podia e sabia transcender as próprias frustrações e se encaminhar para uma crítica objetiva das estruturas que definiam a sociedade brasileira do tempo. A obra é de amplo espectro. (BOSI, 1970, p. 364)

O legado de Lima Barreto, durante décadas, permaneceu engessado por considerações que o alocavam em um espaço literário menor. Mediante parâmetros de cunho pessoal e classificatório, sua obra tornou-se resignada e friamente vista como de precariedade semântica e, ao mesmo tempo, autobiográfica – devido à similaridade de seus enredos com sua própria vida. Tal entorno, trouxe então, à época, um desprestígio, relegando o autor ao silêncio da crítica que conseguiu, influenciada por outros interesses – não exclusivamente literários – manipular sua recepção. Houve, porém, ainda no século XX, uma ressignificação de sua produção por meio de sendas que fizeram emanar um estilo e uma visão antes não considerados.

Apoiado nesse panorama, revisitar, na contemporaneidade, o patrimônio estético produzido pelo autor mulato implica deparar-se com uma escrita ousada e repleta de percepções. Mergulhar nas entrelinhas de seus textos permite aos seus interlocutores conhecer suas vivências não de modo linear, como julgado por muitos, mas de forma transfigurada, reveladora de um sujeito de fluxos e influxos – inspirado e transformado por um meio social, político e econômico – que se projeta para o além-texto.

Sujeito e ficção apresentam-se, nessa configuração, interpenetrados no palco literário quando em cena Afonso Henriques de Lima Barreto e seus escritos. As imagens projetadas pela sua autoria sinalizam os deslocamentos, as experiências, as semelhanças e as fronteiras atinentes à construção do *eu*, dando ensejo à manifestação de múltiplas performances autorais. Evidencia-se, nesse ponto, um mesmo autor com plurais convicções.

Penetrar nessas questões significa ultrapassar o limite estabelecido entre leitor e obra, ampliando o rol de significações que não pode se deter a visões unilaterais. No exercício de sua função, o literato assumiu vários papéis com indefinidos objetivos, concedendo ao leitor a oportunidade de testemunhar não um texto apoiado em dados biográficos de uma vida um tanto quanto conturbada, mas um produto aberto, localizado, estrategicamente, no *entre-lugar* da diversidade.

Vislumbrando esse rol de considerações, apoiada em teorias aventadas por Pierre Bourdieu, Osman Lins entre outros pesquisadores que se debruçaram sobre os escritos barretianos, torna-se salutar suscitar questionamentos que conduzam a perceber que um autor não poderá ausentar-se de sua obra, por mais que sua criação busque revelar um *não-eu*, negligenciando dentro de sua produção a presença de suas vivências. Sempre impressa estarão, na tessitura de seus textos, suas marcas mais pessoais, mais recônditas, mesmo que transfiguradas pelo campo intelectual. E, essa questão, no caso de Lima Barreto, tão julgado pela aproximação de seus textos com sua vida, ajuda a emoldurar um novo quadro, suscitando outros olhares sob sua literatura.

As situações de análise da escrita de Lima Barreto, em sua grande maioria, tornaram-se exemplo do recorrente discurso analítico que lê e interpreta os textos barretianos como lugar de certo descuido formal e de diminuição da qualidade literária em função de uma pretensa precariedade semântica. Os critérios que serviam para o julgamento da linguagem do escritor sintetizam a imagem que os críticos, seus contemporâneos, formulavam não só sobre sua produção, mas principalmente a respeito da posição que ocupava na sociedade. A vida desregrada, os hábitos boêmios, a humildade de sua condição social e financeira afluíam de forma predominantemente negativa, sobrepondo-se às questões literárias, numa demonstração de que a vertente oficial da crítica não conseguia desvincular a imagem que formava do homem da imagem de literatura por ele produzida. Esse critério vazio de julgamento justifica a existência de limites sociais, porque, “[...] mesmo considerado escritor de talento, Lima Barreto ficava a dever, para a crítica em geral, uma ‘produção cuidadosa’, porque sua aparência exterior não era a de um autor bem sucedido” (FIGUEIREDO, 1997, p. 393).

Além de José Veríssimo e de Sílvio Romero, o pensamento crítico oficial do país nas auroras do século era representado por nomes como Gonzaga Duque, Nestor Vitor, João Ribeiro, Agrippino Grieco, Araripe Júnior, Medeiros e Albuquerque, Osório Duque Estrada e Andrade Murici, que formavam, representativamente, o rol de tendências críticas

atuantes no período, destacando-se também Tristão de Atayde, iniciando seu exercício crítico em 1919¹. Esse conjunto de nomes, embora não uníssono ao emitir juízo de valor sobre as obras cuja análise perpassava sobre o seu crivo, convergia para um julgamento estritamente pessoal quando em pauta as obras barretianas. Alimentava como paradigma os modelos canônicos, integrados e adaptados à realidade da época, privilegiando obras consideradas porta-vozes do ideário dominante.

O grupo, na verdade, representava a face da crítica literária preocupada em expandir a literatura amena e idealizada, marcada pela linguagem de clichês e pela postura do apadrinhamento, distribuindo sorrisos e amenidades, leveza e alegrias, desconsiderando uma realidade social dura e triste, brutalizada pelas tensões e pelos conflitos urbanos. Lima Barreto, como combatente dessa conduta superficializada, colocava-se como questionador e agia de modo singular, introduzindo no campo intelectual sua produção marcadamente crítica, que ia de encontro aos conceitos literários vigentes. Apresentou como marca maior a contrariedade, as evidências de desnivelamento social, as estruturas bipartidas onde cogitavam-se duas sociedades: a elite – representada pelos mandatários de uma intelectualidade, e o povo – designado a sofrer os desmandos protagonizados pelos aliados à esfera do poder. Nota-se, nesse sentido, conforme aventa Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, que o autor “[...] trata de optar por um projeto – ser literato – com critérios cada vez mais rigorosos, de concessões mínimas, recusando-se a aceitar os formalismos sociais e acadêmicos que enfeixam o trabalho e a figura do intelectual” (FIGUEIREDO, 1997, p. 374).

Considerando que as ligações mantidas por um escritor com sua obra e, conseqüentemente, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais, ou pela posição que o criador ocupa na estrutura do campo intelectual, Pierre Bourdieu (1968) observa a importância do julgamento de outrem para os artistas e os intelectuais. No caso dos escritores, segundo o sociólogo, a dependência da imagem ou do julgamento de outrem é insuperável, pois eles não escapam dos sucessos e insucessos de sua obra, das interpretações que lhe forem dadas, das representações sociais, estereotipadas e/ou simplificadas que os possíveis públicos possam lhe atribuir.

O campo intelectual da época, então, é foco de considerações, pois por meio dos ideais críticos cujas concepções determinavam os pareceres literários, criam-se os

¹ Para uma descrição mais detalhada do histórico da crítica sobre a produção barretiana, ver: BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

parâmetros a partir dos quais as produções têm seus conteúdos analisados. Pierre Bourdieu considera, dentro dessa mesma perspectiva que

[...] o campo intelectual [...] constitui um campo de forças, isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispoem, opondo e compondo, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo. (BOURDIEU, 1968, p. 105)

Ressalta-se, com esse pensamento, que escritor e obra são, direta ou indiretamente, afetados pelo campo das relações sociais, ou, até mesmo, pela posição que o mentor do trabalho estético ocupa dentro da esfera intelectual. Nessa vertente, nota-se que é no interior e por todo o sistema de relações sociais que se constitui o senso público da obra e do autor. Em vista disso, torna-se imprescindível questionar sobre a gênese desse senso público, ou seja, quem julga e quem consagra em meio ao caos da produção cultural. Assim,

A objetivação da intenção criadora que se poderia chamar de publicação (entendendo-se com isso o fato de tornar-se público) se realiza através de uma infinidade de relações sociais particulares, relações entre o editor e o autor, entre o editor e o crítico, entre o autor e o crítico, entre os autores, etc. Em cada uma dessas relações, cada um dos agentes empenha não só a apresentação socialmente constituída que tem do outro termo da relação (a representação de sua posição e de sua função no campo intelectual, de sua imagem pública como autor consagrado ou desprezado, como editor de vanguarda ou tradicional, etc), mas também a representação da representação que o outro termo tem dele, isto é, da definição social de sua verdade e de seu valor que se constitui no interior e a partir do conjunto de relações entre todos os membros do universo intelectual. (BOURDIEU, 1968, p. 125)

Partindo dessas constatações e particularmente no caso de Lima Barreto, interessa perceber como a sua produção literária opunha-se aos discursos que impediam qualquer pretensão das camadas populares de manifestar-se. Ela criticava os benefícios em excesso aos apelos das forças poderosas que garantiam e davam sustentação à República Brasileira que se consolidava. Nesse paradigma, a literatura barretiana não se estruturava como uma associação de descuidos, feita às pressas e ao sabor de doses excessivas de álcool nem mesmo é fruto de uma mente perturbada de um autor sem formação acadêmica. Ao contrário, postula-se como uma dissonância que representa o discurso popular em sua produção ficcional e a defesa desse discurso.

Intencionalmente, o autor não quis apenas protestar esteticamente na tentativa de uma recusa ao modo acadêmico e canônico de escrever, mas desejou sim fortalecer a busca por uma representação discursiva que poderia ser coletivamente partilhada e caracterizada por uma escrita de caráter social. Contudo, consolida-se um quadro de situações que convergem a julgá-lo como um autor estritamente autobiográfico e produtor de uma

literatura menor, quer a similaridade de seus enredos com sua própria vida, quer a linguagem utilizada: desafiadora daquela vigente nas produções estéticas da época, pautada nos modelos canônicos.

Muitos questionamentos derivados desses percalços conduzem a reflexões sobre o estilo literário do romancista, cuja realização ficcional foi “problemática” em virtude do julgamento crítico do período. O estilo simples de escrever era associado ao desleixo com a gramática e a caracterização de personagens inspiradas em seres reais como falta do imaginário. Vista sob um ângulo divergente, a fôrma literária do autor, não compreendida por muitos, mostra-se, na verdade, como um ativo elemento que dialoga com o processo social vigente. Nesse ínterim que se configura na relação entre os homens e nas relações que os regem, “[...] a posição de Lima Barreto perante a arte é claramente uma posição de compromisso” (BOURDIEU, 1998, p. 72).

Dentro de um primeiro aspecto para análise, tem-se a classificação da obra de Lima Barreto como autobiográfica. Considerando que a biografia traduz-se na “[...] história da vida de uma pessoa [...]” (FERREIRA, 2001, p. 99) exclui-se, a princípio, todos os julgamentos feitos de forma linear que se associam a esse conceito. Tal exclusão dá-se em razão de ele ignorar as idiossincrasias imanescentes ao próprio sujeito, concebido mediante a descontinuidade do real. A unidade proposta ao biografado torna-se inconcebível, uma vez que sua trajetória preenche-se de descaminhos, de inconstâncias, formando um sujeito de fluxos e influxos, inspirado e transformado por um meio social, político e econômico. Campos esses que imprimem forças e modulam, sob as intempéries do tempo, o *eu*, destinado a arraigar-se aos estereótipos ou a vencê-los, construindo uma identidade liberta, desvinculada dos padrões sugeridos. No que tange ao julgamento do ser sob o ângulo biográfico, Bourdieu atesta que:

Tentar compreender uma vida como acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede. (BOURDIEU, 2002, p. 189)

Julgar o compêndio literário de Lima Barreto como memorialista, como autobiográfico, torna-se grande equívoco praticado por críticos que não exploram as contradições e as incoerências provenientes do ciclo vital. Desconsidera-se, quanto a esse nivelamento, o projeto desenhado pelo literato fluminense que transcende para as aspirações do além-texto. Sabe-se que se tornou lugar comum, no âmbito da crítica,

afirmar que a biografia de Lima Barreto explicaria sua obra. Tal perspectiva apresenta-se como proposição cômoda e ao mesmo tempo vazia, pois não esmiúça a produção literária do romancista, reduzindo-a ao mero relato de suas agruras pessoais. Lembra Afrânio Coutinho quanto a essa hipótese: os elementos históricos, sociais e biográficos “[...] são relegados para plano secundário, como simples acidentes ocasionais, em relação à obra, cuja análise, interpretação e julgamento importam acima de tudo” (COUTINHO, 2004, p. 04).

Outrossim, se não se aceita essa postura reducionista da crítica, também, e ao mesmo tempo, não há como negar a influência dos fatos presentes na vida do autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* em sua obra. Por isso, se não se concorda, na íntegra, com o biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1964), quando afirma que a personagem Isaías seria o próprio Lima Barreto, não se discorda, por completo, de suas ponderações, porquanto são patentes as semelhanças entre o autor e os convivas de seus enredos. Ainda que a biografia do romancista não seja o fator preponderante para a compreensão de sua obra, em certa medida, ela não deixa de ser significativa, porque a literatura barretiana, malgrado não se limite a ser um mero relato de dramas pessoais, foi construída notadamente a partir da transfiguração de suas vivências. Assim, muitas vezes, esse aspecto considerado inexato por sua subjetividade, tende a romper o contrato entre leitor e autor, levando-o a uma relação instável, negando ao leitor o limite que separa os dados pessoais dos aspectos imaginários da elaboração literária.

Questões testemunhadas e vivenciadas por Lima Barreto – expostas por Francisco de Assis Barbosa, quando o mesmo compendiou, de forma descritiva, sua obra completa e publicou *A vida de Lima Barreto* – constróem um quadro de episódios fatídicos que marcam a vida do literato². São fatos que se confundem a todo tempo com a sua literatura, revelando uma complexa relação entre vida e obra. Todavia, pode-se considerar que talvez

² Depreendem como alguns fatos fatídicos na vida de Lima Barreto, correlacionados por Francisco de Assis Barbosa: a morte precoce de sua mãe, a tragédia de João Henriques, seu pai, monarquista demitido da Imprensa Oficial por ocasião da instauração da República e que teve de abandonar o sonho de tornar-se médico devido à falta de recursos, o dia da abolição da escravidão, quando ainda um infante, assistia à solenidade, ao lado do pai, maravilhado com o suposto gesto de generosidade da Princesa Isabel e, posteriormente, a dura consciência da realidade e de sua condição de mulato, no país, onde imperava o racismo e o descaso em relação aos negros, as primeiras cogitações de suicídio a povoarem a mente do adolescente inadaptado ao meio social e vítima do complexo que o perseguia, as sucessivas reprovações na Escola Politécnica, as relações tumultuadas com o padrinho, o Visconde de Ouro Preto, a loucura do pai que não conseguiu continuar os estudos e tornar-se doutor, o emprego insípido como amanuense do Ministério da Guerra, o alcoolismo e a vida boêmia, as internações no hospício, os projetos literários, a rejeição pela crítica e, por fim, a morte precoce aos quarenta e um anos de idade.

não tenha sido a vida que falou mais alto na obra barretiana, mas sim a Literatura, que invadiu a vida desse escritor para quem a Literatura era a própria vida: “[...] Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a Literatura, a que me dediquei e com que me casei [...] teve, tem e terá um grande destino na nossa triste Humanidade” (BARRETO, 1961, p. 66).

Estabelecer linearmente um paralelo entre fatos da vida do autor mulato e sua obra seria cômodo e ao mesmo tempo insuficiente para fechar a análise propiciada pela tessitura de sua produção. Como um emaranhado de fios a ser desembaraçado, o alcance de seus textos ultrapassa o sentido de uma mera interpretação linear. Seu método literário movimenta-se no espaço social com a observação atenta das questões que emergem do contexto urbano, numa recepção cuidadosa de textos que buscam discutir os problemas do cotidiano das cidades, transformando esses fragmentos e reflexões numa escrita literária que quer dar sentido ao todo que é o mundo.

O escritor Afonso Henriques, tutor de artifícios para despertar o imaginário de seus interlocutores, utilizou-se de suas vivências e de pessoas com as quais convivia para convertê-las em arte. Interpretou fatos de sua vida para imprimir sobre o chão de sua experiência registros críticos, coadunados com o seu fazer literário. Por isso, talvez só por isso, a proximidade entre a ficção e a realidade deve-se a uma clara opção do ficcionista e, não como se pensou, à sua inabilidade. E ainda, como registra Osman Lins, “Lima Barreto, apesar de invadir, com a própria presença, muitas de suas páginas, é um homem voltado para fora” (LINS, 1976, p. 28).

Alguns críticos analisam a estética barretiana e contribuem para uma maior reflexão acerca dos conceitos atribuídos ao autor “inimigo de efeitos e amenidades”. Antonio Candido, em seu artigo *Os olhos, a barca e o espelho*, faz menção à escrita barretiana como missionária e com o intuito de “[...] libertar o homem e melhorar a sua convivência” (CANDIDO, 1989, p. 39). Entretanto, a sua análise bifurca-se ao considerar dois caminhos: de um lado considera que os fatos da vida de Lima Barreto presentes em seus textos afetam, negativamente, o teor de sua realização como ficcionista, do outro, elege-o como um escritor vivo e penetrante, com “[...] uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade e a análise das próprias emoções, por meio de uma linguagem cheia de calor” (CANDIDO, 1989, p. 39).

Para o crítico, o ideal declarado nas obras do escritor é a representação direta da realidade, cujo processo criativo apresenta-se empenhado pela fusão de problemas e

questões sociais, evidenciando a expressão escrita de sua personalidade. Além do traço personalístico, há também, e, sobretudo, momentos significativos que elevam a sua produção “[...] aos níveis da elaboração criadora [...]” (CANDIDO, 1989, p. 41), onde se encontram favoravelmente a confissão, a análise social e o achado estilístico, fazendo sua escrita biográfica deslizar para “a criação literária”.

Para além de uma crítica que vê somente como autobiográfico os escritos de Lima Barreto, Roberto Schwarz (1977) enxerga, na verdade, uma obra literária ligada profundamente aos pobres e empobrecidos, classe vinculada à própria vida do escritor. Por sua retórica ser despojada do ornamental, o sociólogo ratifica uma recusa ao academicismo, um distanciamento entre escritor e público. A própria afirmação de Lima Barreto confirma sua preocupação com o não convencional quando registra que prefere “[...] a criação, a invenção, as lacunas no saber que dão lugar à imaginação criadora do que a repetição pura e simples” (BARRETO, 1961, p. 261). Isso revela a busca do escritor pelo elenco popular como o autêntico nacional, sendo a opção por uma escrita simples, o vínculo com a cultura popular:

A opção ao nível do uso da língua liga-se à valorização desta cultura popular que encontra expressão não apenas na linguagem, mas também na música, nas danças, nas formas de reunião social. Abre-se espaço para os ditos do bom-senso popular sem medo do despotismo da gramática, para as polcas e modinhas dengosas, a flauta do carteiro e o violão do capadócio, para as conversa entre cafezinhos e parati. (SCHWARZ, 1977, p. 75)

Roberto Schwarz percebe na produção de Lima Barreto, então, duas lembranças que permanecerão visíveis para sempre. Primeiro, a recusa de um paternalismo populista e de idealização, evitando em sua obra a criação de personagens de posteriores obras engajadas, de um realismo de cunho didático, mas sim personagens como jovens de subúrbio, trabalhadores, homens e mulheres comuns às voltas com o cotidiano, sem maiores heroísmos que a conquista da sobrevivência, segundo, é o próprio poder ideológico que prevaleceu sobre sua produção, que se entendeu sobre os valores comportamentais, éticos, de gosto dos dominados.

O historiador e crítico Nicolau Sevcenko, ao emitir opinião sobre a obra de Lima Barreto com base em suas pesquisas, vislumbrou nos escritos do autor carioca uma inspiração proveniente de uma doutrina humanitária, pautada na construção de uma solidariedade autêntica entre os homens, destituída de toda forma de discriminação, competição e conflito, e que a todos fizesse reconhecer a mínima dignidade do sofrimento e da imensa dor de serem humanos. Centrado numa concepção de literatura peculiar – onde

o poder fosse sempre questionado sob os fatos da história, Lima Barreto, segundo o crítico, queria publicar algo que chamasse a atenção, que lhe abrisse caminhos e que o tornasse conhecido. Gostaria de edificar um gênero que fugisse dos modelos canônicos esvaídos de sentido, queria fugir dos ideais romanescos que floreavam a realidade e não movimentavam os leitores. Sua pretensão, na verdade, era de militância, de exercício de direitos, de reconhecimento das injustiças:

Através desse método contundente, o autor podia transmitir direta e rapidamente aos seus leitores a sua concepção e o seu sentimento relativo aos eventos que o circundavam. Forçava-os assim a uma tomada de posição e uma reação voluntária, na proporção do estímulo emitido. (SEVCENKO, 1989, p. 162)

Têm-se, portanto, visões múltiplas de uma mesma realidade. A própria crítica subjetiva-se ao julgar os traços característicos da literatura barretina. Uma das alternativas restantes é focar o “pacto” estabelecido entre leitor e obra, conforme lembram Jerome Bruner e Susan Weisser quando formulam que “[...] os gêneros existem não apenas como modo de se escrever ou falar, mas também como de ler e ouvir” (BRUNER, 1995, p. 143). O literato quis propor uma nova forma de literatura e, frente às barreiras da elite ao seu projeto literário, expõe que não escreveu pensando somente na realidade do hoje, mas também nas interpretações de seus possíveis leitores: “Que me importa o presente! No futuro é que está a existência dos verdadeiros homens” (BARRETO, 1961, p. 68). Ao adentrar no campo crítico, contudo, constata-se as irregularidades de julgamentos, várias medidas quanto à análise e, sobretudo, o infortúnio do silêncio, do exílio sob o qual Lima Barreto esteve relegado.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BARRETO, A. H. de Lima. *Impressões de Leitura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Scipione, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: Pouillon, Jean. et al. *Problemas do estruturalismo*. Trad. de Rosa Maria R. da Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOTELHO, Denilson. *A pátria que quisera ter um mito: O rio de Janeiro e a militância libertária de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Culturas, Dep. Geral de Documentação e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: Pouillon, Jean et alli. *Problemas do estruturalismo*. Trad. de Rosa Maria R. da Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. _____. et. al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. Lima Barreto: a ousadia de sonhar. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Coords.). Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX/Scipione Cultural, Coleção Archivos, 1997.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

SCHWARZ, Roberto. Opção pela marginália. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HABITAR A VOZ: A AUTOBIOGRAFIA EM *PHOTOMATON E VOX*, DE HERBERTO HELDER

Cíntia França Ribeiro
Mestranda em Estudos Literários – UFMG
Bolsista CAPES

Introdução

O filósofo Michel de Montaigne reivindica o feito de ser o primeiro homem a proceder ao exame de sua própria vida e personalidade e registrá-lo por escrito com o objetivo de averiguar sua unicidade individual. No ensaio “L’Humaine condition”, ele estabelece a si próprio como objeto de investigação, comprometendo-se a realizar o autoexame mais sincero e verdadeiro que puder: “[...] não tenho necessidade de contribuir com nada além da fidelidade, e esta está aqui, a mais sincera e pura que se possa encontrar. Digo a verdade, não tão abertamente quanto desejo, mas até o ponto ao qual posso me atrever a chegar [...]” (MONTAIGNE *apud* AUERBACH, 1987, p. 251)

Se tomarmos a reivindicação de Montaigne como verdadeira, podemos considerá-lo o precursor de uma atitude de valorização e de busca da originalidade de cada indivíduo que está ligada à constituição da identidade moderna após o Romantismo. Como afirma Charles Taylor (1997) em seu alentado estudo acerca da transformação da concepção platônica de razão, bem e verdade como percepção de uma ordem externa ao homem rumo à concepção moderna que, a partir de Descartes, internalizou a capacidade de produzir conhecimento racional no próprio homem, “[...] temos de nos lembrar que toda a questão moderna da identidade pertence ao período pós-romântico, marcado pela ideia, central ao expressionismo herderista, de que cada pessoa tem seu próprio modo original de ser.” (TAYLOR, 1997, p. 239) A exploração da própria originalidade, na literatura, se manifestou numa numerosa produção de autobiografias e outros gêneros de escrita da vida íntima, como atesta Lawrence Stone: “A partir do século XVII, lançar no papel uma torrente de palavras sobre pensamentos e sentimentos íntimos ocupa grande número de mulheres e homens ingleses comuns, a maioria deles agora de orientação cada vez mais secular” (*apud* TAYLOR, 1997, p. 240)

Assim, é possível verificar, na filosofia, um percurso das ideias de individualidade e identidade aproximadamente paralelo ao verificado por Bakhtin (1990a, 1990b) em seu

exame da (auto)biografia antiga e do surgimento do romance. De acordo com o teórico russo, o aparecimento de uma dimensão privada que diferencia o ponto de vista de primeira do de terceira pessoa está relacionado ao desenvolvimento de uma dimensão interior do próprio eu e é perceptível nas formas modernas de representação do homem na literatura, nomeadamente no romance, que admite como material a vida ordinária das pessoas comuns, antes representada nos gêneros baixos da Antiguidade e da Idade Média.

Nos estudos da autobiografia moderna, talvez uma das definições mais recorrentemente citadas do gênero autobiográfico seja a de Philippe Lejeune (2008, p. 14), formulada em “O pacto autobiográfico:” “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” A partir dessa definição, Lejeune traça uma configuração textual padrão da autobiografia e estabelece a condição de “que *haja identidade* de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (*ibidem*, p. 24, *itálico no original*). O sincero desejo de exposição de um eu por meio da narração de fatos verídicos, bem como o pacto em torno do nome próprio, suscitam, no estudo da autobiografia, tanto discussões teóricas relativas ao sujeito e à identidade, quanto debates sobre a representação do autor dentro da narrativa.

Perder o nome próprio, confundi-lo, dissolvê-lo, mascará-lo é o passo que tem definido uma considerável parte da literatura contemporânea. Na obra do escritor português Herberto Helder, o jogo em torno do nome próprio, cultuado na autobiografia tradicional, vai além da obra e se manifesta também no cuidado com a revelação de si na vida do autor como pessoa física. No volume da coleção portuguesa *A obra e o homem* dedicado a ele, a Editora Arcádia traz a seguinte nota de esclarecimento:

O presente volume não insere na capa qualquer representação do rosto da personalidade nele abordada, nem inclui quaisquer cadernos de extra-textos, contrariamente ao grafismo habitual da colecção. Esta anomalia, inteiramente alheia à nossa vontade, deve-se ao facto do poeta Herberto Helder ter expressamente proibido a ilustração do volume com fotografias da sua pessoa. (In: MARINHO, 1982, p. 9)

O aspecto autobiográfico em Helder nada tem da auto-indulgência ou da valorização de um nome próprio que se vincula a uma individualidade, não é uma ocorrência inocente ou fortuita, tampouco se trata de um mero ponto de partida para a constituição de narrativas ficcionais, mas de um modo de perturbação das práticas tradicionais da escrita de si. Em sua obra, destacam-se pelo menos dois livros de forte

inflexão autobiográfica: *Apresentação do rosto* (1968), apreendido pela censura – e nunca reeditado por determinação do próprio autor –, e *Photomaton e vox* (1979). Em ambos, o pacto autobiográfico, nos moldes definidos por Lejeune, só se pode fazer sob muitas ressalvas e de modo muito particular, o que culmina em sua negação. A crítica portuguesa Maria de Fátima Marinho sustenta que, devido às especificidades do discurso, que incluem o anonimato do narrador, os múltiplos pontos de vista sobre o “personagem” e a ausência de uma narrativa linear, o primeiro deles promove “sua simultânea afirmação e negação como autobiografia.” (1982, p. 128) O mesmo poderia ser dito de *Photomaton e vox*.

Composto por textos de diversas naturezas – poemas, narrativas, textos críticos, fragmentos –, em *Photomaton e vox*, a motivação da exposição de si por meio da narração de fatos vividos é deslocada. Por um lado, a experiência que importa é apenas uma hipótese a ser explorada na escrita, que resulta inevitavelmente em invenção: “a experiência é mantida como hipótese de investigação [...] A experiência é uma invenção.” (HELDER, 2006, p. 65-66) A virtude de recriar a própria vida na literatura não é apresentar uma versão coerente de si, mas formular e manter fraturas e tensões cuja força, por vezes, leva a linguagem ao limite do sentido, produzindo um símbolo mais poderoso que a própria realidade a partir da infidelidade da escrita.

Por outro lado, o processo de invenção da experiência pela escrita implica também a morte, e a autobiografia é frequentemente associada ao crime: “O autobiógrafo é a vítima do seu crime. [...] Onde me conduzia o livro, o tema, essa perseguição? Que morte me vigiava, de dentro e de fora?” (*ibidem*, p. 32-33) Não se produz, em Helder, uma narrativa de reconstituição da vida, mas assiste-se a uma morte: “O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte.” (*ibidem*, p. 67)

A criação da própria morte dentro da escrita da vida se relaciona com a criação do silêncio pela palavra e com a violência do ato de escrever. Introduce-se, dessa forma, a dimensão negativa da vida e da língua no texto que deveria ser, tradicionalmente, uma espécie de eternização da vida individual e consagração do suposto poder da escrita de comunicar a verdade. Assim, é possível observar no “autobiógrafo” helderiano as duas negatividades que, segundo Giorgio Agamben (2006), marcam a existência humana. De acordo com o pensamento do filósofo italiano em *A linguagem e a morte*, a experiência do homem como ser de fala lança-o na negatividade, dando lugar à proposição de uma relação

existencial entre a instância de discurso e os dispositivos de linguagem que permitem sua indicação, e da “pura voz” como “portadora de um significado desconhecido.” (AGAMBEN, 2006, p. 53) A hipótese que se pretende investigar, a partir das relações entre linguagem e morte traçadas por Agamben é a de que, em *Photomaton e vox*, a autobiografia possa se constituir como experiência dessa voz.

Crime de mão própria

Em “Retrato em movimento,” obra excluída por Herberto Helder das suas edições completas atualmente em catálogo, o narrador cita as palavras de um jovem suicida:

“Mes mots sont des crimes” – disse o jovem suicida Jean-Pierre Duprey.
Mes mains sont des crimes – digo eu.
Mes mains et mes sculptures sont des crimes – diria o escultor. [...]

Aqui está o crime. O homem é o crime. (HELDER, 1973, p. 80-81)¹

A aproximação entre palavra, mão e crime, associada ao uso reiterado do pronome possessivo de primeira pessoa, sugere uma conexão curiosa com o conceito jurídico de “crime de mão própria.” No direito penal, define-se esse tipo de crime como aquele que só pode ser executado pessoalmente pelo criminoso, não admitindo a “terceirização” da execução. Assim, um homicídio, por exemplo, não é crime de mão própria, pois pode haver um mandante que decide o cometimento e um executor que apenas segue ordens. O mais significativo, contudo, é que entre os exemplos clássicos de crime de mão própria estão os de falso testemunho e falsidade ideológica (BITENCOURT, 2003, p. 268), que consistem na prestação de informações falsas e/ou omissão de informações verdadeiras,² em suma, da distorção da verdade, ponto decisivo na escrita autobiográfica.

Por sua vez, a definição do homem como o próprio crime pode remeter à pretensão tradicional da autobiografia, de reconstituição da vida individual. O resultado dessa escrita,

¹ Em tradução livre: “ ‘Minhas palavras são crimes’ [...] Minhas mãos são crimes [...] Minhas mãos e minhas esculturas são crimes. [...]”

² No Código Penal brasileiro, tais crimes são assim definidos:

“Falsidade ideológica:

Art. 299 - Omitir, em documento público ou particular, declaração que dele devia constar, ou nele inserir ou fazer inserir declaração falsa ou diversa da que devia ser escrita, com o fim de prejudicar direito, criar obrigação ou alterar a verdade sobre fato juridicamente relevante.

Falso testemunho ou falsa perícia:

Art. 342. Fazer afirmação falsa, ou negar ou calar a verdade como testemunha, perito, contador, tradutor ou intérprete em processo judicial, ou administrativo, inquérito policial, ou em juízo arbitral.”(BRASIL, 1940)

como exercício de exposição da verdade de um eu, é contestado pela ideia de crime, que desempenha também relevante função em *Photomaton e vox*. Em “(a mão negra)”, por exemplo, que integra o livro, ressurge o vínculo entre crime, mão e escrita:

A astúcia criminal que se explana em formas várias consiste em colocar o símbolo contra o símbolo, conduzir à traição íntima que divide a intenção espiritual. Sabemos alguma coisa disso, e sabê-lo é entrar nos escuros sítios da contradição. Esta tremenda compressão que fragmenta na pessoa a consciência e o acto, e o triunfo horrível das potências, fixam-se nesse ponto: onde a consciência fica impossibilitada de se continuar no acto que a exprimiria, dando-lhe a desenvoltura de uma conforme acção sobre os factos. [...] O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida. [...]

E [a escrita] produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída.

O talento de saber tornar verdadeira a verdade.

Chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna. (HELDER, 2006, p. 53-54)

O crime praticado pela mão que escreve é a produção de uma fratura e uma contradição mais potentes que na realidade, permitindo atingir uma verdade mais profunda porque mais impregnada de tensão e, portanto, de violência. Tal é o poder do símbolo criado pela escrita, o qual se define como a própria vida do autor. A escrita da própria vida é um processo de violência, instauração da descontinuidade e da contradição. A passagem da realidade da vida à linguagem não é uma via de mão única. A violência perpetrada pela mão que escreve não se detém estática sobre o papel, mas refluí para própria mão, que se torna uma espécie de vítima de si mesma, pois “conforme vai escrevendo mais negra se torna.”

Pelo poder violento da escrita de criar uma vida mais verdadeira opera-se um deslocamento da experiência que importa na “autobiografia” helderiana. Não se trata mais de reproduzir em narrativa uma vida ou experiência real previamente existente atribuída a um indivíduo, mas de registrar o momento de criação da vida pela escrita. O tempo da autobiografia em *Photomaton e vox* não é o tempo retrospectivo presente na tradicional definição de Philippe Lejeune, mas o tempo presente da escrita, que cria a experiência: “Assim, a experiência é mantida como hipótese de investigação que acolhe sempre a dúvida, ou dela se alimenta. [...] A escrever é que se aprende o que somos. [...] A experiência é uma invenção.” (*ibidem*, p. 65-66)

A experiência da linguagem é, dessa forma, central para o desenvolvimento de um sentido de autobiografia na obra de Herberto Helder. A fratura produzida na escrita, assim

como a possibilidade de apropriação do tempo presente, por sua vez, sugerem uma aproximação da experiência de linguagem helderiana e a filosofia de Giorgio Agamben. A relação do homem com o tempo é considerada, pelo filósofo italiano, determinante para revolucionar e realizar a própria vida. No capítulo “Tempo e história: crítica do instante do contínuo,” em *Infância e história*, Agamben traça um breve panorama das formas de percepção do tempo nas sociedades ocidentais e caracteriza a percepção do tempo na modernidade como “uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois.” (AGAMBEN, 2008a, p. 117) Tal percepção do tempo está associada ao modo de produção em série e à vida nas grandes cidades: tempo que pode ser vendido como mercadoria, percebido como força natural independente do homem e subtraído à experiência.

A verdadeira possibilidade de transformação da vida exige, portanto, uma nova forma de apropriação do tempo. Agamben parte, então, da crítica heideggeriana do tempo contínuo e linear para situar o foco da experiência temporal no “*átimo* da decisão autêntica em que o Ser-aí experimenta a própria finitude, que a cada momento se estende do nascimento à morte.” (*ibidem*, p. 125, itálico no original) É nessa decisão que se abre a cada instante que pode haver, segundo o filósofo, a apropriação do tempo pelo homem e sua transformação em tempo qualitativo e completo, em oposição ao tempo quantitativo, linear, vazio e homogêneo. E é a partir da apropriação de cada momento que opera a escrita em *Photomaton e vox*, abrindo-se, dessa forma, à potência criadora da poesia:

Acentue-se unicamente a energia poética contida num só acto de um só homem, e cuja expressão, na existência quotidiana ou transferidamente, salvaguarda a preciosidade do espírito. Chamar-lhe “espontaneidade criadora”? Sim. O mundo afinal transformou-se algures, em certo momento. E esse algures é em toda parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal. (HELDER, 2006, p. 39)

A espontaneidade criadora da poesia, força motriz da vocação criminal, faz da escrita uma violência cuja natureza parece estar na própria experiência da língua. Em “*Experimentum linguae*”, prefácio escrito à edição francesa de *Infância e história*, o filósofo italiano retoma a linguística de Benveniste para assinalar a impossibilidade de passagem entre língua e fala, localizando nessa ruptura a condição para o surgimento do conhecimento e da história, que só são produzidos a partir da diferença entre essas duas dimensões. A experiência da linguagem é, portanto, experiência de uma fratura, de uma

descontinuidade. É a partir dessa estrutura bipartida que, de acordo com Agamben (2008b, p. 14), a oposição aristotélica entre potência e ato pode ter sentido, pois

a potência – ou o saber – é a faculdade especificamente humana de se manter em relação com uma privação, e a linguagem, na medida em que é cindida em língua e discurso, contém estruturalmente esta relação, não é nada além desta relação. [...] A violência sem precedentes do poder humano tem a sua raiz última nesta estrutura da linguagem. Neste sentido, aquilo de que no *experimentum linguae* se tem experiência não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar *a partir de uma língua*, isto é, de uma experiência [...] da própria faculdade ou potência de falar. (*ibidem*, p. 14-15, itálico no original)

A privação imposta pela estrutura da linguagem se relaciona com a fragmentação entre consciência e ato – “a consciência fica impossibilitada de se continuar no acto que a exprimiria” –, com as tensões que a literatura tem por função preservar e que culminam na criação da própria vida:

O sentido da literatura, no meio dos muitos que tenha ou não tenha, é que ela mantém, purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambigüidades, suas rudes trajectórias de choque e fuga. (HELDER, 2006, p. 54)

A literatura, como modo de preservação das tensões, fraturas e choques entre consciência e ato, pode se ligar à violência do poder humano que, para Agamben, tem sua raiz a estrutura da linguagem. A experiência criadora da escrita, pela proximidade com essa violência, põe em risco a própria vida do autor, que cria sua morte na escrita. Insere-se, na autobiografia, um sentido de terror e ameaça decorrente de uma potência criminosa e criadora:

“[...] passa-se que sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor e tomo completa responsabilidade dela. [...] Tudo significa: morte. Os caminhos dela, as ocultações e revelações, a sua força destrutiva criativa, transformadora.” (*ibidem*, p. 39-40)

Se escrever é conhecer a própria morte e o crime executado pela mão que escreve atinge o próprio autor, estabelece-se, dentro da autobiografia, o vínculo entre escrita e morte. Em *Photomaton e vox*, o crime autobiográfico é marcado, dessa forma, com a dupla negatividade que condiciona a existência humana, como defende Agamben em *A linguagem e a morte*.

Autobiografia negativa

Na esteira da tradição filosófica ocidental que define o ser humano como ser de fala e ser para a morte, Agamben (2006) procura detectar a relação entre esses dois atributos.

Como ser para a morte, o homem experimenta uma negatividade constitutiva que consiste na antecipação do próprio fim. A antecipação da morte não dá ao ser do homem um conteúdo positivo, mas implica que a morte seja sua experiência mais própria, que o realiza e define enquanto homem. Lançado frente a essa antecipação, o homem vive sempre em relação com sua morte, vive-a a cada instante.

A negatividade da linguagem, por sua vez, é verificada a partir da noção de indizível em Hegel como “o próprio querer-dizer, a *Meinung*, que, como tal, permanece necessariamente não dita em todo dizer” (AGAMBEN, 2006, p. 27). O indizível, o negativo da linguagem, estaria, dessa forma, subjacente a tudo que se diz, na “negatividade que se revela inerente, desde sempre, à certeza sensível no instante em que ela tenta ‘apreender o *Isto*’” (*ibidem*, 29-31, *itálico no original*).

O uso do pronome *isto* como objeto de apreensão da linguagem cuja falha constitui sua negatividade conduz Agamben ao exame de como os estudos – filosóficos, gramaticais e propriamente linguísticos – da língua de diversas épocas concebiam a natureza do pronome e sua relação com o nome. No pensamento antigo e medieval, os nomes significavam uma substância qualificada, determinada, enquanto os pronomes significavam uma substância sem qualidade, indeterminada, portanto. Dessa forma, o pronome se situaria “nos limites das possibilidades da linguagem: ele significa, de fato, *substantiam sine qualitate*, a pura essência em si, antes e além de qualquer determinação qualitativa.” (*ibidem*, p. 37) Como essência indeterminada, o pronome estaria sujeito à determinação por meio de “atos de efetuação” que exigem a passagem do significar ao mostrar: “o puro ser, a *substantia indeterminata* que ele significa e que, como tal, é, em si, insignificável e indefinível, torna-se significável e determinável por meio de um ato de ‘indicação.’” (*ibidem*, p. 38)

O ato de indicação, por sua vez, põe o problema da passagem da instância de discurso à instância de realidade, precisamente, apreender o *isto*. O funcionamento do ato de indicação depende da diferença entre as possibilidades linguísticas de significar e mostrar. Trata-se de uma passagem problemática, pois a indicação pode se referir aos sentidos, quando significará o que indica, ou a um objeto representado no intelecto, quando não significará o que indica, mas outra coisa qualquer. Estão em jogo, portanto, dois estatutos de presença, “um deles certo e imediato, e outro no qual já se insinuou desde sempre uma *diferença temporal*, sendo, portanto, necessariamente menos certo.” (*ibidem*, p. 39, *itálico no original*) Ainda de acordo com Agamben, na linguística moderna, o problema

foi enfrentado por Benveniste, que definiu a natureza dos pronomes por sua propriedade de remeter à instância de discurso, ao evento de linguagem contemporâneo à sua enunciação, esclarecendo a impossibilidade de se estabelecer um referente objetivo para esse tipo de palavra. Os pronomes, ou *shifters*, na terminologia da linguística moderna, indicariam, assim, o próprio ter-lugar do discurso.

A proposta de Agamben é de que a indicação do ter-lugar do evento de linguagem, fundada na contemporaneidade da enunciação, só seja possível por meio da voz humana, ou pura voz, definida como “portadora de um significado desconhecido. A voz, assim considerada, mostrar-se-á como pura intenção de significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento determinado de significado.” (*ibidem*, p. 53) A voz humana pode ser concebida como uma estrutura negativa, pois *não é mais* mero som, e *ainda não é* significado. Essa estrutura, subjacente a todo uso comunicativo da linguagem, está, segundo o filósofo, “singularmente próxima da dimensão de significado do puro ser” (*ibidem*, p. 55).

Ocupar o ter-lugar da linguagem significa, portanto, experimentar a dupla negatividade constitutiva do homem como ser para a morte e ser de fala. Em *Photomaton e vox*, tal experiência se dá pela assunção da violência de aproximar vida e linguagem ao limite de seus negativos, morte e silêncio. Um exemplo dessa aproximação pode ser visto em “(nota pessoal, extremamente)”. Nesse texto, ao contrário do que o título sugere, o que se vê não é a expressão de uma individualidade, mas a experiência mais própria do homem, nos termos propostos por Agamben:

ISSO torna-se como coisa, uma coisa.

[...]

Uma espécie de vazio que treme.

[...]

Um grito com silêncio, como coisa.

[...]

Não detrás, não diante. Aperta dos lados. Não passa o tempo. Têm só fora, as coisas. Não, perspectiva de coisas. Nada, por detrás. Depois é longe. Nada pode vir. Tudo como levita: colinas afastadas, vozes como sobre campos. Nunca se está lá.

E então não se conhece. Primeiro não a voz, depois as mãos, depois o corpo todo, não. Arbitrários, os nomes nomes. Que o nome, o nosso? De quem? e de quem como? e porquê quem? Como?

[..]

Que pode ser voz?

E de novo é o medo e a dor dele. Tudo, que restauram.

Assim, nestes ciclos. Mas como eterno.

Depois esgotamento e depois sono e depois afundamento.

Esquece pela energia do esgotamento. Como morte. Como tudo cheio, pesado. Como alimento.

Extrema, assim, pessoalmente. Nota. (HELDER, 2006, p. 46-48)

A recusa da individualidade em prol da negatividade do ser e da linguagem dá à autobiografia em Herberto Helder um sentido radicalmente existencial. A escrita não é mais um simples meio de representação do indivíduo, mas verdadeiramente um meio de realizar a experiência mais própria do homem, realizar-se enquanto homem. Talvez, desse ponto de vista, possa se afirmar que toda escrita autêntica só poderá ser autobiográfica.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “Experimentum linguae”. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a. p. 9-17.

_____. “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008b. p. 109-128.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 165 p.

AUERBACH, Erich. “L’Humaine condition”. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 249-276.

BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e autobiografia antigas”. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990a. p. 250-262.

_____. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990b. p. 397-428.

BRASIL. Decreto lei n. 2848, de 07 de dezembro de 1940. *Código penal*. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm>. Acesso em: 02 jul. 2011.

BITENCOURT, César Roberto. “Conceito de crime”. In: _____. *Tratado de direito penal: parte geral*. 8 ed. V. 1. São Paulo: Saraiva, 2003. p. 253-289.

HELDER, Herberto. *Photomaton e vox*. 4 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. 169 p.

_____. Retrato em movimento. In: _____. *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano, 1973. p. 73-160.

LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico”. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-109.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1982.

TAYLOR, Charles. “Interioridade”. In: _____. *As fontes do self*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997. p. 149-270.

A PRESENÇA DO EU NAS EXPRESSÕES CONTEMPORÂNEAS: RELENDO WALTER BENJAMIN

Daise de Souza Pimentel (doutoranda UFES)

No artigo “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”, Beatriz Sarlo¹ cruza textos de Walter Benjamin com textos de Nietzsche, Paul de Man, Derrida, Paul Ricoeur, Phillippe Lejeune e Leonor Arfuch, entre outros, para discutir a perda da experiência, a crise do sujeito no século XX e o recente renascimento deste sujeito, cuja experiência narrada é tida como verdade irrefutável nos dias atuais. A não compreensão da verdade dessa experiência e desse sujeito como construções discursivas e, portanto, questionáveis, constitui o objeto principal da crítica do testemunho efetuada pela escritora e crítica cultural argentina nesse artigo.

O conceito de experiência aparece em alguns dos trabalhos mais celebrados de Walter Benjamin, filósofo, escritor, crítico engajado em favor das vanguardas, hoje também chamado de teórico da mídia. Em “Experiência e pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” Benjamin contrapõe a experiência do mundo antigo, comunal, à “experiência” individual do mundo moderno.

Para Benjamin, a experiência e a transmissão dessa experiência sofreram uma mudança significativa com o advento da modernidade. Já se observou que esse momento – ou momentos – coincide com os períodos em que certos elementos econômicos, sociais, políticos e culturais se apresentam em movimentos de ruptura, ou seja, o moderno é marcado pelo corte, pela crise. A modernidade teria “que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto”², pois construiu-se num mundo especificamente urbano, individualista, “marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”³.

¹ SARLO, 2007, p. 23-44.

² SINGER, 2001, p. 2

³ *Idem.*

A marca da modernidade: a mudança, uma permanência da mudança⁴. Desde o último século, a rapidez dessa transformação – que impede a observação imediata pelo homem das transformações ambientais e sociais – é o dado constante e paradoxal da cultura cibernética avançada que domina a nossa época, já século 21, já pós-modernidade. Num ritmo exageradamente veloz, imagens e informações circulam no universo digital, um universo infindável de conhecimento. O acesso gratuito a esse cardápio diversificado de conteúdos, mais a possibilidade de manifestar-se acerca de qualquer coisa nas redes sociais com o uso dos vários dispositivos existentes no mercado, certamente influem no imaginário do sujeito.

Escrever, narrar essa experiência do contemporâneo se faz, também, com essa velocidade e com novos recursos. Narrativas de escritores nascidos na 2ª. metade do século XX nutrem-se desse ritmo e elaboram outras formas de dizer o mundo. Em um dos seus textos mais famosos, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin sinaliza que a arte espelha as mudanças sociais. Assim, na sociedade de consumo, o valor da obra de arte difere do valor que tinha no passado: de sacralizada, a arte torna-se mercadoria e, graças ao desenvolvimento técnico, pode ser reproduzida e divulgada.

Como consequência da relação com os meios tecnológicos e, principalmente, digitais, mudanças ocorrem na produção de subjetividades da mesma forma que surgem novas formas textuais. O renascimento do sujeito na pós-modernidade, visível no aumento das autobiografias, objeto da crítica dos desconstrucionistas, revela um momento em que há verdades subjetivas em vez de uma Verdade e exposição dos sujeitos.

A escrita de si como relato de experiências e transmissão de ensinamentos, através de caderneta de notas, cartas, diários etc., origina-se em tempos remotos, se nos lembrarmos de Plutarco, Sêneca e Stº. Agostinho, por exemplo. Diferentemente dos escritos do passado, a escrita de si, na atualidade, não traduz um desejo de compartilhar conhecimentos, de transmitir ensinamentos morais ou de se colocar mais perto de Deus, mas expressa o desejo de um sujeito de mostrar-se ao vivo, em tempo real. Esse fenômeno não se restringe à literatura. Outros meios como a TV, o cinema e a internet e, sobretudo a

⁴ O poeta, arauto da sua época, anuncia que os tempos são outros, ainda na 2ª. metade do século XVI. Canta Camões: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/muda-se o ser, muda-se a confiança;/todo o mundo é feito de mudança,/tomando sempre novas qualidades.” (CAMÕES, 1997, p.18)

internet⁵, constituem-se em campo fértil para a transmissão das “experiências” de agora: impressões, desejos, fatos corriqueiros da vida de um eu que quer ser notado e, mais ainda, ser reconhecido.

A vida narrada no texto compõe-se ficcionalmente de “estratégias de auto-representação”, segundo Leonor Arfuch, que afirma: “o que se figura – ou des-figura – não tem na verdade um ‘referente’, mas sim se constroi ali, sob os olhos, nessa prodigiosa experiência intersubjetiva da leitura”⁶. Nesse tipo de escrita, os personagens vão sendo definidos pelas experiências narradas, pela ação. Em Berkeley em Bellagio, de João Gilberto Noll, o fragmentado do texto revela a tentativa de um “eu” narrar o indizível, a sua história – ou histórias → que quer contar, mas não sabe como.

Na contemporaneidade, a vida nas labirínticas metrópoles torna invisíveis a maior parte das pessoas, o que de certa forma explica o desejo de muita gente ter sua imagem na mídia, jornais, revistas, TV ou internet. Benjamin, nos anos 30 do século passado, ao analisar o cinema como a arte para as massas, já detecta essa necessidade que ele considera “legítima do homem moderno” e afirma: “No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado.*”⁷

Percebe-se o entusiasmo de Benjamin pelas novas possibilidades trazidas pelo cinema para o homem do século XX, entre elas, o surgimento de uma nova percepção da arte. Ao espectador, cuja sensibilidade passa a ser moldada pelo cinema, resta desejar fazer parte daquela história, daquele cenário, representar-se na tela. A transferência dos seus desejos para os atores, tornados ídolos, fomenta o culto às celebridades, tão em voga nos dias atuais, impulsionado por interesses puramente mercadológicos.

Esse fenômeno, o das celebridades, remete a Andy Warhol⁸, que nos anos 60 afirmou que no futuro todos seriam famosos por 15 minutos. No século XVIII, o teólogo irlandês Berkeley⁹ estabeleceu que “ser é ser percebido”¹⁰, expressão da mentalidade

⁵ Segundo reportagem do jornal O Globo, de 17/1/2011, a internet atingiu 255 milhões de sites, o twitter 175 milhões de contas e o Facebook chegou perto dos 600 milhões em 2010.

⁶ ARFUCH, 2009, p. 116.

⁷ BENJAMIN, 1993, p.183.

⁸ Andy Warhol tributo homenagem à sociedade de consumo e a seus ícones: atribui-se ao artista multimídia o culto às celebridades da mídia tão em moda hoje, do que derivam os *reality shows*, como o programa Big Brother, popular em muitos países.

⁹ Berkeley é o nome de uma tradicional universidade da Califórnia, um dos cenários do romance de João Gilberto Noll, **Berkeley em Bellagio**. Nele, João Gilberto Noll conta fatos ocorridos com um “ele” e um “eu” na universidade de Berkeley, onde Noll realmente passou uma temporada como professor residente, assim

individualista que se acentua cada vez mais, trezentos anos depois, como provam os vídeos postados nas redes sociais ou no YouTube. Pode-se dizer, então, que nos tempos atuais, o sujeito, parte dessa audiência global que é nocauteada incessantemente pelas redes de informação e tecnologias de comunicação, passa a se valer delas para a autoexposição.

Na primeira metade do século XX, o cinema, as gravações, a TV foram os grandes veículos de comunicação de massa, nos países mais desenvolvidos e, nos nossos dias, a tecnologia digital e a internet. A câmera tornou-se o fetiche da modernidade e, mais ainda, da contemporaneidade. De Gutenberg aos dias atuais é significativa a mudança operada no modo de transmissão de conhecimentos, modo esse que rompe e redimensiona as fronteiras espaciotemporais.

Os dispositivos hodiernos – *smartphones*, *laptops*, *tablets* e suas conexões de internet – não excluem a palavra escrita, mas a comunicação se faz, sobretudo, pelo som e pela imagem. Observa-se que pessoas que mal sabem ler e escrever utilizam celulares e outras máquinas de última geração para passar as sensações do momento, ao vivo. Na era da globalização microeletrônica o sujeito tem uma necessidade intrínseca de manifestar-se por telefonemas, emails¹¹, torpedos, mensagens nas redes sociais para dizer, de outra forma, o pensamento de Berkeley: “Eu estou aqui, agora.”

Dentro do mesmo espírito do tempo e através de um relato de experiências aparentemente pessoais, Xavier Dolan, roteirista, diretor e ator do premiado filme *J’ai tué ma mère* (Eu matei minha mãe, em português), uma produção franco-canadense de 2009, tece uma escrita de si através do roteiro, da filmadora, da câmera de vídeo, reapresentando-se como uma figura situada entre a verdade (confissão) e a mentira. Segundo o próprio autor em entrevistas na época do lançamento, o filme é semi-autobiográfico ou mesmo autobiográfico. Entretanto, deve-se observar que o espectador, mesmo sob o impacto emocional da narrativa fílmica, não pode aceitar acriticamente como verdadeira a realidade imposta pelas imagens do cinema, lembra-nos Julio Cabrera¹².

como em Bellagio, na Itália. Esse “eu” se traveste de Berkeley, o filósofo, ao dizer: “Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem –, e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão noturno que quase me engole num repente?” (NOLL, 2003, p. 37)

¹⁰ TURCKE, p. 39, 2010.

¹¹ Um levantamento recente informa que em 2010, o número de mensagens de e-mail enviadas alcançou a marca de 294 milhões por dia.

¹² CABRERA, 2006, p. 40.

O filme apresenta Hubert Minel, *alter ego* de Xavier Dolan, aos 16 anos, que discorre sobre sua difícil relação com a mãe. Adolescente egoísta e temperamental, aparece em 1º plano em vários momentos da narrativa, atormentado pelos seus problemas de filho único, mimado e indisciplinado. Em alguns momentos, porém, mostra-se sensível e amoroso – até com a mãe – e destaca-se nas aulas de pintura e literatura.

Desde a 1ª. cena, após a epígrafe – um pensamento sobre o amor à mãe, de Guy de Maupassant – o belo rosto do ator (e diretor e roteirista) aparece em close: boca, nariz, olhos são constantemente focalizados. Como um Narciso contemporâneo, o personagem usa uma câmera – seu fetiche – para revelar-se, não só para si, como o Narciso mitológico, mas para o mundo. Exibe seu rosto e, em detalhe, a sua boca, enquanto fala as suas impressões sobre a mãe e sobre si, julgando-se especial. “Minha mãe também diz que sou ‘especial’”, fala Hubert com ironia, em um desses momentos.

A imagem carrega sentidos múltiplos regidos por códigos pessoais, sociais e ideológicos. As imagens pretensamente realistas do filme *Eu matei minha mãe* parecem seguir uma tendência forte da arte contemporânea, a da autorreferencialidade. Há uma visibilização exagerada da experiência do sujeito consigo próprio, mediada pelos artefatos tecnológicos. Em contrapartida, para ver, assistir as suas performances, há sempre um olhar ansioso para compartilhar as intimidades daquele que se expõe. Ser e ser visto: trata-se de um fenômeno próprio da nossa época, incrementado pela mídia, haja vista o sucesso dos *reality shows*, dos programas de entrevistas, das revistas com fotos e notícias de famosos.

Se nos primórdios do cinema a exposição dos corpos ou de parte deles em close aterrorizava o espectador, já nos anos 20 ele se tornou um “efeito estético específico” que, entre outras coisas, “transforma o sentido da distância, levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma ‘intimidade’ (Epstein) extremas. (...) Essa intimidade pode às vezes ser excessiva...”¹³, como em *Eu matei minha mãe*. Em preto e branco, sucedem-se closes de Hubert no banheiro, filmando a si próprio nos seus desabafos sobre o ódio que sente pela mãe, expondo sua intimidade para o espectador.

Não se trata apenas de uma história particular, com traços biográficos e/ou ficcionais, é um filme que traz em imagens fortes o sentido de uma época em que as subjetividades estão em alta, em que a exposição dos sujeitos se faz numa compulsão

¹³ Ib. p. 145-6.

existencial. O indivíduo narcísico se expõe em cenas e fatos do seu cotidiano, em textos próprios ou de outros, revelando-se a um *voyeur* ou a muitos outros através da câmera, surtindo efeitos de veracidade e presença. O narrador de *Eu matei minha mãe*, porta voz de Xavier Dolan, viabiliza a transformação da vida deste em ficção e a experiência de identidade em espetáculo, harmonizando-se com o mundo plasmado em telas, no caso, a tela do cinema.

Portanto, esse real e esse autêntico ficcionais constituem-se na base das narrativas de um tempo que Benjamin não conheceu. Não têm propósito doutrinário; como as fotos das máquinas digitais tentam somente captar o ar do tempo – o *jetzeit* – o tempo de agora. Tornar esse presente mais extenso através da reconstituição constante do passado pelos meios de reprodução é um outro dado desta época, fenômeno conhecido como destemporalização¹⁴.

O autor como protagonista da sua própria história ficcionalizada, filmada, escrita ou digitalizada em livros, blogs, redes sociais ou exposta em outros meios é sintoma de nossos dias. *Esse est percipi* (ser é ser percebido), escreveu Berkeley no século XVIII, sem jamais pensar que essa sentença seria o lema da sociedade do espetáculo, secundando Guy Debord, que ainda nos anos 60 do século passado, marcou com este título a sociedade que se estabelecia como espetáculo midiático.

A discussão sobre essa exposição do sujeito e de suas experiências reais nas páginas de um livro, nas telas do cinema ou de qualquer aplicativo, ocorre muitas décadas depois dos célebres ensaios de Benjamin, citados no início deste trabalho: “Experiência e pobreza”, de 1933 e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936. Se, para Benjamin, a crise da narrativa foi consequência da perda da comunicabilidade da experiência na modernidade, era da informação e da técnica, na contemporaneidade, atribui-se a dificuldade de comunicação entre os indivíduos à “fragmentação da subjetividade, na qual se sedimenta a experiência”.¹⁵

Isolado e confuso, esses sujeitos procuram meios para compreender e superar os traumas diários, falando deles. A propósito desse isolamento e da sensação de ser-estar num ambiente em que não se tem mais referências ou ponto de apoio, típicos da nossa

¹⁴ GUMBRICH, 1998, p. 138

¹⁵ VIEGAS, 2008, p. 147.

época, temos o conceito de desferencialização ou desnaturalização, desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht.¹⁶

Fazendo a ponte entre o sujeito e o mundo, a tecnologia pode propiciar o resgate desse homem que fugiu para dentro de si mesmo. A internet abre muitas possibilidades tanto para a busca do outro na rede como para a disseminação e divisão de conhecimentos. Fabricantes aceitam sugestão de clientes para confecção de seus produtos assim como artistas disponibilizam seus produtos – literatura, música, pintura, filme etc., – no *cyberspace*, para que os internautas deles se apropriem, modificando-os, interferindo na sua composição.

Dessa forma, verifica-se no fazer artístico e nos conteúdos postados na rede a ausência de compromisso com a questão da autoria, o que parece ser consequência da relativização desse conceito na Idade Digital. Tempo em que muitas obras resultam do trabalho coletivo de artistas, escritores, músicos, fotógrafos, produtores, envolvidos com a produção de obras diversas, textos eletrônicos, filmes, músicas etc. Tempo em que todos são potencialmente artistas e autores graças ao ferramental tecnológico.

Nas expressões literárias hodiernas, que traduzem o sujeito na contemporaneidade e o modo como ele se re-a-presenta neste cenário, é no espaço biográfico, “espaço comum de intelecção d[ess]as narrativas diversas”¹⁷, repetindo Leonor Arfuch, que se promove o encontro com o eu e com o outro daquele que escreve, o que também ocorre nos outros espaços propícios à expressão das subjetividades como o espaço midiático, que por sua própria estrutura, permite a visibilidade tão desejada. Acrescente-se que há estudos que pretendem comprovar que o homem de hoje, ambientado no espaço cibernético, pensa o mundo e tenta organizá-lo de acordo com critérios lógicos, gerados pelos suportes comunicacionais.

Em busca de sua unidade imaginária sempre projetada no outro e receoso de permanecer invisível no jogo social, o artista contemporâneo – assim como o homem comum – se vale dos diversos meios para se fazer percebido, falando de si e das suas experiências. Nesse processo de espelhamento reconhece-se como sujeito da sua história.

¹⁶ Em nossa *práxis* cotidiana perdemos progressivamente um contato direto, a fricção do corpo com a matéria, por assim dizer. Essa perda traz consigo a sensação de enfraquecimento do nosso contato com o mundo externo. Não me refiro ao que objetivamente constituiria esse mundo, mas à impressão de que nos movemos num espaço pleno de representações que já não contam com a referência segura de um mundo externo. (GUMBRECHT, 1998, p. 138).

¹⁷ ARFUCH, 2010, p. 37.

Das páginas dos livros, da tela do cinema e das páginas virtuais ergue-se, afinal, Narciso, com modos diferentes de olhar, de ver e de pensar o mundo.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 15 ed. Campinas: Papirus, 2010. (Col. Ofício de arte e forma)

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 114-119. (Obras escolhidas, 1)

_____. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1)

_____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1)

CABRERA, Julio. *O cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Prefácio e seleção de textos de Eugênio de Andrade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Moraes Ed. 1977.

DOLAN, Xavier. *J'ai tué ma mère* (Eu matei minha mãe). Produção franco-canadense, 2009. In: <http://www.megaupload.com>. Legendas: www.opensubtitles.org.

DUARTE, Fernanda. "Em 2010, foram enviados 294 bilhões de e-mails por dia..." *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jan. 2011. Digital e Mídia.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O corpo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. Trad. João Cezar de Castro Rocha". In: _____. *Corpo e forma. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Organizado por João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 137-151.

KLINGER, Diana Irene. "A escrita de si, o retorno do autor". In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19-57.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

PIMENTEL, Daise de Souza. *Da passagem benjaminiana pela Paris de Baudelaire à cidade multiforme de Arnaldo Antunes: a criação artística finissecular*. 1998. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1998.

SAMAIN, Etienne. "Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais". In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.) *Desafios da imagem. Fotografia, Iconografias e Vídeo nas Ciências Sociais*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2001.

SARLO, Beatriz. *Crítica do testemunho: sujeito e experiência. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, Ed UFMG, 2007, p. 23-44.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TURCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A. S. Zuin [et al.] Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

VIEGAS, Ana Cláudia. "Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea". In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.) *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008, p. 137-149.

BLOG: UM “ESPAÇO BIOGRÁFICO” CONTEMPORÂNEO

Daniela Aguiar Barbosa¹

Waleska de P. Carvalho Carvalho²

No cenário cultural contemporâneo, é possível perceber o fascínio e a procura do grande público por produtos que exibem a intimidade. Vídeos no *youtube*, *orkut*, *facebook*, *twitter*, entrevistas, *realityshows*, *talkshows*, *fotologs* transformam a vida e o vivido em material de entretenimento e consumo.

Seguindo o clima da época, assiste-se também a uma grande demanda por biografias e narrativas em primeira pessoa - autobiografias, narrativas vivenciais, documentários, testemunhos, memórias, diários, confissões - que abocanham parte do mercado editorial, atraindo a atenção de escritores e leitores. Para explicar esta atual obsessão pelo biográfico – vivencial, os pesquisadores Micael Herschmann³ e Carlos Alberto Pereira⁴ afirmam:

Com a globalização, com a compressão do espaço e do tempo, a sensação de fragmentação e efemeridade se faz bastante presente no cotidiano de diferentes sociedades. O homem contemporâneo vive a sensação de aceleração, de instantaneidade, de presentificação do mundo e, ao mesmo tempo, lida com uma enorme multiplicidade de referenciais identitários, o que em vários momentos pode produzir a sensação de desorientação para alguns indivíduos. Assim neste contexto, as narrativas biográficas possibilitariam ordenar a realidade, cristalizando temporariamente identidades, projetos de vida, seja para o sujeito biografado, seja para quem consome este tipo de produto. (HERSCHMANN & PEREIRA, 2002, p. 143)

Segundo os mesmos autores, essas narrativas que envolvem a memória oferecem “bússulas”, “âncoras temporais”, atendendo a demandas por referências, por parte dos indivíduos. Ao consumir os materiais biográficos, os indivíduos buscam “compensar a experiência contemporânea de vidas fragmentadas, massificadas, sujeitas a mudanças cada vez mais velozes e com projetos de vida e coletivos cada vez mais fortuitos” (*ibid*, 2002, p. 44).

¹Mestranda em Cognição e Linguagem pela UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes, RJ – Brasil. E-mail: danielaaguiarbarbosa@yahoo.com.br

² Mestranda em Cognição e Linguagem pela UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes, RJ – Brasil. E-mail: waleska_carvalho@ig.com.br

³Micael Herschmann é Pesquisador do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM)-ECO/UFRJ, Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e editor da revista ECO-PÓS do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/UFRJ

⁴Carlos Alberto Pereira é antropólogo, com Doutorado em Comunicação. É professor e pesquisador da UFRJ, onde coordena o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação.

Concomitantemente aos fatos citados, consideramos que os próprios valores individualistas e narcisistas que imperam nas sociedades pós-modernas, contribuem, fundamentalmente, para espetacularização do “eu”: todos querem ser vistos, conhecidos e comentados. Caso exemplar é o depoimento de Vera Loyola recuperado pela pesquisadora Paula Sibilia⁵: “Acho bom aparecer nessas revistas de celebridades... O dia mais triste da minha vida será aquele em que os fotógrafos virarem as costas para mim.” (SIBILIA, 2008, p. 29). Essa atitude é o que a autora denomina “show do eu”.

Entretanto, a busca contínua desse “eu”, que quer ser conhecido, vem deixando, no momento atual, os limites entre público e privado cada vez mais “escorregadios”. O que antes era íntimo e velado, hoje, é compartilhado para quem quiser “espiar”. A interferência cada vez maior dos recursos tecnológicos e a cultura midiática favorecem fundamentalmente para essa mudança de paradigma. A estudiosa Diana Irene Klinger⁶ afirma que:

O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico (...). (Klinger, 2006, p. 20)

A problemática se intensifica ao pensarmos nas narrativas de si, em que a fronteira entre realidade e ficção torna-se borrada. De modo que, não é possível definir, assertivamente, o que é fato ou invenção, verdade ou verossimilhança. Klinger reitera tal afirmação ao considerar que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (MORICONI, 2005 *apud* KLINGER, 2006, p.10).

Nota-se também uma atitude oposta, ao depararmos com textos autobiográficos, cuja confiabilidade pode ser questionável, uma vez que o escritor, ao tentar preencher certas lacunas apagadas em sua memória anacrônica, constrói rasgos de ficção. Para ilustrar a recorrência deste fato, a pesquisadora Ana Cláudia Viegas⁷ defende que essas

⁵Paula Sibilia, professora do Departamento de Estudos de Mídia da UFF, autora do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

⁶Klinger, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

⁷VIEGAS, Ana Cláudia. “A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais”. IN: *Revista brasileira de literatura comparada*, vol. 9. RJ: Abralic, 2006.

“ficções de si” constituem-se como narrativas híbridas, tendo “como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”.

Destarte, diante do que foi dito, as categorias ficção e não ficção “não remetem a territórios nitidamente separados”. (KLINGER, 2006, p.11). No intuito de validar tais ponderações, tomamos como objeto de análise os *blogs*.

Os *blogs* que inicialmente surgiram com um caráter mais confessional, adquiriram outras possibilidades, apontando até mesmo para um desdobramento da literatura na contemporaneidade. Esta ferramenta é utilizada por escritores e aspirantes a escritores no circuito artístico-literário. Esse recurso traz ainda outras vantagens: a publicação imediata, a interação escritor-leitor, o fato de o escritor ou aspirante poder testar os escritos junto ao público, além de servir como meio de divulgação de agenda e produção literária tanto para editores como para o público em geral.

Esse novo mecanismo de produção também propicia um interlocutor que, mesmo desconhecido, dialoga com quem escreve, atualizando o processo ativo de toda leitura, compartilhando papéis e, por isso, contribuindo para a figura do sujeito que se narra. Todavia, essa troca e cooperação entre quem escreve e quem lê supõe, em alguns momentos, a utilização de máscaras por parte do escritor, que pode encenar sua vida e obra, retratando uma aparição mentirosa e fingida, é o que Ana Cláudia Viegas⁸ chama de “invenção biográfica” e “autoficções”.

Como exemplo, podemos verificar o *blog* do escritor Henrique Rodrigues⁹, que durante anos, atribuiu a esse a terminologia de literário de humor. Utilizava-o como uma espécie de máscara, já que, por produzir algo tão distanciado dos sonetos que escrevia em suas publicações impressas, preferia se expor com uma produção que supunha humor, mas sem afastar-se do viés da literatura. Um trecho de sua produção no *blog* pode ilustrar sua escrita despretensiosa e divertida:

NARRATIVAS PARA QUEM ESTÁ COM PRESSA – I DOM CASMURRO

O pessoal me chama de Casmurro porque sou cismado. Mas vê só: Escobar se dizia meu amigo, estudamos juntos e tal. Ele sabia que eu estava com a Capitu mas acho que rolou um lance. Como ele morreu, fiquei sem graça de perguntar pra ela, que ficava sempre me olhando esquisito e depois acabou morrendo também. Nosso filho era a cara do meu antigo camarada,

⁸ Ana Cláudia Viegas escreveu o artigo “A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais” na *Revista brasileira de literatura comparada*, vol. 9. RJ: Abralic, 2006.

⁹ Henrique Rodrigues é poeta e contista. Formou-se em Letras pela UERJ, fez Mestrado em Literatura na PUC-Rio, onde é doutorando em Literatura. Possui o *blog* Fullbag, hoje utilizado como um espaço de agenda literária e auto-promoção. Disponível em: <http://www.fullbag.blogger.com.br/2010_12_01_archive.html> Acesso: 05/02/2011.

só que bateu as botas (todo mundo à minha volta morre, caçamba!) e achei melhor deixar pra lá. Ou não? Ah, já não sei de mais nada.

Em contrapartida, o poema *Limite* encontrado em seu livro de poemas *A musa diluída* (2006), exemplifica bem a literatura produzida pelo escritor com o intuito da publicação.

LIMITE

Posso dominar o verso, não a vida,
Que não cabe em laço, ou pode ser medida.

Há uma certa complacência nisso tudo,
Porque o verso pode estar assim, desnudo,

Para que eu o vista com o que me convenha.
Já a vida, esguia, não pede contra-senha
Que a revele. Está sempre por ser coberta
Com os véus do livre-arbítrio. E por ser incerta

É que a vida escorre aqui nesta ampulheta
Dos versos, halo tão somente faceta

Que permita termos algo em nossas mãos.
Não sei toda a lavoura, deixo-te os grãos.

O renomado teórico Philippe Lejeune, propondo solucionar os problemas na identificação de uma autobiografia, formula a teoria do “pacto autobiográfico”. Este pacto determina a existência da autobiografia - e, numa perspectiva mais geral de escrita íntima, incluindo o diário¹⁰ - mediante uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem. O teórico propõe a ideia de que o leitor deve assumir uma atitude de “cão de caça”, procurando rupturas e deformações no pacto, e, também, responsabilizando-se em avaliar o escrito como verdade ou ficção. Tendo por base esta teoria, no intuito de validá-la ou não, utilizaremos a nível de análise, o *blog* “lugares onde não estou”, pertencente à escritora Paloma Vidal¹¹. Seguindo a orientação de Lejeune, pensemos a existência do “pacto autobiográfico” na produção do *blog* da autora.

¹⁰Na definição utilizada por Lejeune (2008, p.14), o diário difere-se da autobiografia por não haver no primeiro uma perspectiva retrospectiva da narrativa.

¹¹ Paloma Vidal publicou os livros "A duas mãos" (contos, 7letras, 2003), "Mais ao sul" (contos, língua geral, 2008) e "Algum lugar" (romance, 7letras, 2009). Recentemente, fez o trabalho de tradução da obra: “*O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*” (2010). Possui o *blog* “lugares onde não estou”. Disponível em: <<http://www.escritosgeograficos.blogspot.com/>> Acesso em 12/01/2011.

Paloma Vidal nasceu em Buenos Aires em 1975 e aos dois anos veio para o Brasil. Este deslocamento vivido na infância e os deslocamentos posteriores instauraram na autora algumas questões relacionadas ao pertencimento, que incidem diretamente em sua literatura. No *blog* “lugares onde não estou” resgata rasgos de memória, transformando-os em palavras.

30.1.11

(...)

*no meu sonho não há praia nem chuva, mas um espaço vazio que é um antigo
restaurante.
é o nosso lugar.
não é mais.
as caixas de papelão tomaram conta de tudo.
"nenhum lugar jamais nos pertence".
quem fala é outro, mas a dor é minha.*

Se pensarmos no título do *blog* de Paloma Vidal “lugares onde não estou”, no perfil da autora inscrito do lado direito da tela e na postagem escrita em primeira pessoa trazendo como pano de fundo a questão do “não lugar”, o leitor “cão de caça” - que vasculha a trajetória de vida da autora - pode considerar estar diante de um diário íntimo, validando, assim, o pacto autobiográfico teorizado por Lejeune. Mas é importante refletir sobre até que ponto as inscrições do *blog* não simbolizariam um fingimento do escritor. Segundo a escritora e *blogueira* Denise Schittine:

Num escrito íntimo, existem gradações entre sinceridade absoluta e a mais pura ficção: pequenas mentiras, falhas de memória, lembranças entrecortadas. Esses fatores não comprometem totalmente a veracidade dos fatos, mas influenciam-na fortemente (...). A diferença é que, quando alguém escreve, principalmente para um público, tenta preencher as lacunas, completar os fatos, explicar as experiências e, assim, muitas vezes, acaba interferindo nelas. (SCHITTINE, 2004, p. 117)

Se compreendermos que a primeira pessoa pode servir tanto como fonte de experiências quanto suporte para a invenção, o pacto autobiográfico pode ser superado. Desse modo, esse “eu” que se confessa pode ser um personagem criado, uma construção imaginária de si mesmo para o outro. Como pondera Ana Cláudia Viegas (2008), “a criação de personagens escamoteia a revelação da intimidade, num exercício de autoficcionalização. Ao mesmo tempo em que fala do outro (personagem) para falar de si, este narrador em primeira pessoa também fala de si com um distanciamento, como um outro”. A teoria de Bakhtin, citada por Leonor Arfuch, permite descartar completamente a construção de um pacto autobiográfico:

(...) não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística”. Essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. (BAKHTIN *apud* ARFUCH, 2010, p. 55- grifo do autor)

Diante disto, o “eu” que surge na *web*, mesmo sendo autor, narrador e personagem não deixa de ser uma ficção, principalmente, pelo fato de se construir na linguagem. De acordo com Paula Sibilia, “a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se for na linguagem. Mas assim como ocorre com o personagem principal, esse relato não representa simplesmente a história que se tem vivido: ele a apresenta” (SIBILIA, 2008, p. 32).

Detectada a falha no modelo instaurado por Lejeune, Leonor Arfuch formula o conceito de “espaço biográfico”, para caracterizar a articulação entre esses diversos gêneros discursivos contemporâneos ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade. Assim, a autora abarca nesse modelo tanto os gêneros autobiográficos canônicos como narrativas que privilegiam o biográfico-vivencial surgido com as novas tecnologias e na mídia: entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, romances, filmes, histórias de vida, relatos de autoajuda, *talk-shows*, *reality-shows*, entre outros. Para Arfuch o espaço biográfico:

não visa de modo algum à equivalência de gêneros e formas dissimilares, assinala, no entanto, um crescendo da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros – numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações – de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância, culturais), que não parecem se contradizer demais. Espaço cuja significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação “biográfica” de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações, etc.) (ARFUCH, 2010, 63).

Nas postagens do *blog* do escritor Fabrício Carpinejar,¹² podemos observar a concretização desse “espaço biográfico”. Na crônica do dia 25.01.2011, “Mão ausente” narrada em primeira pessoa, o escritor mostra toda a dificuldade do personagem, que se assemelha fisicamente com ele, em deixar de fumar.

Blog - Carpinejar

Eu me acordo com a sensação de que estou descabelado. Procuo baixar os tufos com as costas da mão. Seria um gesto insignificante se não fosse minha cabeça totalmente raspada. Sinto o cabelo ainda que não tenha. Assim como alguém procura mexer uma perna amputada e ousa controlar uma mão ausente.

¹² Fabrício Carpinejar é escritor, jornalista e professor universitário, autor de dezesseis livros. Possui o blog Carpinejar. Disponível em: <<http://carpinejar.blogspot.com/>> Acesso em 02/02/2011.

Fumo não fumando. Permaneço levantando o indicador à boca, optando por permanecer na varanda quando o ar-condicionado está ligado na sala, mexendo no bolso à procura do isqueiro. (...)

Para o pesquisador Karl Erik Schollhammer¹³ “nesta renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade (...)”.(SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107)

Outra estratégia utilizada por Carpinejar é colocar em seu *blog* dois vídeos do *youtube*, registrando suas duas participações no “Jô Soares”, mídia televisiva, além de *links* para entrevistas e reportagens ocorridas em diferentes suportes. Comentários sobre conferências, mesas e bienais, também surgem nesse espaço.

Percebe-se que os escritores que participam do cenário cultural contemporâneo, utilizam a autoexposição como se fosse determinante para aval da obra. Para não serem descartados pela sociedade, além de participarem cada vez mais de feiras literárias, bienais, congressos, darem entrevistas diversas, recorrem, para a divulgação da obra, de atos que os deixam em evidência, tendo a repercussão que desejam, as chamadas *performances*. Desta maneira, o público é induzido à curiosidade e, por consequência, ao conhecimento e/ou à aquisição da obra. De acordo com Sérgio Araujo de Sá¹⁴ “o fazer literário *stricto sensu* passa a importar pouco. O escritor (a) *se sustenta* sobre a mídia, sente-se *a priori* possuído pelo que pode dar-lhe essa, vamos dizer, macroliteratura.” (Sá, 2007, p.19)

Estar fora da mídia é não ter visibilidade (...). De alguma forma, ao participar da mídia, o escritor testa os argumentos que estão na obra. Pode sentir a boa recepção do leitor ou perceber que está fora da ação esperada. Ao se dispor a falar, o escritor também se coloca no papel de intelectual, que há muito ele perdeu, justamente pelo enclausuramento na obra, cada vez mais distante do grande público. (Sá, 2007, p.142)

A tendência para exposição dos escritores no cenário contemporâneo contribui para que os leitores consumam não necessariamente a obra, mas a imagem do escritor. (...) “Na sociedade pós-industrial, o escritor é cada vez mais uma imagem. A obra fica em segundo plano.” (Sá, 2007, p.150)

Todavia, a imagem passada nada mais é, em muitos momentos, que a construção de uma *persona*, condizente com procedimentos de autoficcionalização, que nem sempre

¹³Schollhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

¹⁴SÁ, Sérgio Araujo de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. 2007. 284 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

sinalizam para a realidade, e podendo, por isso, ser questionados em sua essência. A renomada teórica Beatriz Sarlo, citada por Sérgio Araújo de Sá, comenta a questão das entrevistas para a construção da imagem do escritor:

(...) o escritor responde com uma sinceridade também construída. Dizendo o que pode ser dito, sendo fiel na medida do possível (sempre em uma medida, como qualquer outra pessoa que fosse interrogada), colocando-se frente a uma pergunta como quem se coloca frente à imagem refletida em um espelho, que possui uma verdade relativa e, no entanto, indispensável. (SARLO *apud* Sá, 2007, p. 142)

A partir dos exemplos comentados aqui, procuramos mostrar que esse “eu” que fala insistentemente de si e que surge na indústria cultural como todo, não deve ser pensado de forma redutível em ficção e não ficção, ele participa de uma reconfiguração da subjetividade na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. “O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea”. IN: OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

Klinger, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. 2007. 284 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. “Eu narrador e a vida como relato”. In: *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VIEGAS, Ana Cláudia. “A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais”. IN: *Revista brasileira de literatura comparada*, vol. 9. RJ: Abralic, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. “O ‘eu’ como matéria de ficção: o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais”. In: *Revista Texto Digital*, ano 4 n.2. Santa Catarina, 2008. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/>> Acesso em 01/02/2011.

BLOGS:

<http://carpinejar.blogspot.com/>

<http://www.escritosgeograficos.blogspot.com/>

<http://www.fullbag.blogger.com.br/>

O a(u)tor e suas “interversões” em *Retrato desnatural* (diários – 2004 a 2007),
de Evando Nascimento

Fabíola Padilha (Ufes)

“entra em cena
o Grande A(u)tor
porta máscaras
uma sob a outra”
(Evando Nascimento)

“[...] escrevo como quem pinta
no avesso da tela. para me apagar por
trás do auto-retrato abstrato”
(Evando Nascimento)

Sobre as dobras de uma transparência apenas sugerida, a evocar um levíssimo *voile* branco flagrado em pleno movimento, lemos em destaque o título *Retrato desnatural* (diários – 2004 a 2007). Acima, o nome do autor: Evando Nascimento. Abaixo, a diminuta rubrica: ficção. As letras em preto emergem num discreto autorrelevo, só perceptível ao toque. A experiência sensorial com o livro fornece a senha, franqueando a expedição pelo corpo que se dá a ler na superfície, ali mesmo onde sua silhueta se desenha e adquire estofo. Não é portanto *sob*, mas sim *sobre* as curvas sinuosas do diáfano tecido que se inscreve o que deseja o ávido *voyeur* – a revelação da intimidade do autor –, ao ser atraído pela promessa de confissão embutida no gênero posto entre parênteses: diários. A personalidade que instantaneamente parece então se desvelar adverte: “não procurem nada atrás de meus escritos, ‘eu’ se existir estou todo neles, bem à tona” (Nascimento, 2008, p. 138). Apresentada sob suspeição, a existência do sujeito que se oferece ao leitor é condicionada à corporeidade da letra. Ali, onde esperaríamos encontrar a alma que anima a voz – o sopro originário que embala a crença no ser uno –, vemos assomar a ausência de toda origem: corpo sem causa, como água sem minadouro. Corpo só voz. Corpo só corpo.

A letra-corpo, que fundamenta a existência hipotética do sujeito (“se existir”), problematiza o binômio vida e escrita, ao ponto mesmo de redimensionar, esgarçando os limites de sua compreensão, o que hoje, conforme proposta de Evando Nascimento em seu texto “A cor da literatura: teoria da literatura e crítica cultural” (2009), se alberga sob o termo “literatura”, sinalizando uma ressemantização tributária, em alguma medida, da

concepção barthesiana de texto *escrevível*, ou seja, de leitura como reescrita, com base no pressuposto de que o *escrevível* é dotado de valor, assim justificado, convém lembrar, pelo próprio Barthes: “Porque o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor de texto” (Barthes, 1992, p. 38).

A afinidade com o legado barthesiano no que concerne à preconizada *atividade* da leitura é declarada no citado texto de Evando, com o intuito de refletir sobre as condições de sobrevivência do literário na contemporaneidade:

Com efeito, é o valor inventivo do literário, relacionado até certo ponto ao que Roland Barthes chamou de *escrevível*, que defendo como sobrevida, ou melhor, supervivência do literário neste novo milênio. A literatura sobrevive e vai além na deriva de suas leituras, que potencialmente se dão como novas escritas, novas inscrições de rastros, afetos, contatos, experimentações. Se não há literatura em si, é porque esta depende sempre do modo como poderá ser lida e interpretada nos tempos vindouros. A melhor literatura é voltada ao porvir, é feita de livros por vir, aqueles que começam a ser escritos mentalmente no ato da leitura. (Nascimento, 2009, p. 72)

A defesa desse posicionamento, plenamente assumido por Evando, atravessa de ponta a ponta *Retrato desnatural*. No verbete “partida”, por exemplo, o autor escreve: “na literatura/na vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente, ou ainda, noutro plano, *transcrever*, escrita sobre escrita. o reescritor é também transcritor” (Nascimento, 2008, p. 146)¹.

Composto de poemas, verbetes, aforismos, microensaios, *e-mails* e registros diaristas, comportando, enfim, textos de variadas formas, seguidos ou não de data, acompanhados, em certos casos, da indicação de horas, minutos e segundos, em outros casos de uma total imprecisão temporal, alguns recebendo ainda o dado localista onde supostamente foram gerados, o livro de Evando pode ser visto assim como uma espécie de itinerário das leituras empreendidas pelo autor, em suas incontáveis incursões pelas mais diversas manifestações culturais brasileiras e estrangeiras (estão aí presentes, por exemplo, a literatura, as artes plásticas, o cinema, o teatro), submetidas ao crivo de suas agudas reflexões, das quais faz parte também um profícuo diálogo com a filosofia ocidental,

¹ O processo de reescrita em *Retrato desnatural* emerge não só como defesa de um princípio assumido pelo autor e/ou como produto acabado do procedimento adotado, mas assoma ainda como demonstração de sua laboriosa artesanaria, no ato contínuo de escrever e reescrever, ao escancarar para o leitor seu *modus operandi*, como vemos no verbete “mudança”, em que o autor nos revela: “por sugestão de nl*, retirei (*escrever/esquecer*) de ‘narciso (partido)’. ficaram as marcas da supressão, um lapso a mais” (Nascimento, 2008, p. 155). Essa passagem remete, como indica o autor, ao poema da página 53, em que a aludida supressão acatada comparece inscrita da seguinte maneira: “(...../.....)” (Nascimento, 2008, p. 54), fixando-se como rastro que manifesta a ambivalência de sua presença/ausência.

sobressaindo, no exame crítico vertido no curso das expedições pelo texto do outro, um olhar *desconstrutor* que culmina no movimento radical de expropriação do sujeito cartesiano e indiviso: “nas séries do século 21, ainda por vir, o eu poderá ser tomado como um qualquer objeto, por isso digo que ‘o eu é meu’ mas também o eu é nosso, deles, vosso e de quem mais quiser expropriar” (Nascimento, 2008, p. 137).

Importa salientar, contudo, que a relação com o texto do outro, aqui depreendida, não se reduz a um mero jogo intertextual, que redundaria na exposição narcísica da espantosa erudição do autor. A operação de reescritura levada a cabo por Evando ao lidar com as múltiplas referências da cultura ocidental desdobra-se naquilo que Derrida nomeia como “contra-assinatura”, promovendo a redivisão do traço do texto do outro com a finalidade de repeti-lo *de outra maneira* (Nascimento, 1999, p. 301). Como explica Evando:

O que dá vez a uma obra literária é um arquivo, informado e informante, de um jogo e suas regras, por natureza, inacessíveis. Todavia, no próprio processo de inscrição por assim dizer idioletal, desde sempre um traço se divide e ao se dividir abre a possibilidade de acesso como repetição noutro lugar. Com a divisibilidade e a iterabilidade do traço começa a aventura da leitura, suplementar da aventura primeira, a da escrita, que, por sua vez, tinha-se dado em algum momento também sob a forma da leitura. Derrida reserva o nome de *contra-assinatura* para esse movimento de *recepção* do traço na produção de um outro texto. (Nascimento, 1999, p. 300)

A contra-assinatura de Evando expõe a voracidade com que incorpora profusos eus entramados na sua escrita: Peter Greenaway, Fernando Pessoa, Lygia Clark, Andy Warhol, Antonio Cicero, Kafka, Duchamp, Beckett, Pasolini, Nietzsche, Bandeira, João do Rio, Baudelaire, Picasso, Bergman... São eus que povoam uma lista, de resto, interminável e heteróclita – presenças que o autor transfigura numa verdadeira tripulação de argonautas partindo à bolina:

quando alguém escreve, há sempre outra pessoa escrevendo com ele por sobre os ombros, quando alguém pinta [...], há sempre um outro, quando alguém dirige, navega, etc. em suma, nunca se está só numa embarcação. há sempre outras mãos, pernas, braços sobrenavegando, dirigindo, desenhando pintando, escrevendo. redigir, traçar, *decompor* seria, pois, buscar companhias a bordo de um navio fantasma. (Nascimento, 2008, p. 158)

Se é a si mesmo que pinta, conforme assegura, ao anunciar: “[...] estou tentando pintar a mim mesmo” (Nascimento, 2008, p. 283), retomando em nova chave a iniciativa inaugurada por Montaigne, que, aliás, comparece numa das duas epígrafes do livro, o movimento de autoconstrução pictórica rechaça qualquer fundamento totalizante como escopo. A letra cose o corpo, *bordado* de múltiplos *corpus* que, todavia, ao fim e ao cabo,

não emolduram uma definitiva forma, nem encerram derradeiros contornos, porquanto, assevera Evando, “todo retrato de si é um retrato de cego, tateando impalpabilidades” (Nascimento, 2008, p. 285). Sem motivações teleológicas, nesse retrato de si não cabe nenhuma síntese dialética. Portanto, trata-se aqui mais do que a *performance* de um sujeito que se expõe, pois o que está em jogo é, afinal, um outro tipo de cena performática: precisamente, a que se oferece como impossibilidade de constituição plena do sujeito – a suprema incompletude e a precariedade que impedem sua ancoragem, condicionando-o a uma permanente infixidez, “pedaços talvez de uma vida que se faz de instantâneos”, como afirma a outra epígrafe do livro. Retalhos que não alinhavam um original disperso, estilhaçado, razão pela qual o gênero diário, que figura entre parênteses no título, rompe a ilusão que conduziria a um (im)provável conhecimento de si, como se um si incólume pudesse aguardar o descortino de um segredo longo tempo preservado.

A escrita do diário enseja o esforço demiúrgico de reter o tempo com a solda dos dias. Contra toda evanescência, contra todo esquecimento capaz de dissolver o fulgor de um gesto, o arrebatamento de uma mágoa, o átimo de uma alegria, o diário expressa a “mais-valia” do vivido, uma espécie de suplemento a garantir compulsoriamente a permanência dos rastros, a sobrevida dos “restos” (título, aliás, dado por Evando ao último capítulo de seu livro). Nas palavras de Leonor Arfuch: “O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver” (Arfuch, 2010, p. 145).

A obediência ao calendário, única cláusula a ser respeitada pelo diarista, como nos lembra Blanchot (2005, p. 270), inscreve a vida num circuito imperturbável e quimérico de ordenação forjada. Se por um lado a escrita do diário, com seu caráter inatual, com sua cabal impossibilidade de representar o vivido, impedindo a sua dispersão, não retém o tempo passado, não captura aquele que se imagina ter sido ao passar em revista o dia, por outro lado, o sujeito que se desenha na escrita é sempre um outro vicariante, uma espécie de expediente que, ao mesmo tempo em que assinala a não coincidência entre os sujeitos em causa (o que viveu e o que escreve), potencializa a ambivalência de presença e ausência que sedimenta a grafia de si. Escrever-se é outorgar a falta, arriscando-se à inescapável expropriação, como reconhece Evando ao sublinhar: “o eu é incrivelmente diviso, um tanto suspenso de si. eu sou quem não sou, mesmo e outro” (Nascimento, 2008, p. 167).

O autor afasta-se assim da “escrita *da* vida”, que remeteria à concepção puramente mimética da literatura, para aproximar-se daquilo que Barthes denominou de a “escrita *de* vida”, mostrando que a escrita engendra a vida, ao invés de querer apenas emulá-la. Escreve Barthes:

O princípio novo que permite essa nova escrita [a escrita de vida] = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. [...] Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. [...] Escrita de Vida = quanto mais a escrita e a vida se fragmentam (não buscam unificar-se abusivamente), mais cada fragmento é homogêneo [...]. (Barthes, 2005, p. 172-173)

Esse processo de fragmentação, para o qual concorre a atuação de vários eus assumidos pelo sujeito, é tematizado ironicamente em *Retrato desnatural* num de seus “restos”, na forma de sucessivas indagações, que dramatizam, de modo bem humorado, o espaço vacante legado pela idéia de consciência unívoca:

mas quem assina mesmo este falso e doido diário? quem guarda este arquivo desde sempre arrombado, corroído pela falta de medida, a ausência de fronteiras entre o conteúdo e o continente (o fora é aqui dentro e o que está dentro também se encontra fora)? os dejetos de lembranças que nenhuma memória conserva, antes apaga trai distorce o sido e o vivido? quem enuncia esta fala, qual narrador personagem eu lírico colérico translírico acrílico? (Nascimento, 2008, p. 371)

A indissociabilidade de vida e escrita identificada na obra de Evando é consubstancial à defesa da natureza ficcional do diário, esse que é, na concepção mesma do autor, “o gênero dos gêneros” (Nascimento, 2008, p. 159). Sem dispensar seu componente *vital*, o autor aproxima o diário de uma certa noção de literatura que concebe, da qual não está excluída a dimensão do vivido, desse modo ratificando, uma vez mais, a problematização do binômio vida e escrita, apontada, como vimos, desde o título de seu livro. Num de seus “microensaios”, alterando a função sintática da palavra “diário”, Evando considera que

tudo no fundo é *diário* (uso o termo desta vez em função adjetiva), datado e assinado, nos melhores casos transfigurado. também nesses melhores casos, a reinvenção traz a marca do vivido, aquilo que ninguém mais, em tempo nem lugar algum, pôde viver. só eu, ali e então, experimentei, capturei, consignei, em data e local únicos. por isso também a literatura seria das espécies de discurso aquela que mais pensa a si, como se precisasse o tempo todo voltar ao local do crime, entender o que se passou em tal ou qual circunstância. o registro absoluto fracassa, e o que sobra são rastros insuficientes da experiência única, a serem interrogados pelo resto dos tempos. (Nascimento, 2008, p. 334)

Nesse sentido, sendo a escrita um ato sempre datado e assinado, gravando em cada letra a sucessão dos dias (*risco* inexorável, numa espacitemporalidade única), o registro do

vivido, no diário, poderia até mesmo dispensar a única cláusula, referida por Blanchot, a que se subordina o gênero, ou seja, a indicação precisa da data, referência que radica a experiência na artificial cadeia ordenadora dos acontecimentos, facultando-lhes uma dúplice patente: uma condição de existência e uma irrevogável finitude, já que assinalar uma data é recordar a passagem do tempo, como se fosse a própria voz do “hierático e soberbo” pássaro de Poe a nos repetir incansavelmente o ritornelo: “Nevermore”. A ausência de data não anularia, pois, o imperativo irretorquível de Chronos em seu fatal anelo, como constata Evando, num dos “pedaços” intitulados “cinzas (datação)”:

até mesmo o s/d consigna data. talvez até mais que a data atestada, porque em sua anacronia sela em definitivo o tempo inatual do evento, quando a coisa veio à tona sem apelo ou condição, crua, nuíssima. *cripta*. o s/d no fundo assina mais que o c/d, ou seja, quer dizer, noutras palavras, aliás, e assim por diante, etc. tem-se aí o caleidoscopismo fractal, a prosopopéia de todos e cada um, o mapa geral das horas e dias, desde sempre. (Nascimento, 2008, p. 90)

Em sua cartografia temporal, os copiosos eus que integram a confecção de seu autorretrato, resíduos deixados pelo outro em si, performam a imagem exata de sua inata “movência” – pantomimas do a(u)tor a exhibir suas múltiplas “intersversões”, redefinindo a tarefa mesma de autoengendramento pela escrita, ao postular que “tudo então são ficções diárias, ou seja, *infixões*, deslizos, rolagens de um eu e seus outros. até onde” (Nascimento, 2008, p. 160). Singulares *snapshots* a ostentarem para nós, leitores/espectadores, sua única face possível: um *retrato desnatural*.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. II.
- _____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

_____. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. A cor da literatura: teoria da literatura e crítica cultural. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica Coutinho (Org.). *Literatura, crítica e cultura III: interfaces*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2009, p. 67-84.

UM PASSEIO NO DIÁRIO DE VARGAS: ECOS DO RESSENTIMENTO, AUTORIDADE PERDIDA E HUMILHAÇÃO EXPERIMENTADA.

Giselly Rezende Vieira

Este artigo tem a proposta de refletir sobre a questão do sentimento associado às idéias, imagens e visões de mundo representadas no diário autobiográfico do presidente Getúlio Vargas. O objetivo é classificar o ator político Vargas dentro das formulações históricas e teóricas do conceito de memória e ressentimento a partir de Pierre Ansart (2004) e de Max Scheler (1958). Estes autores compreendem o esse sentimento no plural, atentando às suas diversidades e formas, já que é tratado como um afeto, ou conjunto deles, associados às formas de agressividade, ciúme, inveja, solidão, raiva; sentimentos que acarretam desejos de vingança, que são recalcados. Tais sintomas são perceptíveis e menosprezados ao longo da história, na medida em que o ator histórico é incapaz de exteriorizar suas emoções.

Assim, a fim de consubstanciar o nosso objetivo farei uma leitura do diário de Vargas (1930 a 1942), propondo a reflexão a partir da autobiografia, no intuito de buscar as representações de Getúlio Vargas acerca de alguns episódios históricos. Para isso buscarei o olhar da Fundação Getúlio Vargas, em especial de artigos de D'Áraujo (1996), Remédios (1996) e Motta (1999), publicados na Revista de Estudos Históricos, que se dedicaram a esta fonte histórica: a autobiografia. Percebendo o conceito de autobiografia a partir da proposta de Lejeune: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase à sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade”. (Lejeune, 1973, nota 9)

Entendo que o diário de Vargas encaixa-se perfeitamente nesta temática, pois o presidente, sujeito histórico, real, faz um relato confessional, a cada dia, da sua própria existência. Para escrevê-lo, recompõe a unidade de sua vida através do tempo, durante o período de 12 anos, seus escritos representam como reconstituiu e decodificou os acontecimentos chegando a si mesmo, em seu interior. É o sujeito avaliando de forma crítica sua posição no mundo.

Ao trabalhar, no âmbito da história conceitual do político e da história das representações políticas, coloco-me no centro de um referencial teórico onde é necessário

manusear testemunho que pode ser aprendido através da análise do discurso². Ao analisar o diário de Vargas, pretendemos compreender como os agentes históricos se articularam no conjunto de representações que constituem os ressentimentos.

O artigo de Pierre Ansart (2004, p.15 a 36) “História e Memória dos Ressentimentos” pensa a palavra ressentimento como um conjunto de sentimentos. Perspectiva plural, que liga os autores Scheler (1958) e Nietzsche(1998). Este último concebe uma visão aristocrática ao apresentar dois tipos opostos de ressentimento: o dos fracos e a dos nobres decadentes.

o ódio recalcado dos dominantes quando se encontram em face da revolta daqueles que consideravam inferiores. Ressentimento reforçado pelo desejo de reencontrar a autoridade perdida e vingar a humilhação experimentada. (Ansart, 2004, p.19)

Ansart (2004) vai além dos dois autores e percebe a presença de intensidades variáveis e graduais dos dois tipos de ressentimento. Distingue, portanto, três níveis de intensidade. Esta separação é influenciada pela leitura de Freud (1932, p.391-401) e suas considerações sobre o ciúme. Para Pierre Ansart (2004, p.17) tais considerações podem ser aplicadas às situações concretas de ressentimento. Foi Freud (1932, p.393) que, primeiramente, se refere sobre ciúme comum, sendo todos nós portadores; um segundo nível, o ciúme “constituído”, que levaria a uma rivalidade e estaria passível a tratamento; e, por fim, o terceiro nível seria o ciúme “delirante” que levaria ao suicídio. É preciso sublinhar que o ressentimento, por seu aspecto mais sombrio, procede de pulsões por vezes agressivas e destrutivas, pulsões de morte como chamou Freud (1932, p.401), sabendo que, na psicanálise, elas estão presentes em todo indivíduo.

Assim, a minha hipótese é que não se podem classificar as rememorações de Vargas dentro das categorias proposta por Nietzsche (1998): o ressentimento dos nobres decadentes diante dos inferiores, ou dos inferiores diante dos nobres. Trata-se então de um exemplo que sugere uma nova tipologia, já que os ressentimentos ocorrem no interior da hegemonia da *entorag*e da era Vargas - amargo ressentimento entre os iguais. Dessa forma, os ressentimentos passam a ser objeto do presente ensaio.

Como Nietzsche (1998, p.31), desejo refletir sobre os afetos repulsivos, pois existem tais afetos. Este autor discute em sua primeira dissertação a criação e sentido de “bom” e “mau”, “bom” e “ruim”. Percebe que a origem da oposição de tais termos está no

² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

sentimento entre classes. E, a partir de suas considerações, descreve o homem de ressentimento, no entanto, não percebe o ressentimento do nobre com o nobre. Acredita que quando este conjunto de sentimentos aparece no homem nobre, “se consome e se exaure em uma reação imediata, por isso não envenena”.

Apesar de não identificar esta terceira categoria de ressentimento que proponho, Nietzsche, não nega o ciúme entre os iguais, chamando-o de “besta loura”:

Na raiz de todas as raças nobres é difícil não reconhecer o animal de rapina, a magnífica besta loura que vagueia ávida de espólios e vitórias; de quando em quando este cerne oculto necessita desafoço, o animal tem que sair fora, tem que voltar à selva. (Nietzsche, 1998, p.32)

A partir destas considerações, sugere o autor, que o sentido de qualquer cultura é adestrar este animal de rapina, domesticando-o e civilizando-o. Mas, existiriam, segundo Nietzsche(1998, p.33), forças pulsantes que interferem no objetivo do “homem manso”. Seriam, portanto, os ressentimentos, onde ardem ocultos ódios, ciúme e vingança.

Na tentativa de aplicar o método fenomenológico ao mundo dos valores, Max Scheler (1994, p.44) identifica atos de vivência, que segundo ele são “simplesmente fenomenológico”. Estes atos seriam distribuídos de formas diversas e por vezes interrompidos por unidades de vivência, como o ressentimento, a doença, o despertar e até mesmo o dormir. Este autor alemão utiliza a significação francesa da palavra *Ressentiment*, que refere-se à repetição, através e a partir do viver, de uma determinada reação de resposta emocional contra um outro e a qualidade negativa da palavra, o que significa dizer, um movimento de hostilidade.

Scheler (1994, p.49) qualificou as descobertas de Friedrich Nietzsche, conforme já esboçado, como fonte de juízos de valor que ocultam ressentimentos e ódios de “animais de rapina”³. Acredita que o ressentimento possibilita grandes avanços conjuntos da história das considerações éticas, já que desmonta tábuas de valores falsificadas, porém pressupostas como verdadeiras. E ainda, esboça os significados destes instrumentos culturais na tentativa de “amansar” a “besta loura”. Nesse sentido, este autor prefere penetrar na unidade de vivência que marca este sentimento, para ele o ponto de partida seria o impulso de vingança, que se constroem somente sobre a prévia apreensão de estados externos alheios, e são, portanto, reações de respostas.

Assim, a vingança seria o ponto de partida por possuir duas especificidades: ser um distúrbio e uma retratação no mínimo momentâneos e possuir duração determinada, e, ao

³ Ver: Nietzsche, 1998, p.32.

mesmo tempo exigir reflexão anterior. “Em virtude destas duas características, o impulso de vingança é o ponto de partida mais próprio para a formação e conformação do ressentimento”⁴.

No entanto, sentimento de vingança, inveja, cobiça, quando realizados, tendem a desaparecer. O Ressentimento não, portanto, concluiu o autor, nenhum destes perfaz o ressentimento, são apenas estágios no vir-a-ser. Pois no interior deste turbilhão de sentimentos não se segue nenhuma superação ética, como o perdão. De acordo com Scheler(1994, p.73), seria a inveja, o ciúme e a aspiração da concorrência; o segundo ponto de partida para a formação e conformação do ressentimento.

Assim a origem deste conjunto de sentimentos está presa, de acordo com Scheler(1994, p.74), a uma forma especial de comparação entre o valor de si mesmo e o valor de outros. Pensamentos secretos, venenos que interferem na força criativa. De um lado, a tensão especialmente violenta entre vingança, ódio, inveja, e suas conseqüências; de outro, a impotência. O que conduz ao ponto crítico: o ressentimento.

A estrutura formal do ressentimento é aqui, por toda parte, a mesma: algo vem-a-ser, um A, afirmado, louvado, e isto não por causa de suas qualidades internas, mas desde a intenção de negar – sem contudo a expressão lingüística que permanecesse – um outro, B, depreciando, reprimendo. A aparece para o jogo contra B. (Scheler, 1994, p.74)

Dessa forma, após as disposições destes dois autores, empreendo uma reflexão sobre o diário de Vargas escrito de 1930 a 1942, em especial, os discursos que aparecem como uma resposta inconsciente, efeito longínquo de uma angústia negligenciada, recalcada, ligada ao sentimento ameaçador de uma negação de existência.

Penso em Vargas, como um homem ferido, devorado pelo rancor. Certamente na madrugada de 24 de agosto de 1954 ele gostaria de esquecer, mas a lembrança o dominava. Contra sua vontade, incessantemente, durante toda a noite, sua memória apresentava o passado. Carregado pela lembrança de seus braços direitos: Osvaldo Aranha, Juarez Távora, João Alberto e Góis Monteiro⁵; de seus opositores, em especial, seus conterrâneos unidos na Frente Única do Rio Grande do Sul, dirigida por. Borges de Medeiros e Raul Pilla; os políticos paulistas; a imprensa; a UDN e Carlos Lacerda, seu oponente mais conhecido entre outros.

Para Arendt (2001, p.301), em sua análise sobre a ação, a promessa e o perdão, “o momento do ressentimento dura tanto quanto o tempo da impotência”. Segundo esta autora

⁴ SCHELER, 1994, p.49

⁵ Conhecido como “gabinete negro”, foi o embrião do clube 03 de outubro. Vargas, 1995, vol.I, P.28.

o homem carregado de ressentimento, ferido, perde sua liberdade de agir, de começar uma coisa nova, é abolida pela sobrecarga de um passado que o entrava e o submete. Suscita ainda, sobre a duração do ressentimento, fala em tempo penoso e de impotência.

Sobre a fonte, o fato que inaugura as escritas de Vargas é a revolução de 30, seu discurso demonstra bastante preocupação com as “incertezas do futuro”⁶, transmite medo ao mesmo tempo em que indica certeza da vitória da revolução e de se tornar presidente.

Não terei depois uma grande decepção? Como se torna revolucionária um governo cuja função é manter a ordem? E se perdemos? Eu serei depois apontado como o responsável, por despeito, por ambição, quem sabe? (Vargas, 1995, vol.I, p.4 e 5, 03/10/1930)

Observa-se que o diário apresenta-se como um lugar de anotações dos acontecimentos do seu governo: os trabalhos do ministro da justiça na revisão da lei eleitoral; a unificação dos correios e telégrafos; as demissões de altos cargos; reuniões importantes, questões sobre relações internacionais do Brasil; articulações políticas (Capanema volta a Minas). E, ao mesmo tempo, lugar de desabafo dos ódios: “Estremunhando das fadigas do carnaval, recomeça as intrigas políticas, exploradas pela imprensa ou por ela inventadas”⁷, e ressentimentos: “expresso meu ressentimento pela atitude dos dirigentes políticos do Rio Grande”⁸.

Outro episódio importante à compreensão do ressentimento de Vargas é a prisão de dois antigos aliados: Luis Carlos Prestes e Pedro Ernesto. Sobre este último, há uma passagem em seu diário, em que Getúlio Vargas relata o medo de castigos divinos, problemas de consciência, traição e pesar.

No dia combinado, realizou-se a prisão de Pedro Ernesto. Embora as circunstâncias me forçassem a consentir nessa prisão, confesso que o fiz com pesar. Há uma crise na minha consciência. Tenho dúvidas se este homem é um extraviado ou traído, um incompreendido ou um ludibriado. Talvez o futuro esclareça. (3 e 4/4/36)

Outra entrada que sugiro para pensar os sentimentos suprimidos no interior do presidente é o relato sobre sua paixão extraconjugal. O medo de castigos divinos por feitos nada honrosos, delírios que Vargas esforçava-se em vão em esquecer e que vieram à tona, os espectros obscuros e ressentimentos guardados aparecem nos seus escritos nesta passagem:

⁶ Vargas, 1995, vol.I, P.03, 03/10/1930.

⁷ Vargas, 1995, vol.I, P.90, 11 a 13/02/1932.

⁸ Vargas, 1995, vol.I, P.91, 18 a 21/02/1932.

Terminado o expediente, sai à tardinha para um encontro longamente desejado”. Um homem no declínio da vida sente-se, em um acontecimento destes, como banhado por um raio de sol, despertando, energias novas e uma confiança maior para enfrentar o que está por vir. Será que o destino, pela mão de Deus, não me reservará um castigo pela ventura deste dia? (29/4/37)

Pondo à reflexão o ano de 1934, sua opinião acerca da promulgação da Constituição Provisória e eleições para presidente é bastante elucidativa. Ficando perceptível seu desentendimento com Flores da Cunha quanto à constitucionalização do país: “ação de Flores da Cunha na Constituinte para apressar a constitucionalização do país”⁹. Mas uma vez, Vargas traduz suas incertezas quanto ao futuro. “A sorte está lançada. Alguns interventores, chefes de partidos e o leader da maioria resolveram apressar a eleição de presidente [...] Não sei qual o resultado, ou conforma a sabedoria popular, o futuro a Deus pertence”¹⁰.

Recebi os Srs. Flores da Cunha, Antonio Carlos e Medeiros Neto, que vieram comunicar-me a palestra com os Srs. Carlos Maximiliano, Alcântara Machado e outros que propunham ou aceitavam a eleição do presidente da república me diante a promulgação de uma Constituição provisória, e que tudo seria elaborado no prazo de pouco mais de uma semana. Respondi-lhes que não me opunha, uma vez que a Constituinte assim entendesse fazê-lo como ato espontâneo seu. (Vargas, 1995, vol.I, P.263, 17 e 18/01/1934)

Sobre a imprensa, confidencia: “parece haver em tudo certa tendência para arrebatá-me a autoridade”¹¹. Ele ainda fala da oposição, que segundo sua percepção é organizada em torno de São Paulo, do Partido Radical do Estado do Rio e do Partido Republicano Mineiro. Em todos os dias escritos, percebo alusão à temática, parece acompanhar passo a passo: “Continuam as *démarches* na Constituinte para apressar a Constituição e eleger-se o presidente da república. Tenho procurado manter-me alheio a combinações”¹².

ataques da imprensa, certo nervosismo político, acordo da Assembléia para votar a Constituição sem delongas, tramas do Virgílio e do João Alberto, ora pela candidatura Gois, ora de Osvaldo ou de outro qualquer que não seja eu. (Vargas, 1995, vol.I, P.273, 01 e 02/03/1934)

Merecem alusão suas estratégias contra os paulistas, no momento da Revolução Constitucionalista, e seu temor pelos conterrâneos. Habilmente equaciona: “Já venci a primeira etapa contra os adversários, retirando de São Paulo o general Daltro. A segunda é

⁹ Vargas, 1995, vol.I, P.264, 23 a 27/01/1934.

¹⁰ Vargas, 1995, vol.I, P.270, 19 e 20/02/1934.

¹¹ Vargas, 1995, vol.I, P.272, 23 e 24/02/1934.

¹² Vargas, 1995, vol.I, P.272, 28/02/1934.

preciso vencê-la contra os amigos, retirando o general Franco Ferreira do Rio Grande do Sul”.¹³ Adiciona-se, ainda, o desabafo a respeito de discursos da oposição no legislativo censurando o governo por gastos imoderados.

[...] a tendência ao desperdício vem exatamente do legislativo [...] O primeiro ano de ditadura, 1931, foi um ano de rigorosa economia, cortes nas despesas, redução de vencimentos, a começar pelo presidente da república, suspensão de obras, etc. (Vargas, 1995, vol.I, P.416, 03 e 21/08/1935)

O presidente continua o desabafo e argumenta que para o fim da crise econômica seria necessário três anos de ditadura, fazendo administração e alheado da clientela política e dos partidos.

Infelizmente, não foi possível, e a maior responsável por essa obra de perturbação foi a celebre Frente Única do Rio Grande do Sul, dirigida pelos Srs. Borges de Medeiros e Raul Pilla – dois lunáticos e despeitados que sabotaram a obra da ditadura e açularam a revolução de São Paulo. (Vargas, 1995, vol.I, P.416 e 417, 21/08/1935)

Vargas continua o desabafo e é perceptível sua solidão em meio àqueles que antes considerava seus apoiadores:

O apressamento da volta precipitada do país ao regime constitucional foi obra da Frente Única do Rio Grande do Sul, com o apoio de Flores da Cunha e Osvaldo Aranha. Tudo isso já estava assentado, resolvido em franca execução quando sobreveio a revolução de São Paulo. Revolução constitucionalista? Não, porque a data das eleições estava marcada solenemente para o dia 3 de maio de 1933 e os tribunais eleitorais já constituídos! As reivindicações da autonomia paulista? Tampouco. Tudo já fora atendido, até mesmo a mudança do comando da região. (Vargas, 1995, vol.I, P.417, 21/08/1935)

Em 1937, de início o autor confessa que haverá acontecimentos políticos de primeira ordem. Merece destaque a proliferação precoce de vários candidatos à presidência: Armando Sales, Osvaldo, Macedo, José Américo etc¹⁴. Há, ainda, a questão bélica, já que Vargas faz obtenções de material e tem notícias de grandes aquisições feitas por São Paulo e Rio Grande do Sul. Ocorre também apreensão de aviões desembarcados na alfândega, cujos destinatários são desconhecidos. O presidente conclui: “São Paulo e Rio Grande armaram-se como para uma guerra para conquistar o Brasil”¹⁵. É evidente sua intenção acerca da sucessão presidencial. Sua articulação é em torno de um candidato único e conciliação geral. Porém, ocorrem resistências de diversos estados, as aspirações giram em torno de José Américo e Armando Sales¹⁶.

¹³ Vargas, 1995, vol.I, P.293, 03 e 05/05/1934.

¹⁴ Vargas, 1995, vol.II, P.13, 16/01/1937.

¹⁵ Vargas, 1995, vol.II, P.11, 14/01/1937.

¹⁶ Vargas, 1995, vol.II, P.47, 21/05/1937.

Vargas parece estar certo da vitória de José Américo, diz que está satisfeito e confiante. Contudo, sem descrever o que houve, escreve no dia 09 de julho de 1937 uma única frase que indica mudança nos rumos: “Um acontecimento infeliz perturbou toda a luminosa aventura que seria, talvez, uma consoladora despedida da existência”¹⁷.

Há a retirada da candidatura de José Américo, este procura o Ministro de Guerra e, ainda, tenta convencer Armando Sales a retirar-se em favor de um candidato único alegando existir a trama de um golpe. O Ministro recusa a proposta e Vargas sentencia: “Não é mais possível recuar. Estamos em franca articulação para um golpe de Estado, outorgando uma nova constituição e dissolvendo o legislativo”¹⁸. O dia 09 de novembro de 1937 marca a ansiedade em relação a execução do plano, Vargas prefere isolar-se ao lado da amante. O desenrolar dos fatos no dia 10, são por ele narrado:

[...] as duas casas do Congresso amanheceram guardadas pela policia. Às 10 da manhã reuniu-se no Guanabara o Ministério, e assinamos a Constituição. Só não compareceu o Ministro da Agricultura, que pediu demissão. À tarde, compareço ao Catete, despachando com os Ministros da fazenda e Trabalho, recebi várias outras pessoas e regressei ao Guanabara, trabalhando até as horas da noite, quando pronunciei pelo rádio o Manifesto à nação. (Vargas, 1995, vol.II, P.83, 09 e 10/11/1937)

A partir dos registros acima mencionados, percebo que observações importantes encontradas no diário demonstram o medo do fracasso, a desconfiança nos homens, a visão salvadora do chefe e a impossibilidade de conceber a vida pública sem sucesso ou aprovação. Sentimentos que, como vimos, são formadores do ressentimento. Nesse sentido, ao lado do isolamento, a morte é uma menção constante. A solidão esta presente em seus escritos desde 1932:

É preciso um espírito forrado de grande serenidade para resistir aos embates morais desta luta. A um dia de relativa tranqüilidade, sucede-se outro cheio de boatos, de intrigas, de conspirações, de ameaças de atentados pessoais. Procuro isolar-me dessa atmosfera enervante que só serve para perturbar. (10 e 11/09/32)

Nos discursos este sentimento aparece como fio condutor do desabafo que leva-o a escrever: “Todos passeiam, vão aos teatros, divertem-se. Eu fico só, trabalhando. Não me queixo, nem maldigo a sorte. Sorrio apenas dos que supõem que este posto seja um gozo, e que eu esteja aqui para servir-me e não para servir” (vol 3, p.239).

¹⁷ Vargas, 1995, vol.II, P.59, 09/07/1937.

¹⁸ Vargas, 1995, vol.II, P.82, 09 e 10/11/1937.

Permeando seus escritos encontram-se mais trechos em que Vargas sente-se sozinho e encontra-se com os fantasmas da morte. Estes já se faziam presentes desde 1930: “Quantas vezes desejei a morte como solução da vida” (20/11/30). D’Araujo(1996, p.201) disserta em especial sobre a solidão, sentimento repetitivamente reproduzido nas linhas do diário: “À noite, insone e tossindo, perturbei a tranquilidade de minha mulher, chegada do cinema, me disse que compreendia agora a necessidade de camas separadas. Não discordei, mas compreendi melhor a razão por que às vezes sinto-me isolado” (1/3/40). A autora constata que tal isolamento o levava a considerar que, apesar das atribuições e responsabilidades que acumulava, não encontrava parceiros, nem entre os iguais, para dividir sentimentos e responsabilidades. Tomando para si a tarefa do governo absoluto, o próprio Vargas constatava: “Não tenho, às vezes, para juiz senão Deus e a minha consciência” (17/10/41).

Ao encerrar seu diário, em setembro de 1942, justifica esta decisão ao acidente que interrompeu por meses seus escritos, para ele a retomada dos relatos ficou sem sentido e também adiciona sentimentos que cresciam em seu interior, e que era melhor não serem expostos. “A revolta, o sofrimento também mudou muita coisa dentro de mim!”

Assim, Getúlio Vargas registra tempos de felicidade e tempos de magoa, mostrando que nele coabitam diferentes eus. Esta afirmativa justifica-se no decorrer da leitura por se tratar de uma escrita fragmentada e intuitiva. Características próprias do gênero que ainda possui, para Remédios (1996, p.213), a função catártica.

Portanto, nos discursos de Vargas a respeito de alguns acontecimentos históricos, aparecem alguns sentimentos que em conjunto podem levar a ressentimentos, conforme observamos as considerações de Nietzsche (1998) e Scheler (1958) a partir da leitura de Pierre Ansart (2004). Vargas escreve para si mesmo, seu diário trás pistas dos seus pensamentos, os fantasmas adormecidos: vingança, medo, amargura, solidão, ciúme. Não se pode perder de vista os causadores de tais sentimentos: seus iguais, aqueles que o rodeavam. Neste texto, identifico apenas alguns acontecimentos, indicando algumas desavenças, entre tantas que despertaram o ressentimento “delirante”, na maior intensidade de acordo com Freud, em Vargas. Além de observar uma terceira e nova tipologia de ressentimentos, aquela que se dá entre os iguais. Há o intuito, nesta identificação, de incluí-la no pensamento de Ansart (2004), pois, certamente, a leitura deste autor foi o impulsor da construção deste estudo.

Referências bibliográficas

- ANSART, Pierre. “História e Memória dos Ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella;
- NAXARA, Marcia Regina (org.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p.15 a 36.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- BERNSTEIN, Serge. *L'histoire et la culture politique*. Vingtième siècle. Revue d'Histoire, n. 35,p. 67-77, 1992.
- D'ARAUJO, M.. “O fio da meada no Diário de Vargas”. *Revista Estudos Históricos, América do Norte*, 9, jul. 1996. Disponível em:<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2020/1159>. Acesso em: 15 Feb. 2011.
- FIGUEIREDO, Ney Lima (Org.). *Políticos ao entardecer: poder e dinheiro no outono de Vargas, JK, Geisel, Café Filho, Brizola, Andreazza, Covas e Lacerda*. São Paulo, SP: Cultura, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiografia em France*. Paris: A. Colin, col. U2, 1973.
- SCHELER, Max. *L'Hommwe Du ressentiment*.Paris: Gallimard, 1958.
- MOTTA, M.“Frente e verso da política carioca: o lacerdismo e o chaguismo”. *Revista Estudos Históricos, América do Norte*, 13, dec. 1999. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2103>. Acesso em: 15 Feb. 2011.
- _____. Frente e verso da política carioca: o lacerdismo e o chaguismo. *Revista Estudos Históricos, América do Norte*, 13, dec. 1999.
- NASCIMENTO, Alcino. *Mataram o presidente! Memórias do pistoleiro que mudou a história do Brasil*. Editora Alfa-Omega, São Paulo, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. - São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- REMÉDIOS, M.“A preservação da vida na escrita: o Diário de Getúlio Vargas”. *Revista Estudos Históricos, América do Norte*, 9, jul. 1996. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2015/1154>. Acesso em: 21 Feb. 2011.
- SCHELER, Max. *Da reviravolta dos valores: ensaios e artigos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

O SUJEITO NA AUTO-ESCRITURA DE WALTER BENJAMIN

Guaraciara Loterio (Unicamp/Fapesp)

Neste texto pretendo apresentar algumas reflexões advindas de minha pesquisa de mestrado, a qual se encontra em andamento e discorre sobre o sujeito na auto-escritura de Walter Benjamin. Tal pesquisa pretende, a partir da análise de obras como *Rua de Mão Única* (*Einbahnstrasse*), *Imagens de Pensamento* (*Denkbilder*), *Infância em Berlim por Volta de 1900* (*Berliner Kindheit umNeunzehnhundert*) e *Diário de Moscou* (*Moskauer Tagebuch*), lançar luz sobre o tema, inicialmente explicitado por Gerhard Richter¹.

A fim de fazê-lo, inicio partindo de uma pequena análise sobre o cenário da autobiografia, discorrendo sobre a desarticulação do sujeito e as análises defendidas por autores como Rodolphe Gasché e Paul De Man. Em seguida, discorrerei rapidamente sobre a auto-escritura benjaminiana e seu gesto duplo, utilizando-me de autores como Heidegger e Derrida.

O Problema do Sujeito no Cenário da Autobiografia

Em nossa cultura a autobiografia parece estar em toda a nossa volta. Na televisão, nos livros, sessões terapêuticas, conversações diárias; nunca se quis tanto contar a própria história e apresentar a si mesmo de uma maneira própria. Segundo Rockwell Gray, não podemos esquecer, todavia, que a aparente urgência de contar a própria história está ligada a um desejo bastante antigo do homem, o de gravar suas experiências e vivências a fim de evocar uma diferenciação de sua personalidade individual². E é justamente este aspecto – a interação entre autor e sujeito da escrita autobiográfica – que tem sido largamente discutido nas últimas décadas.

Talvez essa problemática surja, de acordo com Paul L. Jay, porque a relação entre o “eu” como “autor” e entre o “eu” como “sujeito”, a princípio tão óbvia, ainda é, nos

¹Richter, Gerhard. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2002.

²Rockwell, Gray. *Autobiography Now*. In: *The Kenyon Review, New Series*, Vol. 04, N° 01. KenyonCollege, (Winter 1982), pp. 31-55.

trabalhos autobiográficos, paradoxal³. Esse paradoxo levou Nietzsche a dizer que o sujeito, o “eu”, não é algo “fornecido”, mas uma “invenção”. Ele insiste que a “subjetividade” deve ser pensada como uma ficção, como algo que foi previamente formulado e para o qual nosso papel particular e histórico é um fato:

“O sujeito” é a ficção em que vários de nossos estados similares são o efeito de um substrato: somos nós que primeiramente criamos a “similaridade” de tais estados; ajustá-los e fazê-los similares é o fato, não a sua similaridade (a qual deve ser, preferencialmente, negada).⁴

O foco de Nietzsche é a idéia da subjetividade como um processo. O “eu” não deve ser visto como um “espírito”, apesar de já o admitirmos como uma espécie de linguagem conceitual que criamos⁵. Devemos observar aqui que para Nietzsche a contradição se encontra entre *identidade* e *discurso* – entre o “sujeito” e suas variadas representações – de forma que o “sujeito” apenas pode existir conceitualmente como uma representação⁶.

Mais tarde, essa mesma contradição será explorada por Rodolphe Gasché, que menciona uma constitutiva iniciativa do sujeito no trabalho autobiográfico. Para Gasché a autobiografia traz a “desapropriação” da identidade do sujeito pela linguagem. A escrita é uma extensão, uma representação dessa mesma “desapropriação”⁷.

Paul De Man, por sua vez, insiste no problema de considerar a autobiografia como um gênero, “mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos”⁸. Haveria um “momento autobiográfico”, por meio do qual “o autor declararia a si mesmo como o sujeito de seu próprio entendimento”⁹. O que parece determinante em sua tese é o que ele chama de momento especulativo como parte de todo entendimento. Esse entendimento revelaria uma estrutura tropológica, na qual repousa a possibilidade de todo conhecimento, inclusive o conhecimento de si mesmo. Mas esse conhecimento, assim como para Gasché, está comprometido com a exposição escrita.

³ Jay, Paul L. *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*. In: MLN vol. 97 n°5, Comparative Literature. The Johns Hopkins University Press, Dez. 1982, pp. 1045-1063.

⁴ Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*, tradução Walter Kaufmann e R. J. Holingdale, ed. Walter Kaufmann. Nova Iorque, Vintage Books, 1968, p. 269.

⁵ Idem, p. 266.

⁶ Ibidem.

⁷ Gasché, Rodolphe. *Modern Language Notes*, Vol. 93, n°4, Maio de 1978, p. 266.

⁸ De Man, Paul. *Autobiography as De-facement*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 94, n°5. Johns Hopkins University Press, Dezembro, 1979, p. 921.

⁹ Idem, p. 922.

Para De Man, o interesse em torno da autobiografia não é revelar um conhecimento de si confiável, mas sim demonstrar a impossibilidade de totalização de todo sistema textual feito por “substituições figurativas”¹⁰.

Se o *status* do sujeito no meio desse processo de desapropriação parece ser relativamente novo para teóricos como Gasché e De Man, não é decididamente um novo tópico para a própria autobiografia, como nos diz Paul L. Jay¹¹. As contradições mencionadas têm sido trabalhadas por escritos desde Santo Agostinho. Em *As Confissões*, Agostinho executa um intrincado exame dos efeitos da desapropriação da cognição e da representação, em um contexto de uma metódica e literária análise de si¹².

Essa meditação, a qual constitui um tipo de comentário crítico sobre a dificuldade de Agostinho de encontrar a si e representar a si mesmo na linguagem, encontra-se nos livros X e XI das *Confissões*. Ao voltar e rememorar parte de sua vida, Agostinho desempenha uma intrincada desconstrução de processos de percepção, lembrança e representação; o que ele faz de uma maneira que põe em questão o *status* do “eu” de sua narrativa.

O “passado” recontado por Agostinho em suas *Confissões* representa a imagem de uma imagem de um passado que se “extinguiu”. Isso significa que o sujeito das *Confissões*, o qual não pode “ser” o autor (já que tal sujeito também se “extinguiu”), existe, antes, como uma série de “palavras concebidas a partir de imagens”. O próprio autor parece confirmar tal idéia ao dizer: “no vasto beco de minha memória eu encontro a mim mesmo e recordo a mim mesmo”¹³.

É precisamente porque Agostinho se reconhece, que sua linguagem sofre *desapropriação*; ambos, ele e seu texto devem buscar intercessão divina pela Palavra. O

¹⁰De Man analisa em outro texto a linguagem figurativa utilizada por Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. A obra se chama *Alegorias da Leitura* (Rio de Janeiro: Imago, 1996). Na introdução, o autor discorre sobre a diferença entre gramática e retórica, criticando a redução da figura lingüística à gramática. Para ele é impossível haver uma separação entre a estrutura gramatical ou sintática e a estrutura retórica do texto com a utilização de figuras de linguagem. A separação ocasionaria o erro de se associar a gramática à lógica e a retórica à persuasão, como se houvesse a um significado literal de um lado e um significado figurativo de outro. O importante para o autor não é mostrar essas instâncias em separado, mas mostrar que elas, embora diferentes, estão entrelaçadas na construção textual.

¹¹Jay, Paul L. *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*. In: MLN vol. 97 n°5, Comparative Literature. The Johns Hopkins University Press, Dez. 1982, p. 1046-7.

¹²Santo Agostinho. *The Confessions of St. Augustine*. Trad.: John K. Ryan. Nova Iorque, Image Books, 1960, p. 231.

¹³Idem, p. 237.

sujeito em seus escritos pode ser descrito como aquele que paradoxalmente procura sua própria identidade e continua a desapropriá-la¹⁴.

A mesma problemática é confrontada por Wordsworth em seu trabalho autobiográfico: *O Prelúdio*. Nele, o autor também parece ter um dos olhos voltado para a história de seu passado e o outro para o sujeito que a escreve. A contradição central que permeia seu trabalho, e que também pudemos perceber em Agostinho, é a maneira como o sujeito se encontra desprovido de palavras. As palavras parecem fugir dos mecanismos da memória, e assim o próprio sujeito parece desapropriado de si e de uma linguagem que o descreva. Nas palavras do próprio Wordsworth: “cada homem é uma memória para si mesmo”¹⁵. Contudo, diferentemente de Agostinho, Wordsworth não procura por uma palavra divina ou um intercessor que o faça entrar em acordo com suas memórias e partes perdidas de seu “eu”, mas parece aceitar a fragilidade de sua tarefa e preferir que esta reflita na fragilidade da linguagem¹⁶.

Quando pensamos na definição tradicional de “autobiografia”, também não devemos pensar em Paul Valéry ou Roland Barthes. A “vida” em seus trabalhos, como nos diz Paul L. Jay, é pensada menos de uma maneira cronológica e externa que de modo interior e disperso, isto é, como não separada do tempo da escrita, mas parte constitutiva dele¹⁷.

Para Valéry e Barthes a condição de “sujeito” de uma narrativa se encontra na maneira de dar forma a não-totalização de um discurso. Uma vez que a idéia de subjetividade se torna desengajada da idéia de biografia, o passado e o texto autobiográfico passam a ser vistos como simplesmente uma história que se desdobra de maneira elíptica e totalmente discursiva. Com a estrutura fragmentada das obras de Valéry e Barthes há a busca por uma representação do sujeito como advindo daquilo que Nietzsche denominara de “um substrato”¹⁸. Tanto para Valéry quanto para Barthes a tentativa de analisar textos autobiográficos é uma espécie de antiprática. Se escritores como Agostinho e Wordsworth

¹⁴Como o próprio Agostinho parece confirmar: “juntar novamente os [meus] pedaços que se encontram abandonados em desordem”. (Santo Agostinho. *The Confessions of St. Augustine*. Trad.: John K. Ryan. Nova Iorque, Image Books, 1960, p. 46).

¹⁵Wordsworth. *The Prelude* (edição de 1805, editada por Ernest De Selincourt e corrigida por Stephen Gill). Londres, Oxford & Nova Iorque. Oxford University Press, 1970, vol.III, p.189.

¹⁶Cf. Sypher, Wylie. *Loss of the Self in Modern Literature and Art*. Nova Iorque, Random House, 1962.

¹⁷Jay, Paul L. *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*. In: MLN vol. 97 n°5, Comparative Literature. The Johns Hopkins University Press, Dez. 1982, p. 1052.

¹⁸Cf. Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*, tradução Walter Kaufmann e R. J. Holingdale, ed. Walter Kaufmann. Nova Iorque, Vintage Books, 1968.

lembram-se de lembrar – a fim de transcender, restaurar e reconciliar – Valéry e Barthes esforçam-se por criar uma desordem para “dividir”, “deter” e “desviar” o sujeito de seu “destino”¹⁹. Esse “destino” não é algo natural, de acordo com os autores, mas uma idéia historicamente construída de que o “sujeito” como um “todo” pode ser “descoberto” e restaurado através da escrita.

O próprio Barthes escreve: “Eu não sou contraditório, eu estou disperso”²⁰, pois para ele (e para Valéry) a verdade do sujeito encontra-se na fragmentação e na divisão do mesmo. A simples idéia de qualquer tipo de unificação tende a negar a natureza fragmentária e dispersa desse sujeito.

Buscamos apresentar rapidamente aqui a problemática do sujeito nos escritos autobiográficos. O que atualmente chamamos de “crise da subjetividade”, como nos explica Paul L. Jay, nada mais é do que um modo de pensarmos o contexto, os limites e a forma dos trabalhos autobiográficos²¹. Passemos agora, a tratar dos escritos autobiográficos de Walter Benjamin.

Aspectos da Auto-Escritura Benjaminiana: o Espaço da Memória

Os atos de auto-retratação no *corpus* da obra bejaminiana não apenas contêm reformulações estéticas e teóricas do modelo autobiográfico, mas expressam, em um nível literário, a mesma preocupação histórico-política presente em outros textos do autor²². Como crítica cultural e confissões pessoais, tais atos parecem romper com o gênero autobiográfico convencional, introduzindo a natureza fragmentária e textual dos pensamentos que sustentam a memória. Assim, os gestos narrativos de Benjamin expressam, de maneira autoconsciente, a idéia de que só podemos nos apoderar do sujeito textual na medida em que acompanhamos os constantes caminhos trilhados pelos diversos significados desse sujeito ao longo da escrita.

¹⁹Cf. Jay, Paul L. *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*. In: MLN vol. 97 n°5, Comparative Literature. The JohnsHopkinsUniversity Press, Dez. 1982, p. 1056.

²⁰ Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Trad. de Richard Howard. Nova Iorque, Hill & Wang, 1977, p. 143.

²¹Jay, Paul L. *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*. In: MLN vol. 97 n°5, Comparative Literature. The JohnsHopkinsUniversity Press, Dez. 1982, p.1059.

²²Cf. Richter, Gerhard. “*Acts of Self-portraiture: Benjamin’s Confessional and Literary Writings*”. In: Cambridge Companion to Walter Benjamin. Cambridge University Press, 2004, p. 224-225.

Buscando refletir sobre essa problemática, partimos de Heidegger, que clamava como tarefa da escrita a “rememoração ou restituição do ser”²³. Para Heidegger, a tarefa da elaboração do ser abarca algumas possibilidades que propiciam uma leitura-escrita ex-propriada. Por ex-propriação compreendemos o movimento para fora do *propius*, ou seja, movimento que, no ato mesmo de apropriação daquilo que é o seu sentido mais próprio, é fragmentado, desfundamentado, ex-localizado. Segundo Heidegger, “a *essência* da presença [ser-aí/*Da-sein*] está em sua existência”²⁴. Assim, se a questão do ser é a história de um esquecimento, tal se deve ao fato de que o ser fora até então pensado essencialmente como separado de sua existência, isto é, os essencialismos e existencialismos agregam um espaço inerte como diferença entre essência e existência.

A partir do termo *Da-sein* (*ser-aí*), Heidegger introduz a problemática da questão, já que o *Da* significa o ser enquanto essencial abertura. Para ele, “*Da* quer dizer ‘aqui’ ou ‘lá’ (...) ‘aqui’ ou ‘lá’ são possíveis apenas em um *Da*, ou seja, somente se existe um ente que, como ser do *Da*, abriu a sua espacialidade”²⁵. A abertura propiciada pela inclusão do *Da* se torna possível justamente nessa duplicidade, a qual representa a junção da essência com sua própria existência. Esse duplo exclui qualquer possibilidade de limitação conceitual do *sein*, que passa a significar aquilo que indica o *Da*, e ainda mais: o próprio do ser é que seja essa indicação muda de seu *Da*, pois “na sua ausência ele [o ser] não somente não existiria de fato, mas não poderia ser, em geral, o ente desta essência. O *Da-sein* é a sua abertura”²⁶. Neste ponto, Heidegger propicia-nos uma abertura para pensarmos a fala fragmentária da escrita da memória, escrita esta que, como nos aponta Seligmann-Silva, se opõe a um modelo mimético – entendendo-se aqui *mimesis* como *imitatio* – marcado apenas pela “representação”, privilegiando principalmente a “apresentação” – a qual, pensada kantianamente, é o único adequado às idéias estéticas e éticas²⁷.

Essa análise remonta uma temática aparentemente obsessiva nos estudos literários e na filosofia, a saber: o problema de trazer a linguagem como linguagem para a linguagem, ou seja, trazer à linguagem sua fala. Para Heidegger a linguagem é alinhada a conceitos e não à linguagem ela mesma; há uma tendência a esquecer a fala da própria linguagem para

²³ Heidegger, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 48.

²⁴ Idem, p. 191

²⁵ Idem, p. 192

²⁶ Ibidem

²⁷ Seligmann-Silva, Márcio. *Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A Escrita da Memória*. In: Seligmann-Silva, Márcio [org.]. *História, Memória e Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 387-388.

demorar-se em atributos desta como metalinguagem, como reflexão lógico-gramatical dispersa na superfície do discurso. A fim de contornar esse equívoco, o autor propõe a busca do vigor da linguagem por meio de um *Riss* (rasgo): “*Riss*, rasgo, é a mesma palavra que *ritzen*, riscar, arranhar. (...) A rasgadura é o todo dos rasgos daquele riscado que articula o entreaberto e o livre da linguagem”²⁸. Por meio da unidade da rasgadura retomamos o *Da-sein*, uma vez que o rasgo vislumbra a abertura como momento no qual aquilo que se fala e o que não se fala articulam-se, possibilitando algo advir da linguagem por meio desse rasgo. É porque a rasgadura articula o dito e o não-dito – esse reclamado da fala que sobrevém como indício, no sentido de uma remissão – que é possível, de acordo com Heidegger, aproximarmo-nos da linguagem como linguagem, libertando-a e estabelecendo a sua condição de possibilidade. Para Heidegger a remissão aponta a verdadeira fala da linguagem, abrindo a condição de possibilidade desta.

O elemento dessa reflexão é a força ex-propriadora inserida no gesto de apropriação, uma vez que o *Da-sein* abrange tanto a possibilidade inscrita de ser-o-aí – de estar-se no próprio lugar – quanto o mostrar-se inatual de toda a enunciação do ser no momento do dizer, um *shifter*, que possui duplamente o poder de ter lugar e o “impoder” da pura negatividade. Da mesma maneira, o gesto de apropriação da fala da linguagem expropria-se no momento da rasgadura, pois esta, como conjunção entre o que se fala e o que não se fala, realiza o jogo impossível do mostrar-se ausente e se ocultar presente, o qual é seu gesto próprio na aproximação da fala da linguagem. Deste modo, o rasgo remete infinitamente ao gesto duplo entre aquilo que se fala e não se fala; a verdadeira revelação da fala da linguagem: o modo dual do dito e do não dito que se correspondem.

Do mesmo modo, quando pensamos na auto-escritura de Walter Benjamin, é possível denunciarmos o rompimento de um contexto linear por meio da fala da memória. Tal rompimento denota a necessidade e a impossibilidade do lembrar-se, opondo deste modo, memória e esquecimento. A fala da linguagem benjaminiana privilegia um processo de “arqueologia textual”²⁹ no qual a trajetória de um sujeito em esfacelamento deve ser resgatada. Apenas por meio dessa “arqueologia”, a relação entre o sujeito e seu contexto histórico-cultural pode ser pensada. Os gestos narrativos de Benjamin expressam, de maneira autoconsciente, a idéia de que só podemos nos apoderar do sujeito textual na

²⁸Heidegger, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 201.

²⁹Richter, Gerhard. *Richter, Gerhard. Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2002, pp.41-42.

medida em que acompanhamos os constantes caminhos trilhados pelos diversos significados desse sujeito ao longo da escrita. Se Benjamin deseja situar sua discussão arqueológica do sujeito primário na arte de se auto-retratar é porque ele sabe que o problema do sujeito é inerente, em certos níveis, a todos os momentos de representação, sendo de certo modo mais agudo no discurso autobiográfico ³⁰. O sujeito de uma autobiografia se localiza tradicionalmente na difícil tentativa de se projetar como unificado, autônomo, em seu contexto histórico e social transparente.

Se Benjamin problematiza o momento em que as memórias são apresentadas e passam a figurar no texto, é porque para ele a apresentação de tais memórias sempre ameaça romper-se em uma aporia. Essa tensão pode ser vislumbrada em um dos trechos de *Berliner Chronik*:

A autobiografia se preocupa com o tempo, com a sucessão e o que constitui o fluxo da vida. Aqui, contudo, estou tratando de espaço, de momentos e descontinuidades. Pois mesmo que meses e anos apareçam aqui, é na figura que de um momento de recordação. Essa figura estranha – que se deve chamar de fugaz ou eterna: em nenhum caso é o material de que é feita a vida... O ar de uma cidade que evoca e distribui aqui breves e sombrias existências. ³¹

Enquanto a compreensão tradicional de uma autobiografia espera uma narrativa hierarquicamente cronológica que se desdobra em uma vida, a auto-escritura benjaminiana não se desdobra de maneira linear e cronológica, mas como uma montagem de experiências e miniaturas textuais – uma *bricolage* no sentido levi-straussiano do termo ³². Sua arte de se auto-retratar reside, diz-nos Benjamin, não no tempo, mas no espaço, como uma topografia ou constelação, cuja escrita do sujeito contém os significados. Enquanto o espaço dessas constelações nunca pode se encontrar fora de temporalidade, o tempo é visto como um tropo que designa não o desdobramento linear da trajetória de vida, mas antes uma forma retórica na qual é construído no momento da lembrança.

Com essas análises em mente, recorreremos à Derrida e ao interesse pela literatura e seu *modus operandis*: o fazer literário, sobretudo a desagregação da sintaxe e o desarranjo

³⁰O rigor e a abstração que a maioria dos leitores associa aos textos benjaminianos parecem, à primeira vista, estar em desacordo com a cadência pessoal a demanda estética que caracterizam e definem aquilo que se tem como cânone no gênero autobiográfico – de Santo Agostinho à Rousseau, de Goethe à Nietzsche e os modernistas

³¹Benjamin, Walter. *Berliner Chronik*. In: *Denkbilder*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p.126.

Benjamin, Walter. *A Berlin Chronicle*. In: *Selected Writings Vol. II (1927-1934)*. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 612.

³²Nesse sentido, a definição de Lévi-Strauss do processo do *bricolage* (deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro construindo significados diversos em função dos novos arranjos obtidos) engloba uma dimensão artística que lhe é inerente. (Para mais detalhes Cf. Lévi-Strauss, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad. de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2010).

no conteúdo, a junção de fatores aparentemente contraditórios que esquadrinham a língua em seu “para além da linguagem”³³. Em Derrida os sentidos da auto-escritura encontram-se inseridos em uma língua por vezes ambígua e complexa – a qual demonstra os atos e efeitos daquele que “entrega-se sempre à língua”, mesmo quando está “à beira do francês, unicamente, nem nele nem fora dele”³⁴ – que renega a superficialidade do apenas “falar-acerca-de” um assunto sem demonstrar aquilo que há neste de complicado, exasperante. Em Derrida – assim como em Benjamin – a forma daquilo que é dito interessa tanto quanto o próprio dito (ou não-dito), forçando um alargamento de conceitos, a fim de demonstrar suas possibilidades e também limites.

Por meio de traços autobiográficos lançados em lugares inesperados, Derrida – assim como Benjamin – faz lembrar que a auto-escritura gera simulacros, espectros que se dispõem ao longo das páginas. Sendo assim, há uma demanda por uma ética da alteridade, muito embora saibamos que reivindicar uma alteridade não significa impingir uma demanda de singularidade, uma vez que esta é sempre interrompida pela lei do outro. Antes, o que esta reivindica é um lugar à margem – a mesma margem que atravessa o modo de leitura, pois o que Derrida faz não é mais do que ler as margens de textos que lhe chamam a atenção, fazendo-o através de sua língua que está “à beira do francês”. De maneira similar é possível evidenciar a preferência de Benjamin por ensaios e seu ato constante de coletar informações advindas das mais inesperadas fontes – de livros esotéricos e bulas de remédio a livros de filosofia –, o que irá permear todo o seu *corpus* e constituir o inacabado *Passagen-Werk*.

Neste ponto também é possível uma analogia com a auto-escritura benjaminiana, uma vez que esta evoca a dissolução do sujeito em múltiplas leituras, envolvendo mais que meras imagens refletidas ou duplicações do si mesmo, revelando um sujeito que se mostra em sua alteridade³⁵. Na auto-escritura de Walter Benjamin o compromisso com um domínio pode figurativamente expressar-se em termos de outro. Nesse sentido, não podemos nos esquecer de que, conforme afirma o próprio Benjamin, a condição de possibilidade da “verdade” de algo – incluindo o sujeito – parece emergir da transformação desse algo em outro:

³³ Barthes, Roland. *Lé degré zéro de l'écriture*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 2002, t.I, p.133.

³⁴ Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996, p.80.

³⁵ Para um exame detalhado desta questão do sujeito que se define enquanto alteridade, Cf. Richter, Gerhard. “Acts of Self-portraiture: Benjamin's Confessional and Literary Writings”. In: *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press, 2004, pp. 221-237.

Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso, sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim. Também a verdade, (como uma criança, como uma mulher que não nos ama) se recusa, diante da objetiva da escrita, quando nos acorramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente.³⁶

Assim, se alguma verdade se manifesta na escrita, é justamente uma verdade que se desdobra em inúmeros sentidos. Sobre tal “verdade”, prossegue Benjamin:

É bruscamente, como com um golpe, que ela [a verdade] quer ser afugentada de seu mergulho em si mesma e despertada num susto [...]. Quem quereria enumerar os sinais de alarme com que é guarnecido o interior do verdadeiro escritor? E “escrever” nada mais significa que pô-los em movimento.³⁷

No movimento da retórica de Benjamin, as palavras e os conceitos dão a impressão de, a qualquer momento, entrar em uma nova relação com aquilo que apresentam. É por isso que a leitura de sua auto-escritura exige que se trilhem os caminhos nos quais as palavras e os conceitos têm seus significados constantemente transformados³⁸. Assim, a “verdade” que emerge da leitura desses escritos, reside não na linearidade ou no referencial da linguagem benjaminiana, mas nos movimentos constantes através dos quais ela se transforma.

Desta feita, o registro autobiográfico entra em rasura, deixando transparecer as sinuosidades com que se chega às posições, aos pontos de vista. Não se trata, portanto, de aprisionar a escrita a um gênero, mas de mutilar a este, entrelaçá-lo, de modo que ocorra uma “modulação”, uma “transformação”. Se por um lado há uma “lei” do gênero autobiográfico, o autor, assim como Derrida, busca desarticulá-lo, desestabilizá-lo. Benjamin parece explicar isso quando nos diz:

Não se deve ter medo de retornar novamente e novamente a um mesmo fato de interesse, espalhar, do mesmo modo que se dissolve um torrão de terra, agitar como se dissolve e se molda uma peça de barro. Porque, de fato, o que importa são os sedimentos, estrato que resgata apenas os mais meticulosos exames que constituem e asseguram a verdade escondida no interior da própria terra: as imagens, que rompem todo o contexto, resistem – como ruínas ou torsos na galeria de um colecionador – como tesouros em câmaras sombrias de antigos discernimentos. E, de modo a cavar e obter sucesso, um plano é certamente requerido. É indispensável cavoucar cuidadosamente, proibindo que a escuridão penetre o barro; aquele que apenas mantém um inventário de suas descobertas, mas não essa feliz escuridão da própria descoberta, engana-se.³⁹

³⁶ Benjamin, Walter. *Primeiros Socorros Técnicos*. In: *Rua de Mão Única*. Benjamin, Walter. Obras Escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 60.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A este respeito Cf. De Man, Paul. *Autobiography as De-facement*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 94, n°5. Johns Hopkins University Press, Dezembro, 1979, pp. 919-930.

³⁹ Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, v. VI. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1985, p.486-487/Benjamin, Walter. *A Berlin Chronicle*. In: *Selected Writings* Vol. II (1927-1934). Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 611.

Para Benjamin, a condição de possibilidade do ato autobiográfico, não é um instrumento que deve ser empregado a fim de se obter acesso a um sistema de referência externa, mas antes, uma cena, um espaço, um lugar, um aspecto, um cenário (*Schauplatz*).

Essa estranha figura do tempo não é o produto da vida natural, mas sedimentos de experiências vividas que imergem como uma imagem figurativa da temporalidade na cena da escrita autobiográfica. Como nos diz Richter⁴⁰, a escrita autobiográfica de Benjamin codifica a temporalidade – que é pensada, escrita, e lembrada no tempo – e sua suspensão. Isso é precisamente a razão, no momento do ato autobiográfico, para que a estranha figura do tempo seja duplamente efêmera e eterna. A cena da auto-escritura benjaminiana se abre justamente no espaço daquilo que ele denomina de efêmero e eterno; entre o esforço de capturar a presença do significado e a perspectiva de sua ausência.

É possível, por meio dessa reflexão, dizer que os traços autobiográficos que aparecem nas obras de Derrida, como em Benjamin, carregam questionamentos que vão além das questões da linguagem ou mesmo da escrita de si. A própria semântica dos “traços” faz surgir, de modo espectral, aquilo que se perdera na linguagem. Como em Hamlet de Shakespeare, a verdade é proferida por um fantasma, daí vivenciarmos ao mesmo tempo a verdade e seu luto. Utilizando-se da semântica dos véus em *Voiles*⁴¹, Derrida mostra-nos que o que haveria não seria um desvelamento, mas uma re-velação, no sentido de velar novamente e por mais tempo o segredo que se diz segredo apenas para se autovelar.

Derrida faz-nos pensar sobre como tratar a verdade, como consentir um ver a si, uma verdade de si, uma veracidade. Para isso, ele utiliza-se de uma frase paradoxal e cifrada “eu a cinza”, a fim de denunciar a si, a verdade de si, e efetuar um gesto “confessional” por meio do rompimento, do “queimar” – e não apagar – a consistência do eu. Quando, em *Feu lacendre* e em textos como *Glas* e *O cartão postal*, Derrida aponta que *Há cinza, fogo cinza, eu cinza*; assubstituições que acompanham a cinza são maneiras de falar em “segredo” de algo que permanecerá em segredo, mesmo que um livro seja dedicado ao assunto, pois os sentidos se deslocam. Ele constrói, desta maneira, todo um vocabulário em torno do “problema” da verdade – *lance, cena, segredo, resto, cinza* – sendo difícil arriscar definições em torno de tais palavras. Elas parecem funcionar melhor

⁴⁰Richter, Gerhard. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2002, p.46.

⁴¹Cf. Derrida, Jacques. *Voiles* - avec Hélène Cixous. Paris:Galilée, 1998.

em seus contextos, mas trazem em si parentescos, ressonâncias, que nos guiam a fim de compor o sentido de autobiografia. No momento em que parece surgir um conceito, um esmiuçamento deste, é como se o autor precisasse deixar claro que isso não basta. O sentido do eu como cinza, de um eu que não basta para constituir um gênero, faz parte de uma estrutura que encena uma espécie de “errância” dos gêneros.

Assim, aquilo que Derrida empreende – como Benjamin – é algo mais que uma mera busca pela verdade, sendo o segredo a que alude não uma “metáfora da metáfora”, “metáfora da verdade”, “verdade da metáfora” ou “verdade da verdade”. É a própria forma do segredo, do desvendamento impossível do segredo, que é tocada. A questão do segredo carrega uma aporia: o segredo está destinado a permanecer em segredo. É impossível de ser contado, revelado, pois não se encontra escondido ou guardado, sendo uma questão para além da carga semântica do segredo⁴². Aquilo que Derrida visa buscar parece ser o intervalo que possibilita romper com oposições aparentes entre íntimo e estranho, público e privado. A “autobiografia do logro” é, portanto, o que encena uma “aprendizagem infinita” da cultura do si-mesmo; porém, um si-mesmo que se esconde e ama fazê-lo, como o bicho-da-seda⁴³. Toda essa operação é a do segredo além do segredo, que joga com todos os sentidos do visível: o invisível como visível guardado, o visível cifrado, ou o não visível como outro além do visível⁴⁴.

Derrida, como Benjamin, ao mesmo tempo em que se inscreve como eu, nega veementemente o desvelamento desse eu. A presença solicitada estaria no intervalo do velamento-desvelamento típico da metamorfose do bicho da seda:

Depois de ter comido – intimado, na verdade – suas folhas de amoreira, de vegetal, o vegetariano se fecha, certo, ele se intima, mas ele se intima no que a natureza lhe ordena tirar de si, de produzir fora se separando dele e ao mesmo tempo se enterrando nele, o casulo, de secretar em si fora de si, de d’*extimar*... exteriorizar o que ele é e o que vem dele, que ele guarda ou que lhe guarda perdendo-o: a seda como si-mesmo. Aparentemente *ex nihilo*.⁴⁵

A passagem do bicho-da-seda, imposta de fora, pela natureza, ocorre, todavia, nele mesmo, e é invisível ao outro, da mesma maneira que a verdade em um texto – mesmo sendo denunciada, proclamada – se faz em si mesma. Como aponta Derrida, diante desse trabalho vemos o progresso da tecitura, mas de fato nada se vê. O corpo do bicho-da-seda,

⁴²Cf. Michaud, Ginette. *Tenir au Secret – Derrida, Blanchot*. Paris: Galilée, 2006, p. 16.

⁴³ Derrida, Jacques. *Voiles* – avec Hélène Cixous. Paris: 1998, pp. 83-84.

⁴⁴ Idem, p.84.

⁴⁵ Derrida, Jacques. *La connaissance des textes. Lectures d’ un manuscrit illisible* – avec Simon Hantai e Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2001, pp.150-151.

quanto mais se transforma em obra, na sua obra, mais se esconde de si mesmo, o que significa adquirir a sua posse, a sua propriedade, a sua voz.

O gesto autobiográfico é assim, frustrado; uma mistura de verdade e ficção impossível, de um *shifter* constante, de um véu que nunca desvela, mas desvela constantemente, da apropriação ex-propriada⁴⁶ da fala da linguagem por meio de rasgaduras. É impossível distinguir onde este ato se inicia e onde termina, de modo que se atentarmos que a “ficção manifesta a verdade”⁴⁷, podemos deduzir que esta relação se estreita no momento mesmo em que se promete dizer a verdade. Neste caso, o ato de confessar a verdade se torna um segredo que não se encontra transcrito propriamente nem no espaço da literatura, nem no espaço da filosofia, mas no movimento entre ambos, se desterritorializando e se territorializando no espaço autobiográfico.

Nesse ponto, a fim de concluir, visei explicitar por meio de Heidegger e Derrida, como Benjamin articula por meio de sua auto-escritura – visando dar conta da escrita do não-dito – o seu testemunho cifrado de perpétua confrontação com o si-mesmo. Assim, o sujeito em seus escritos surge como aquele cuja identidade é definida pela condição de não ser ele mesmo, como aquele que negocia a sua construção e a dispersão de sua autenticidade na linguagem. De acordo com Fredric Jameson, na medida em que Benjamin partilha conosco a dissolução de si mesmo em múltiplas leituras, parece também abrir uma via para se pensar um sujeito que permanece indefinido⁴⁸. Benjamin, por meio de uma escrita que busca fazer justiça a singularidade do objeto e sua auto-diferenciação, pretende evitar a crueldade historicista do pensamento político da época, buscando uma linguagem que não se permite vaguear por um imediatismo falso ou se deleitar na segurança da *mimesis*⁴⁹. Sua enfática negação ao não-mediado demonstra que sua confrontação com o si-mesmo apenas atinge seu completo potencial quando não se encontra diretamente evidenciada. Desta feita, ele não tem a necessidade de explicar aquilo que seus conceitos são, uma vez que estes se coadunam organizando um movimento transgressivo em sua

⁴⁶ Cf. Gasché, Rodolphe. *Modern Language Notes*, Vol. 93, n°4, Maio de 1978, p. 266.

⁴⁷ Derrida, Jacques. *Gloss*. Paris: Galilée, 1974, p. 495.

⁴⁸ Cf. Jameson, Fredric. *Benjamin's Readings*. In: *Diacritics* 22. Cornell University Press, 1992, pp. 3-4 e pp. 19-34.

⁴⁹ Richter, Gehard. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2002, p. 21.

linguagem⁵⁰. É exatamente a imagem deste movimento que importa, como nos diz o próprio Benjamin: “não tenho nada a dizer, apenas à mostrar”⁵¹.

A auto-escritura benjaminiana encontra-se sedimentada nessa tensão, existindo como gesto duplo que abriga tanto a construção quanto a destruição do sujeito. Como nos mostra Gagnebin, um profundo entendimento do *corpus* de Benjamin visa:

[...] considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir [...] os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são guardiões. O real fica assim submetido [...] a um duplo movimento de destruição e de restituição salvadoras: denunciado por seus engodos e por sua presunção, ele se revela como sendo desordem e, por isso mesmo, deixa perceber o apelo de uma transformação [...].⁵²

Desta maneira, abriga tanto a construção quanto a destruição do sujeito. Esse sujeito, na auto-escritura benjaminiana, ocorre em um lugar particular no tempo e, concomitantemente, em rasgadura, dinamita esta particularidade. Kracauer discorre sobre esse procedimento de Benjamin como a consequência de um “pensamento que permanece em uma estranha [*fremd*] relação com o seu tempo”⁵³. E é precisamente nessa estranha relação com seu contexto e seu tempo, simultaneamente imersa e distante, que o pensamento de Benjamin registra e teoriza o fenômeno representacional. O sujeito na auto-escritura benjaminiana apresenta-se entre o medo e a urgência de ter de se articular no conhecimento da possível não-identificação do eu, apesar de denunciar a questão do referencial dimensional da linguagem ao fazê-lo.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO DE HIPONA. *The Confessions of St. Augustine*. Trad.: John K. Ryan. Nova Iorque, Image Books, 1960.

BARTHES, Roland. “*Lé degré zéro de l’écriture*”. In: *OEuvres Complètes*. Paris: Seuil, 2002, t.I.

⁵⁰ Idem, p. 46.

⁵¹ Benjamin, Walter. *Gesammelte Schrifte*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, v. V. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1982, p. 574/ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução: W. Bolle e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, N, p. 247.

⁵² Gagnebin, Jeanne Marie. *Alegoria, Morte, Modernidade*. In: *História e Narração em Walter Benjamin* São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p. 16.

⁵³ Kracauer emprega essa formulação em seu artigo “On the Writings of Walter Benjamin”, o qual originalmente é publicado no Jornal de Frankfurt [Frankfurter Zeitung] em 15 de Julho de 1928. Atualmente este mesmo artigo se encontra no volume de ensaios *The Mass Ornament*. Ed. E Trad. Thomas Y. Levin. Cambridge Harvard University Press, 1995, p.259.

_____. *Roland Barthes*. Trad. de Richard Howard. Nova Iorque, Hill & Wang, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Denkbilder*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

_____. *Selected Writings* Vol. I-IV. Trad. Rodney Livingstone, Edmund Jephcott, Howard Eiland, e outros. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996-2003.

_____. *Gesammelte Schriften*. 14 livros em 7 vols. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972- 89.

DE MAN, Paul. *Autobiography as De-facement*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 94, nº5. Johns Hopkins University Press, Dezembro, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Glass*. Paris: Galilée, 1974.

_____. *La connaissance des textes. Lectures d' un manuscrit illisible* – avec Simon Hantai e Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2001.

_____. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

_____. *L'oreille de l'autre. Autobiographies, transferts, traductions. Textes ET débats avec Jacques errida*. Montreal: ULB Éditeur, 1982.

_____. *Margens: de La Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

_____. *Voiles* – avec Hélène Cixous. Paris: 1998.

GANGEBIN, Jeanne Marie. “Alegoria, Morte, Modernidade”. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

GASCHÉ, Rodolphe. *Modern Language Notes*, Vol. 93, nº4, Maio de 1978

Heidegger, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

JAMESON, Fredric. *Benjamin's Readings*. In: *Diacritics* 22. Cornell University Press, 1992.

JAY, Paul L. “Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject”. In: *MLN* vol. 97 nº5, *Comparative Literature*. The Johns Hopkins University Press, Dez. 1982.

KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Ed. E Trad. Thomas Y. Levin. Cambridge Harvard University Press, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad. de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2010.

MICHAUD, Ginette. *Tenir au Secret – Derrida, Blanchot*. Paris: Galilée, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*, tradução Walter Kaufmann e R. J. Holingdale, ed. Walter Kaufmann. Nova Iorque, Vintage Books, 1968.

RICHTER, Gerhard. “Acts of Self-portraiture: Benjamin’s Confessional and Literary Writings”. In: *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press, 2004.

_____. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2002.

ROCKWEL, Gray. *Autobiography Now*. In: *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 04, N° 01. Kenyon College, Winter 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A Escritura da Memória*. In: Seligmann-Silva, Márcio [org.]. *História, Memória e Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SYIPHER, Wylie. *Loss of the Self in Modern Literature and Art*. Nova Iorque, Random House, 1962.

WORDSWORTH. *The Prelude* (edição de 1805, editada por Ernest De Selincourt e corrigida por Stephen Gill). Londres, Oxford & Nova Iorque. Oxford University Press, 1970, vol.III.

DESLOCAMENTOS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ESCRITOR NOS DIÁRIOS DE LIMA BARRETO

João Gonçalves Ferreira Christófaros Silva (Mestrando-UFGM)

O ano é 1908. Lima Barreto está apenas no início de sua carreira literária. Em nota do dia 05 de janeiro de seu *Diário íntimo*, diz que o ano anterior havia sido um ano bom: “Já começo a ser notado” (BARRETO, 1998a, p. 81). No entanto, pouco mais de seis meses depois, no dia 16 de julho, escreve uma forte entrada em seu diário.

Há dias que essa vontade [de suicidar-se] me acompanha; há dias que ela me vê dormir e me saúda ao acordar. Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades.

Mas de tudo isso, o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser inteligente, muito e muito! A humanidade vive da inteligência, pela inteligência e para a inteligência, e eu, inteligente, entraria por força na humanidade, isto é, na grande Humanidade de que quero fazer parte.

[...]

Vai-me faltando a energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o Álcool me dá prazer e me tenta... Oh! Meu Deus! Onde irei parar? Tenho um livro (trezentas páginas manuscritas), de que falta escrever dois ou três capítulos. Não tenho ânimo de acabá-lo. Sinto-o besta, imbecil, fraco, hesito em publicá-lo, hesito em acabá-lo. (BARRETO, 1998a, p. 89)

Passagem aterradora, também nos serve como ponto de partida, por condensar diversas questões importantes para nossa discussão: o desejo de participar de uma confraria exclusiva ou irmandade espiritual - a “grande Humanidade”; a literatura como motor e centro da vida, mas também como necessidade corrosiva e prática angustiante; o escritor como indivíduo deslocado; o diário como lugar de reflexão sobre a escrita e de construção da imagem do escritor.

Mas o que seria o escritor? Como a entendemos, a figura do escritor nem sempre (ou quase nunca) coincide com a figura do autor. Enquanto o autor pode apenas ser apreendido diluído em suas obras estritamente ficcionais ou poéticas, o escritor, enquanto figura ao mesmo tempo pública e literária, se transforma em uma espécie de personagem e pode ser depreendido também por meio de seus atos, escritos não-ficcionais e tomadas de posição, sempre relatados e interpretados por seus pares e por seu público. Como nos diz

Eneida Maria de Souza (2002), a figura do escritor substitui a figura do autor quando assume uma configuração “mitológica, fantasmática e midiática” (SOUZA, 2002, p. 116), inserindo-se intelectual e corporalmente na vida literária de sua época, criando redes de relações e construindo imagens de si próprio e de seu grupo, como apostas a favor da permanência na posteridade. Nestes movimentos, se instaura uma grande fluidez entre ficção e biografia, que podem ser relacionadas metaforicamente sem que se incorra em simplificações e relações causais ou mecânicas, como Eneida Maria de Souza tentou demonstrar, por exemplo, nos diversos ensaios reunidos no livro *Janelas indiscretas* (SOUZA, 2011).

Na construção dessa imagem, o diário de escritor encontra um de seus usos, e nele, como aponta Myriam Ávila (2007), encontramos o local privilegiado para a observação desta construção. A sua falta de completude, totalidade e coerência, apontada por diversos autores que se debruçaram sobre os diários, como Jerzy Lis (1996), Myriam Ávila (2007) e Marcelo Mathias (1997), afasta conclusões definitivas e precisas de todo tipo: formado de entradas de todos os tipos e assuntos, frequentes ou não, periódicas ou não, nem sempre datadas, com variantes formais e conteudísticas diversas em seu texto, sua leitura resiste à totalização e ao fechamento. Sua estrutura paratática não impõe nenhuma ordem ou articulação interna necessária entre os fragmentos, e cabe ao leitor a criação de roteiros ou narrativas possíveis, sempre parciais e contingentes. Além disso, seu tempo de escrita diminui a possibilidade de controle do escritor sobre sua própria imagem, já que as entradas, de um modo geral, tratam de um passado próximo, a partir de um presente de enunciação que está em variação constante.

É claro que isto não significa que não haja nenhuma espécie de premeditação ou intencionalidade na construção desta imagem. Há diversos indícios que demonstram que o diário de escritor, no início do séc. XX, já não era um gênero preso à esfera privada. Segundo Jerzy Lis (1996), o diário tornou-se um gênero muito popular na segunda metade do séc. XIX e na primeira metade do séc. XX, transformando-se, inclusive, em símbolo de nobreza literária (LIS, 1996, p. 8). Falando sobre o contexto francês, Lis (1996, p. 10) – que lança mão de outros estudiosos que refletiram sobre os diários, como Alain Girard e Beatrice Didier – diz que tal fato está ligado à publicação, a partir da segunda metade do séc. XIX, dos diários dos grandes intimistas, como Amiel. Isso teria não só atiçado a curiosidade, por parte do público, de conhecer a intimidade de seus ídolos, mas também feito com que a escrita diarística se tornasse cada vez mais reflexiva e consciente, e que os

escritores comessem a suspeitar da possibilidade de publicação de seus escritos, ou, ainda, contar com tal publicação.

Temos motivos para pensar que esta ordem de coisas não se restringia à França. Em entrada do *Diário íntimo* de Lima Barreto, referente ao dia 03 de janeiro de 1905, lemos:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para ser bem compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei.

[...]

Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderei ter vergonha. (BARRETO, 1998a, p. 44)

Encontramos, aí, claramente, a desconfiança acerca da publicação de suas notas íntimas. Daí podemos inferir, também, o seu desejo de participar daquela “grande Humanidade”, já que a publicação de tal sorte de escrito depende, no geral, da consagração de seu autor. Embora ele declare que não gostaria que o diário fosse lido, a tentativa de colocar limites na sua possível publicação e o gesto de tentar proibir a inutilização das notas enchem o trecho de ambiguidade e vacilação. É neste ambiente de ansiedade e incerteza, de contradição e tentativa de controle, de intencionalidade e sujeição às vicissitudes do dia, que se constrói o texto sempre incoerente, lacunar e precário do diário, – que se afasta, assim, tanto de uma ingenuidade e de uma sinceridade hipotéticas quanto de um controle excessivo sobre a autoimagem do escritor (como acontece nas formas canônicas da memória e da autobiografia, em que todos os fatos são selecionados e organizados de modo a construir, como aponta Bourdieu (2006), uma história de vida fechada e coerente, com começo, meio, fim e finalidade).

Phármakon e fracasso

Voltemos àquela entrada de 16 de julho de 1908. Talvez já possamos, a partir dela, dizer: se a literatura incita o escritor, ela também o assombra. Sua busca por um lugar na grande Humanidade pode também deixar transparecer relações peculiares entre escritor, escrita, literatura e campo literário. Nos diários de Lima Barreto, a escrita está frequentemente marcada pelos signos da necessidade e do fracasso, estritamente ligados à rede de relações com outros escritores e meios intelectuais que o próprio Lima constrói

para si. Nesse sentido, podemos pensar o deslocamento como um dos conceitos-chave para a reflexão sobre a imagem do escritor. Myriam Ávila, em artigo intitulado “O diário e a diáspora” (ÁVILA, 2011), tratando de diários de diversos escritores, afirma que

A leitura cumulativa de cadernos desse tipo de autoria diversa convence-nos de que o escritor é uma espécie eminentemente gregária, em que pese a imagem do criador solitário diante da folha de papel. A par da encenação de uma figura de escritor para o público – da qual o mais marginal, ou “maldito” deles tem plena consciência – observa-se a peregrinação de cada um em busca de um país virtual, onde habitam os seus colegas de espírito e onde, como bem o lembra T. S. Eliot [...], há um lugar reservado para aquele que o mereceu, em um encontro repetidamente descrito como banquete ou simpósio. É com relação a esse país virtual – cujo nome consagrado é República das Letras – que faz sentido falar de uma diáspora de escritores. (ÁVILA, 2011, p. 235)

Lima Barreto, escritor desterrado mesmo em sua terra natal, na experiência de uma “vida desenraizada” (ÁVILA, 2011, p. 235) se apresenta como um eterno deslocado, em busca de sua pátria ideal – a República das Letras ou grande Humanidade – e opera uma série de afastamentos e aproximações, que, acreditamos, têm o objetivo de posicionar o escritor em relação ao seu meio intelectual próximo e ao meio intelectual almejado. Vemos, assim, em um movimento que Ávila (2011, p. 236) diz ser um padrão da experiência subjetiva de exílio do escritor, o descontentamento de Lima com relação ao meio literário e intelectual do Rio de Janeiro, ao qual ele se opõe e do qual ele se distancia. Além do trecho citado pela autora, (“Hoje [...] estive na [livraria] Garnier, como ontem, como anteontem [...]. Troquei palavras com este, com aquele, e cada vez mais me capacito de que eles não têm nenhum ideal de Arte” (BARRETO, 1998a, p. 130)), poderíamos apontar diversos outros:

O Barbosa Lima descompôs o Medeiros; não há negar que o Medeiros é vil como uma serpente, mas o Barbosa tem sido de uma felicidade pasmosa, tendo sempre como adversários fofos literatos (no mau sentido!), que não podem arrancar-lhe aquela máscara de matemático e de filósofo. (BARRETO, 1998a, p. 19)

Eu tenho notado nas rodas que hei frequentado, exceto a do Alcides, uma nefasta influência dos portugueses. Não é o Eça, [...] são figuras subalternas: Fialho e menores. [...] É uma literatura de *concetti*, uma literatura de clube, imbecil, de palavrinhas, de coisinhas, [...] o ciclo lírico que há neles é mal encaminhado para a literatura estreitamente pessoal, no que de pessoal há de inferior e banal [...]. A pouco e pouco, vou deixando de os frequentar, abomino-lhes a ignorância deles, a maldade intencional, a lassidão, a covardia de seus ataques. (BARRETO, 1998a, p. 63)

Concomitante a este afastamento do ambiente intelectual do Rio de Janeiro, podemos ver a projeção de certa imagem da Europa como continente literário, de visita

imprescindível para o escritor: “Despeço-me de um por um dos meus sonhos. Já prescindo da glória, mas não queria morrer sem uma viagem à Europa, bem sentimental e intelectual, bem vagabunda e saborosa, como a última refeição de um condenado à morte” (BARRETO, 1998a, p. 119). Além disso, podemos ver a imagem da Europa como instância máxima de consagração literária – imagem esta que aparecerá em outro dos mais ricos trechos do *Diário íntimo* de Lima Barreto, em que sua escrita e sua literatura aparecem, *por antecipação*, sob o signo do sofrimento e do fracasso:

Temo muito pôr em papel impresso a minha literatura. Essas ideias que me perseguem de pintar e fazer a vida escrava com os processos modernos do romance, e o grande amor que me inspira — pudera! — a gente negra, virá, eu prevejo, trazer-me amargos dissabores, descomposturas, que não sei se poderei me pôr acima delas. Enfim — “une grande vie est une pensée de la jeunesse réalisé par l’âge mûr”, mas até lá, meu Deus!, que de amarguras!, que de decepções!

Ah! Se eu alcanço realizar essa ideia, que glória também! Enorme, extraordinária e — quem sabe? — uma fama europeia.

Dirão que é o negrismo, que é um novo indianismo, e a proximidade simplesmente aparente das coisas turbará todos os espíritos em meu desfavor; e eu, pobre, sem fortes auxílios, com fracas amizades, como poderei viver perseguido, amargurado, debicado? (BARRETO, 1998a, p. 50)

Esta entrada, de janeiro de 1905, anterior à sua estreia na literatura, portanto, prevê, de certo modo, sua trajetória literária, a sua relação com a escrita e com a crítica. Antes mesmo de provar a glória ou o fracasso, a ânsia pela sua recepção, o silêncio diante de sua obra, o escritor já considera que será incompreendido, rechaçado. Ainda assim, permanece a força da vontade, o desejo pela glória, a ideia de que só com a literatura se fará algo bom com a vida: “Mas... e a glória e o imenso serviço que prestarei a minha gente e a parte da raça a que eu pertenço. [...] Se eu conseguir ler esta nota, daqui a vinte anos, satisfeito, terei orgulho de viver!” (BARRETO, 1998a, p. 50).

Tal grande feito literário, que Lima Barreto nunca chegou a concretizar, está, neste momento, estritamente ligado a uma vida da qual ele poderia se orgulhar, uma vida digna, e mesmo útil. O lançar-se à vida literária parece ser, descrito desta maneira, como uma grande aposta. Este apostador é, no entanto, extremamente consciente dos termos de sua aposta e, reproduzindo estes termos ao mesmo tempo em que os aceita, fortalece e se filia a um imaginário literário que inclui e mesmo prevê o escritor incompreendido, solitário, maldito. Acreditamos que, no âmbito deste imaginário, podemos falar da literatura enquanto *phármakon*, em toda a indecidibilidade deste termo, como apresentado por Derrida em *A farmácia de Platão*. O *phármakon*, sendo tanto antídoto quanto veneno, na

verdade não pode sequer ser cristalizado nesta oposição binária. Movendo-se a cada uso, em tensões diferentes entre os dois pólos, o significado do *phármakon* é indecidível, assim como parece ser o significado da literatura nos diários de Lima Barreto: ao mesmo tempo motor e motivação da vida e causa primordial dos sofrimentos e fracassos; ao mesmo tempo escolha, possibilidade, necessidade e fado.

Diante da filiação do escritor ao *topos* da literatura enquanto aventura farmacêutica, em que comparecem imagens da recorrência do fracasso e do sofrimento biográfico, podemos repensar uma série de trechos de seus diários não só como desabafos diante de sucessivas decepções, mas também como apropriações e ressignificações de um certo imaginário literário. No *Diário íntimo*, Lima Barreto tece relações entre desgosto e glória - “Desgosto! Desgosto que me fará grande” (BARRETO, 1998a, p. 53). No *Diário do Hospício*, engendra possíveis relações entre fracasso, alcoolismo e loucura (BARRETO, 1998b, p. 165–166), além do expressar o desejo de viver sem a paixão pela literatura – que, no entanto, aparece como único caminho possível (“Creio que ela [a paixão pela literatura] me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar, absorver toda a minha atividade, sem comunhão com os meus semelhantes.” (BARRETO, 1998b, p. 180)). Estes movimentos surgem, então, como indícios de que a decisão pela vida para a literatura é, também, uma questão de configuração e interpenetração de imagens e concepções prévias, que comparecem, embora se modificando continuamente, durante toda a escrita de sua vida.

Lima Barreto, Dostoiévski, Dante

No dia 4 de janeiro de 1920, pouco mais de dez dias depois de ter sido internado, pela segunda vez, no Hospital Nacional dos Alienados, Lima Barreto começa a escrever um diário. Este conjunto de escritos contém descrições minuciosas da rotina do hospital psiquiátrico, reflexões sobre a loucura, sobre sua vida e sua estadia ali, a trajetória que o teria levado à internação, os outros internos, etc. Tendo ficado no hospício até o dia 20 e fevereiro de 1920, nos deixou uma série de textos de grande e variado valor, reunidos e publicados posteriormente sob o nome de *Diário do Hospício*. Em certos trechos deste diário, a rede de deslocamentos de que tratamos se potencializa, entrelaçando a vivência da literatura como *phármakon*, o desejo de entrada na grande Humanidade e a construção ficcional de si.

Como a loucura de nosso escritor era circunstancial, causada pelo excesso de álcool, o delírio que o levou ao hospício foi rapidamente substituído por enorme lucidez de descrição, reflexão e análise. Encontramos, em seus escritos, críticas contundentes ao discurso médico e científico, tentativas de distanciar-se daqueles que seriam “realmente” loucos e de aproximar-se de escritores canônicos. Exemplo deste último movimento é um trecho de sua primeira entrada, de 4 de janeiro de 1920, na realidade uma das poucas entradas datadas:

Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria.
Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela. (BARRETO, 1998b, p. 154)

Importa-nos ressaltar, em primeiro lugar, que a citação das vidas de Dostoiévski e Cervantes aponta para uma espécie de inserção em uma tradição literária, ou escolha de precursores, que leva em conta não só o ofício da escrita como também a biografia do escritor. A Cervantes e a Dostoiévski, Lima se une, aqui, pela vivência do encarceramento, e não por critérios estritamente literários. A atividade do escritor aparece novamente filiada às figuras da marginalidade, da exceção e do deslocamento – desta vez não só metafórico –, ao imaginário da literatura-*phármakon*, para o qual aponta diretamente o fim desta passagem: “A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela”. A literatura, que, como vimos, é descrita constantemente por Lima Barreto pelo seu viés nocivo, lhe dá, aqui, um quadro de referências que parece ser, ao mesmo tempo, um tipo de consolo e um meio de continuar a afirmar-se escritor, mesmo encarcerado e taxado de louco. Tais referências tornam-se cada vez mais complexas, inquietantes e significativas quando as pensamos inseridas no processo mais geral de construção da imagem de Lima enquanto escritor, no qual também têm importante papel os leitores, os críticos, etc.. Voltando rapidamente ao seu *Diário íntimo*, podemos ver que, em entrada de março de 1916, Lima Barreto afirma, sobre o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que “Os críticos generosos só se lembravam diante dele do Dom Quixote” (BARRETO, 1998a, p. 127). Gilberto Freyre, em seu “Prefácio” ao *Diário íntimo*, afirma que Lima Barreto “foi uma espécie de personagem de romance russo desgarrado nos trópicos” (FREYRE, 1961, p. 16).

Em outro trecho do *Diário do hospício*, é a Dante que o diarista recorre, aproximando-se dele ao mesmo tempo em que se afasta dos outros internos:

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de idéias indispensáveis para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 1998b, p. 160)

Acreditamos que o que merece atenção, aqui, é a fluidez que se estabelece entre escritor e personagem, ficção e biografia - fluidez, que, aliás, já é possível entrever no trecho acima citado, em que Dostoiévski, escritor de *Recordações da Casa dos Mortos*, é identificado com seu protagonista. O signo “Dante” remete ao mesmo tempo ao Dante escritor e ao Dante personagem. O Dante que aparece entre sombras é o Dante de *A Divina Comédia*, mas o *stock* das sombras só pode servir para compreender o Dante poeta, entendido enquanto escritor e enquanto obra. Neste movimento de identificações, a vivência de Lima Barreto – escritor e personagem – liga-se a Dante e à *Comédia*, apresentando-se, então, também como história que merece ser contada.

Esta história foi, em parte, contada no romance inacabado *O cemitério dos vivos*. As anotações do *Diário do hospício* serviram de base para a construção desta ficção. Na maioria dos textos do diário, no entanto, tal perspectiva de ficcionalização não é nem um pouco clara. Ao contrário, os indícios da ficcionalização emergem, de repente, sem antecipação, explicitação, mudança de tom ou registro, como que nos tomando de assalto:

Mas na Seção Pinel, aconteceu-me cousa mais manifesta, da estupidez do guarda e da sua crença de que era meu feitor e senhor. Era este um rapazola de vinte e tantos anos, brasileiro, de cabeleira solta, com um ar de violeiro e modinheiro. Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou:

- Quem é aí Tito Flamínio?

- Sou eu, apressei-me.

- O Seu S. A. manda dizer que você e sua cama vão para o quarto do doutor Q. (BARRETO, 1998b, p. 173)

O pacto de leitura que ligava o “eu” do texto à figura do próprio Lima Barreto é subitamente quebrado, substituído por um outro “eu” – no caso, Tito Flamínio; em outras situações surgirá o nome de Vicente Mascarenhas, que acabou sendo adotado no romance. Aparentemente, há mudança somente no ocupante deste pronome “eu”: são mantidos o local, a ambientação, a situação, o tom. Este desnudamento repentino da ficcionalização nos força a reler todo o seu texto sob um olhar de dúvida: impossível saber com certeza, após tal rompimento do pacto, em quais pontos o “eu” pode ser identificado com o escritor Lima Barreto, e em quais pontos este “eu” é Tito Flamínio, ou Vicente Mascarenhas.

Lima Barreto descreve, no *Diário do Hospício*, muitos delírios dos loucos junto aos quais estava internado, bem como os próprios delirantes, como que acumulando uma espécie de matéria bruta literária. O escritor interessa-se e preocupa-se muito com a clareza e explicação de suas notas, para que não soem como o que ele chama de “incoerência verbal de manicômio” (BARRETO, 1998b, p. 161). Mas há certas aproximações possíveis entre o procedimento de aparecimento repentino da ficção no *Diário do Hospício* e a descrição que nosso autor faz da fala de alguns loucos:

É um louco clássico, com delírio de perseguição e grandeza. É um homem inteligente, mas com cultura elementar, e o seu delírio, desde que não se o interroge pela base, parece à primeira vista a mais pura verdade. No começo, ele me enganou: e julguei certo tudo o que dizia, mas, por fim, ele me revelou toda sua psicose. Por me parecer interessante, eu vou reproduzir as histórias que ele me contou, procurando não quebrar a lógica mórbida com a qual as articulava. Ele é de Sergipe, e chama-se V. de O. (BARRETO, 1998b, p. 167)

No emaranhado entre diário e ficção que se constrói nestes textos, o que inicialmente nos engana é a escrita diarística, o pacto que esta firma conosco, a identificação entre o real e o personagem. Revela-se, então, de supetão, não o psicótico, mas o romancista, o escritor de ficção, abalando, assim, a veracidade não só da parte em que a ficção aparece descaradamente, mas de todo o texto que a isto sucede ou antecede.

Se é no romance *Cemitério dos Vivos* que a escrita de sua experiência alcança maior explicitação ficcional, por isso mesmo maior afastamento de sua imagem de escritor, é certamente neste texto que ocorre com mais poder a ficcionalização da vida de Lima Barreto, justamente por esse caráter de dúvida, de indecidibilidade. A relação construída entre a sua internação, Dante e Dostoiévski – ambos, como Lima Barreto, ao mesmo tempo escritores e personagens –, resulta em um texto no qual é concretizada a ideia de que, enquanto superposição de imagens, anedotas, relatos, retratos, etc., a vida do escritor é também uma ficção, e é ele próprio uma personagem.

Referências bibliográficas

ÁVILA, M. "Invenção e inventário no diário de escritor". Inédito, 2007

ÁVILA, M. "O diário e a diáspora". *IPOTESI*, v. 15, n. 1, p. 235-240, jun 2011.

BARRETO, A. H. L. "Diário íntimo". In: _____. *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998a. .

- BARRETO, A. H. L. "Diário do hospício". In: _____. *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998b.
- BOURDIEU, P. "A ilusão biográfica". In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. .
- FREYRE, G. Prefácio. In: BARRETO, A. H. L. *Diário íntimo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- LIS, J. *Le journal d'écrivain en France dans la Ière moitié du XXe siècle : à la recherche d'un code générique*. Wyd. 1. ed. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.
- MATHIAS, M. D. "Autobiografias e diários". *Colóquio Letras*, n. 143/144, p. 41-62, jun. 1997.
- SOUZA, E. M. "Notas sobre a crítica biográfica". In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, E. M. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

POESIA DA EXPERIÊNCIA XAMÂNICA: ROBERTO PIVA & A ESCRITURA POÉTICA DO REAL CÓSMICO

José Juvino da Silva Júnior (UFPE)

Aproximações, notas, leituras de leituras possíveis: este ensaio pretende trazer para mais perto, situar em primeiro plano as relações do poeta Roberto Piva e sua poesia com as materializações do xamanismo, buscando compreender os mecanismos e formas de atualização/realização do xamanismo na poesia recente de Roberto Piva (focando principalmente os livros *Ciclones*, de 1997, e *Estranhos sinais de Saturno*, de 2008). Este movimento se orienta na tentativa de atentar para as formas poéticas que entrelaçam (e lançam luzes mútuas sobre si mesmas) a experiência xamânica e a experiência literária.

A idéia é realizar uma leitura da poética xamânica de Roberto Piva a partir da noção de uma escrita que concebe um *universo simbólico* e gera uma determinada *composição de lugar*, uma construção de um sítio metafórico e poético centrado na figura do xamã e no seu entorno. Assim, o ensaio pretende efetuar uma exegese simbólica de alguns poemas juntamente com uma leitura da sintaxe cênica, da composição do espaço poético.

Com esta dupla visada, poderemos situar e compreender os valores e símbolos extraídos da cosmogonia xamânica e também observar como se afigura o cenário que envolve as fulgurações do xamã e as figurações à sua volta (as paisagens abertas e seu duplo-negativo, a cidade-sucata, a relação xamã/discípulo, a aparição das figuras do mundo mineral, animal, vegetal, os catalisadores iniciáticos). Como o crítico Alcir Pécora escreve a respeito da *cena xamânica* no prefácio a *Estranhos sinais de Saturno*, terceiro volume das obras completas do poeta:

“(...) ela se constrói como uma paisagem aberta, de horizonte sem fim, como a que é propiciada por imagens de deserto, mar, planícies, montanhas, combinadas com balizas cíclicas como sol e lua, noite e dia, quatro ventos, estrelas e relâmpagos etc., que acentuam na paisagem vasta a sua potência significativa de totalidade cosmológica.”¹

Como quem escreve “com o que sobra da orgia”, Roberto Piva se lança na criação/prática de uma escritura experimental e lírica. A experiência subjetiva da realidade

¹ PÉCORA, Alcir no prefácio de PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*. São Paulo: Globo, 2008. Pág. 10

se transforma e se traduz num registro poético – a poesia como uma experiência alucinada e delirante do real, mediado por mitos, conhecimentos mágicos, práticas ritualísticas; a poesia como lugar de invenção de linguagem e vida (ou como declara o autor, citando Breton: “a poesia é a mais fascinante forma de orgia”. A poesia é orgíaca e a orgia é poética).

Em sua aventura e anseio pelo maravilhoso-cósmico, o poeta busca criar um universo/lugar que torne caótico o registro das fronteiras entre sujeito empírico e sujeito poético. Como reiteradas vezes o autor afirma: “Não acredito em poeta experimental que não tenha vida experimental”². Assim, a poesia de Roberto Piva, obra incomum no terreno da tradição lírica brasileira, caminha se pontuando por certos elementos, certos marcadores da experiência subjetiva, dramática, pessoal - notadamente no que diz respeito às experiências místicas, visionárias, psicodélicas e eróticas.

O agenciamento da experiência biográfica numa forma poética reverbera como linguagem experimental que cria em filigrana uma composição lírica, pontuada pela presença do sujeito poético e prenhe de marcadores e resíduos vivenciais do sujeito biográfico, um lirismo incrustado em elementos retirados do manancial da memória e da vida subjetiva. Roberto Piva, a este respeito, cita a figura do poeta Dante num poema em que interroga a aridez da prática de uma poesia de gabinete produzida por sujeitos em estado de permanente política de separação com a corrente da vida (uma torre de marfim). O poeta interroga criticamente:

Dante
conhecia a gíria
da *Malavita*
senão
como poderia escrever
sobre *Vanni Fucci*?
quando nossos
poetas
vão cair na vida?
deixar de ser broxas
pra serem bruxos? (PIVA, 2008. p.43)

Reiterando uma escritura que não apaga as marcas de seu posicionamento (como podemos observar em textos como os manifestos assinados por *os que viram a carcaça*, da década de 60), o autor nomeia/situa os comportamentos de poetas **broxas** e poetas **bruxos**

² TREVISAN, João Silvério. *A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)*. Agulha - Revista de cultura - Fortaleza, São Paulo – Edição nº 38. Abril de 2004. Acesso em 21/12/2009. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag38piva.htm>

num registro positivo da figura do poeta que “caiu na vida” operando condições mágicas, experimentais, mitológicas que buscam uma vivência iluminada pela palavra poética e um poema arejado e inscrito no ar do real, da experiência lírica, subjetiva – o poeta que busca a condição de bruxo, integrando magicamente as diversas esferas da realidade.

Piva compõe, em sua poesia, um universo simbólico e mítico cuja força atua na construção de uma ambiência mágico-cósmica em conexão com as experiências da vida, em permanente contato com a invenção de *outra* vida (delirante, iconoclasta, alucinada). Neste universo, a imagem do xamã passa a servir de metáfora de base para a configuração de uma paisagem vital, um ambiente mitopoético onde seja possível a experimentação, a abertura, via linguagem, de brechas para o registro das experiências subjetivas e para a invenção de novas práticas. A poesia se torna um ambiente para a re-significação do xamanismo.

À semelhança de um xamã, o poeta trabalha transfigurando a linguagem para traçar as configurações de um espaço para um deus que saiba dançar (Dionísio), um espaço para as manifestações de uma natureza sagrada e cósmica, um lugar de visões e vertigens agenciadas por elementos psicotrópicos: a poesia como reverberação do real mágico, como anotação alucinada da realidade visceral e mítica, como um boletim do mundo mágico. O poeta se transfigura no poema e a poesia transfigura o ambiente:

eu sou o cavalo de Exu
ebó
do meu coração
despachado
na encruzilhada dos cometas (PIVA, 2008. p.42)

As visões de Roberto Piva se articulam num posicionamento por uma realidade dionisíaca, mística e visionária. Como o poeta declara numa entrevista: “acredito com Nietzsche na reaparição gradual do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. (...) Eu acredito na grande explosão de Dionísio, deus do vinho, deus das bacanais, deus da ecologia e orixá da vegetação.”³ Idéia presente no registro poético pontuado por imperativos:

seja devasso
seja vulcão
seja andrógino

³ MARTINS, Floriano. *Roberto Piva no miolo do furacão*. Agulha - Revista de cultura - Fortaleza, São Paulo – Edição nº 53. Setembro/Outubro de 2006. Acesso em 21/12/2009. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag53piva.htm>

cavalo de Dionysos
no diamante mais precioso (PIVA, 2008. p. 37)

O cenário poético construído por Piva vai se formando como um exercício contra-discursivo, de posicionamento: o xamã aparece atuando numa atmosfera de paisagens abertas (como mares, planícies, desertos, etc.) em contraposição ao que anuncia como *cidade-sucata*. Este cenário poético evidencia o posicionamento contra as esquizofrenias totalizadoras da razão instrumental do capitalismo e sua *cidade-sucata* “dominada pela ciência ordinária, pela medicina alopática, por sufocamentos de cimento, fedores de naftalina, catacumbas católicas, por comportamentos de lacaio, hordas de psicopatas liberadas pela explosão demográfica” (PIVA, 2008. p.10). É o que também podemos observar num poema do livro *Estranhos sinais de Saturno*:

III
Sou o poeta **na** cidade
Não **da** cidade
gosto das extensões azuladas das
últimas montanhas
contemplar nas estradas de topázio
o anzol das constelações (PIVA, 2008. p. 122)

Os agenciamentos da vivência do sagrado e do mágico na escritura poética realizada por Piva reorientam os espaços e a relação do poeta com o ambiente. O sagrado, ou antes, a experiência do sagrado, se desdobra num gesto poético ao mesmo tempo em que o poema passa a agenciar a composição de um espaço cósmico e o estabelecimento de um modo de aproximação da realidade sagrada via linguagem mágico-poética.

O poeta, longe da deambulação paranóica por São Paulo (como em “Paranóia”), procura resistir e existir num espaço que poderíamos definir por *cosmonatural* – como os lugares de poder, como um espaço simultaneamente natural e sagrado, físico e mágico. Como a região que o poeta anuncia neste trecho do poema “Floresta Sacrílega”:

I
neste dia
o sol é transparente
céu erótico aberto
com olhos de borra
de vinho
o brilho solar canta
o deserto atravessa o
céu
pétalas selvagens
do horizonte sem fim (PIVA, 2008, p. 56)

As reflexões a respeito do estado das relações dos seres humanos com a natureza se revestem de uma nova importância e dimensão. Para além de um antropocentrismo estreito, o poeta experimenta o mergulho num conhecimento proveniente de uma relação cósmica e mítica com o mundo natural, procurando captar as mensagens do mundo *cosmonatural* de maneira “não-racional”, integrando-as numa dimensão mágica. A experiência subjetiva inscrita nos poemas aponta para uma visão crítica com o espaço degradado da cidade e a busca por uma transcendência lírica, dionisíaca.

O poeta, criando e recriando seu ambiente mágico-poético, busca não separar, não demarcar os limites entre literatura e vida, procurando exercitar uma poesia que materialize o êxtase vivo do xamanismo e uma vida que seja iluminada pelo verbo criador, alquímico. O sujeito poético aparece como portador de uma mensagem sobre a errância e certo nomadismo ao registrar:

eu caminho seguindo
o sol
sonhando saídas
definitivas da
cidade-sucata
isto é possível
num dia de
visceral beleza
quando o vento
feiticeiro
tocar o navio pirata
da alma
a quilômetros de alegria (PIVA, 2008. p. 58)

O sujeito poético deambula e reedita as vertigens de uma experiência ancestral: a visão e a relação dos humanos com o sol, como um vestígio de rituais arcaicos de encantamento e adoração. Como numa alquimia alucinada, Piva caminha e escreve misturando visões, sonhos e profecias ao chão do cotidiano, num lirismo visionário e sublime.

A poesia justapõe as condições de cenário para uma cena xamânica e manifesto crítico/mítico sobre a vida urbana do homem contemporâneo. Como registra no “Manifesto da selva mais próxima”, o poeta vê a “Cidade esgotada em sua feiúra pré-Colapso” (PIVA, 2008. p. 148). A idéia da *cidade esgotada*, caótica, devastada, reaparece noutro poema, onde o autor anuncia a deserção da cidade, o movimento para desabitá-la em favor de uma reorientação transgressora dos comportamentos:

piratas
plantados

na carne da aventura
desertaremos as cidades
ilhas de destroços. (PIVA, 2008. p. 44)

Segundo o poeta, as cidades são o espaço para a *ditadura do rosto humano* (desdobramento da explosão demográfica) e não há mais espaço para “o Serelepe-açu / o Tauató / a Suçuarana / o grande lago dourado / onde dançam os / nenúfares” (PIVA, 2008. p.156). A poesia de Piva aponta para o “torniquete da consciência”, a aniquilação do núcleo biológico e vital, a patrulha da ordem “kareta”, proclamando que “quando termina a cidade / os seres elásticos aparecem” (PIVA, 2008. p. 157)

E os poemas vão desenhando este lugar onde “os seres elásticos aparecem” pouco a pouco, poema após poema, circulando e circunscrevendo uma região poética que traduza a experimentação mágica do mundo, que diga da experiência visionária e mística, criadora de linguagem. Entre os primeiros poemas do livro “Ciclones” podemos ler:

na direção dos quatro ventos
o xamã
rodopia
na energia de luz (PIVA, 2008. p.24)

ou ainda:

quatro ventos
quatro montanhas
no olhar do garoto
que dança
no céu chapado (PIVA, 2008. p.25)

A figura poética do xamã surge em movimento, como símbolo de um poeta ancestral num rito de ascensão celeste, portador de uma linguagem revelada. Sua imagem também atua no estabelecimento de uma paisagem poética cujos termos se orientam para a construção de um processo de iniciação, ao apontar para o relacionamento entre o xamã e o discípulo e o processo de transmissão e vivência dos conhecimentos mágicos e míticos.

O xamã rodopiando percebe os ventos e montanhas “no olhar do garoto que dança no céu chapado”, num gesto que alude à hierogamia cósmica praticada pelos deuses para a criação da vida na terra – noção presente em diversas tradições religiosas arcaicas. O crítico Alcir Pécora comenta que há, na relação entre xamã e discípulo, um viés sexual-cosmológico, afirmando que “a cópula entre o feiticeiro e seu jovem discípulo (...) busca a evidencia de um princípio hierogâmico universal, no qual o pensamento mais elevado apenas se atinge na máxima exploração dos sentidos.” (PIVA, 2008. p.12)

Junto ao caráter erótico, a poesia de Piva também se reveste de um caráter “utópico-ecológico” (no sentido em que o autor anuncia no *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio*) como um desdobramento provocado pela adesão às práticas e conhecimentos xamânicos, a poesia sendo fruto, registro do gesto de êxtase xamânico. Como aponta João Silvério Trevisan:

Suas constantes caminhadas xamânicas pela represa de Mairiporã e serra da Cantareira, ambas nos arredores de São Paulo, além de Jarinu, no interior do estado, selaram sua ligação sagrada com a natureza. Essa sacralidade é, para Piva, a única salvação possível ao mundo moderno, que colocou a destruição da natureza como parte do seu projeto consumista. No quadro da recuperação do sagrado e do mágico, enquanto forças da natureza, Piva passou a estudar e praticar o xamanismo. Para aprender o culto ao primitivo e às forças da natureza, foi buscar elementos não apenas em teóricos como Mircea Eliade, mas, sobretudo nas culturas indígenas brasileiras e na prática do candomblé. Ele não só cultua seus orixás (Xangô, Yemanjá e Oxum), mas também toca tambor para invocar seu animal xamânico, o gavião.⁴

As configurações míticas e visionárias inscritas e desdobradas da experiência e leitura poética do xamanismo reverberam em Piva numa linguagem que solicita do leitor um processo de incompreensão dos significados justaposto a um desenvolvimento criador de novos sentidos (ao contrário do jogo ocioso e árido do mero sem-sentido). Roberto Piva transforma os poemas numa estrutura, num conjunto que favorece a identificação, demarcação de um determinado território mágico-literário: os poemas revestem a linguagem de uma orientação e vivência calcada na iniciação cósmico-religiosa. Neste cenário, surgem as figuras variadas dos garotos-discípulos (jaguar, lunar, índio, anjo, inferno, *curandero*, etc):

a poesia vê melhor
eis o espírito do fogo
minha mão
dança
no corpo do garoto lunar (PIVA, 2008. p.39)

Ou ainda:

garoto jaguar
& sua tribo
descendo dos telhados
pulando janelas
skates carnívoros
rondando
cidades mortas (PIVA, 2008. p.41)

⁴ MARTINS, Floriano. *Roberto Piva no miolo do furacão*. Agulha - Revista de cultura - Fortaleza, São Paulo – Edição nº 53. Setembro/Outubro de 2006. Acesso em 21/12/2009. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag53piva.htm>

Nesta relação cósmico-sexual, o xamã utiliza diversos instrumentos mobilizadores para a iniciação do discípulo: cogumelos, LSD, haxixe, vinhos para libações, etc. A busca por estados alterados de consciência se inscreve no panorama histórico das civilizações. O xamã e o discípulo, na busca por alucinações cósmicas, procuram a realização de verdades expressas pelo acervo da sabedoria xamânica, se lançam à repetição do gesto dos deuses. Podemos observar o exposto, entre outros exemplos, no trecho do poema “Menino Curandero (Poema Coribântico)” em que o xamã faz algumas orientações mágicas:

V

come o teu cogumelo
no coração do sagrado
fazendo sinais arcaicos
procura entre praias, montanhas
& mangues
a mutação das formas
sonha o mundo num só tempo
o cogumelo mostrará o caminho
só o predestinado fala
a luz lilás do cogumelo
levará ao rio das imagens
Sombras dançam neste Incêndio” (PIVA, 2008. p.111)

Além da aparição dos variados garotos/discípulos, surgem também múltiplas entidades do mundo vegetal, animal, mineral, etc. Os poemas “Gavião Caburé” e “Espinheira Santa”(entre outros poemas) ilustram estas figurações e podem ajudar na compreensão do processo de construção deste cenário e na emergência destes personagens:

Gavião Caburé

Eu atravessei manguezais
& estrelas
sementes espalhadas
na voz do olho obscuro
répteis abandonados no pó das estradas
Esta Serra enforca o horizonte
nômade do Absoluto (PIVA, 2008, p. 67)

E ainda:

Espinheira Santa

planta de cabeceira
da Deusa
substância
do tempo
& suas cores
ritos lunares
epifanias da seiva

ensinou meu coração a ficar
em estado de Raio
só sabemos quem somos
depois de você
se mover. (PIVA, 2008, p. 168)

No poema “Gavião Caburé”, Piva faz do seu animal totêmico o sujeito poético. O poema registra os movimentos e percursos do animal numa jornada pontuada por elementos terrestres (manguezais) e elementos celestes (estrelas) numa configuração que situa uma natureza cósmica (A Serra e o horizonte nômade do Absoluto). Já no poema “Espinheira Santa” o poeta alude a uma relação de conhecimento entre o sujeito poético, um xamã, e a planta dotada de possibilidades alucinatórias. Estes exemplos perpassam toda a paisagem construída por *Ciclones*. Roberto Piva elabora os poemas de modo a tecer um conjunto aberto de significados que se tocam e se relacionam mutuamente num interior de um *lócus* de viés xamânico. As figuras animais observam o sujeito poético como o seu *duplo*:

o amor
grita na minha garganta
a serpente
o gavião
o jaguar
me vêem
como seu Duplo (PIVA, 2008, p. 29)

Os exercícios de Roberto Piva para a criação de uma poética xamânica apontam para uma visão de mundo que se orienta no sentido de captar e proceder por uma apreensão mágica da realidade, por uma transfiguração dos ambientes cotidianos, pela rebelião e os desregramentos de todos os sentidos. Em *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno* Piva criou um cenário poético que registra a possibilidade de um lirismo mágico e crítico, alucinado e biográfico sem deixar de atentar para a construção/transfiguração da linguagem poética.

A poesia xamânica de Roberto Piva se constrói no terreno fértil do imaginário vivido, da realidade mágica prenhe do sublime e do dionisíaco. Roberto Piva opera uma escritura poética do real cósmico e vai tecendo uma filigrana com a sua vivência biográfica do xamanismo e a reinvenção do mesmo nas iluminações visionárias e criadoras registradas numa forma poética. Esta é uma leitura da configuração desta *cena xamânica* (e seus símbolos) e da experiência subjetiva do poeta que informa esta cena. Útero possível para desdobrar leituras outras - nomadismo de toda idéia, movimento da interpretação, caminhada do olhar.

Referências bibliográficas

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*. São Paulo: Globo, 2008.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O *ETHOS* DISCURSIVO NO DIÁRIO DE SIMONTON: UM OLHAR SOBRE OS REGISTROS NA MISSÃO DO BRASIL

Laércio Rios Guimarães, Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie,
prlaercorios@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O presente trabalho é um resumo da dissertação de mestrado e tem por objetivo analisar o *ethos* discursivo, tendo como *corpus* o texto do *Diário de Simonton*, de autoria do missionário americano Ashbel Green Simonton que deu início aos trabalhos da Igreja Presbiteriana do Brasil, delimitando-se ao período de sua chegada ao país em 12 de agosto de 1859 até o último registro em 31 de dezembro de 1866.

A relevância da pesquisa se dá em primeiro lugar pelo aspecto histórico - no ano de 2009, lembrou-se e comemorou-se os 150 anos da chegada do missionário Simonton ao Brasil. Em segunda lugar, não foi encontrado (tanto em publicações, como na internet) qualquer trabalho abrangendo estudos de análise do discurso e, mais especificamente, o aspecto do *ethos* discursivo presente no enunciador do *Diário*. Em terceiro lugar, poucos trabalhos têm analisado este tipo de gênero (diário), o que pode contribuir para o entendimento da análise do discurso em autobiografias e diários. Em último lugar, torna-se desafiador apresentar um *ethos* em um diário quando, originalmente, o sujeito que se apresenta não se preocupava com a figura de um fiador. Diante do que, levantou-se a pergunta *qual o ethos discursivo do enunciador no corpus "O Diário de Simonton"*. Para respondê-la, traçamos os seguintes objetivos: (1) Geral: Observar o *ethos* discursivo de Simonton no *corpus* apresentado; (2) Específicos: (a) refletir sobre a Vida de Simonton apresentada no *corpus* a fim de identificar o *ethos*, e (b) identificar o *ethos* através da análise do Comportamento, da Corporalidade, do Caráter e da Cenografia presentes no discurso do *Diário de Simonton*.

Para atingirmos os objetivos propostos, utilizaremos conceitos da teoria do discurso estabelecidos por MAINGUENEAU (1997), tais como o *caráter*, *corporalidade* e *comportamento* do enunciador que culminam na legitimação do discurso. Também em MAINGUENEAU (2000) trabalhamos o conceito da análise do discurso como a

articulação do enunciado, feito em um certo lugar social, o que está estreitamente relacionado à construção do *ethos*, a saber, da imagem do enunciador.

Para a definição e a delimitação do *ethos* discursivo, apresentaremos neste trabalho o próprio *Diário de Simonton* compondo os seguintes capítulos: I. “Contextualizando o Sujeito: Simonton” sendo a base da identificação do *ethos*, abordando os aspectos da vida e história de Simonton os quais contribuem para a formação do *ethos* discursivo e, posteriormente, para a sua análise; II. “Um Olhar sobre a Análise do Discurso” em que se apresenta os fundamentos do *ethos*, tratando do aspecto teórico deste trabalho tendo como base os autores referenciais apresentados acima; e III. “Análise da Construção do *Ethos* no Diário de Simonton” analisa os recortes do corpus, a partir dos referenciais teóricos, limitando-se tais recortes às anotações da obra a partir da sua chegada ao Brasil.

Ao final deste trabalho, apresenta-se as considerações finais, e as referências bibliográficas.

Contextualizando o sujeito: Simonton

Ashbel Green Simonton foi missionário enviado ao Brasil pela PCA (Igreja Presbiteriana da América). É importante entendermos as raízes desta igreja desde sua ruptura com a Igreja Católica Romana durante evento histórico conhecido como Reforma Protestante. É comum associar esse evento com o Reformador Martinho Lutero e delimitá-lo à Alemanha. No entanto, a igreja presbiteriana, tem sua origem doutrinária e eclesiológica (sistema de governo da igreja) na Suíça, principalmente por meio do reformador João Calvino. De Genebra, na Suíça, os pensamentos de Calvino chegaram até a Inglaterra, Escócia e Irlanda, entre outros países europeus. Imigrantes destas nações foram os responsáveis pela introdução do presbiterianismo nos EUA, principalmente os irlandeses, dos quais Simonton era descendente.

Ashbel Green Simonton nasceu em 20 de janeiro de 1833, em West Hanover, Condado de Dauphin, no sul da Pensilvânia. Concluiu os estudos superiores em 1852, e, em seguida, realizou uma longa viagem pelo sul dos Estados Unidos, buscando experiência na área de educação. Nessa época, ele começa a escrever o seu *Diário*. O ano de 1855 foi de crucial importância no que diz respeito à sua trajetória vocacional, pois resolve assumir os

votos realizados pelos próprios pais que o haviam consagrado ao ministério por ocasião do batismo na infância. Assim, em junho de 1855, ingressou no Seminário de Princeton. Embarca para o Brasil em 18 de junho de 1859, chegando à antiga capital do Império, o Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 1859.

Em janeiro de 1862, mais precisamente no dia 12, o jovem missionário organizou a Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro. No mesmo ano, em março, ele antecipa seu *furlough* (misto de férias e divulgação do trabalho) em virtude do estado de saúde de sua mãe (que acabou falecendo durante sua viagem aos Estados Unidos). Teve a oportunidade de trabalhar por alguns meses na Igreja Presbiteriana de Baltimore, onde conheceu a jovem Helen Murdoch, com a qual se casou em 19 de março de 1863. Voltou para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em 16 de julho de 1863 com sua esposa. Porém, um trágico momento de profunda dor marcaria a vida de Simonton: sua esposa Helen – então com 30 anos - falece em 28 de junho de 1864, apenas nove dias após o nascimento de sua filha que, em virtude desse trágico acontecimento, acabou recebendo o mesmo nome de sua mãe.

Em 9 de dezembro de 1867, aos 35 anos, Ashbell Simonton faleceu, sendo sepultado no Cemitério dos Protestantes, no bairro da Consolação.

Um olhar sobre a análise do Discurso

Todo discurso implica em uma apresentação de si mesmo. Seja ele oral ou escrito, uma imagem será criada, quer o enunciador queira ou não, pois o *ethos* está ligado a toda enunciação. Algo natural dentro da incompletude discursiva em que o “eu” precisa do “tu” para que haja a comunicação:

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão-só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Está é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. (GOFFMAN, 2003, p. 12)

Portanto, no *ethos* discursivo o enunciador confere, a partir de seu estilo, das suas competências linguísticas e enciclopédicas e das suas crenças implícitas, um status ao seu destinatário que, por sua vez, o aceitará ou rejeitará, mantendo-o ou transformando-o, seja

positiva ou negativamente, pois é no foro interno que o destinatário tematiza premissas a respeito do caráter implicitamente veiculado pelo comportamento do enunciador. Para o analista do discurso, não importa a imagem exterior do autor, mas a imagem do enunciador apresentada no discurso, aquela que ele deseja que o co-enunciador absorva, retenha, como podemos ver na afirmação de Maingueneau: “O *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala (...)” (MAINGUENEAU, in MOTTA, SALGADO, 2008, p. 17)

Assim, qualquer enunciador que profere um discurso (oral ou escrito) o faz com a devida eficiência, porque aqueles a quem ele dirige a palavra - o seu público - entendem que ele tem totais condições de fazê-lo.

Deparamo-nos, portanto, com aquilo que é chamado *ethos* prévio (ou pré-discursivo) que diz respeito àquela idéia (ou idéias) que o enunciatário tem em sua mente a respeito do enunciador, as representações concebidas antes mesmo de falar. Podemos dizer que todo enunciador tem um valor prévio, pertencente a um grupo social, que por sua vez, é imposto sócio-culturalmente em um momento e lugar histórico. Tal valor se solidifica ou é refutado a partir do enunciatário da comunicação que deve partilhar destes mesmos valores.

Não se pode esquecer que, todo discurso está ligado à situação na qual os traços do “eu” se manifestam. É aqui que a imagem do enunciador é construída. Afinal, ele fala em um lugar (aqui) e em um tempo (agora), envolvido por valores sociais, usando um gênero específico do discurso que induz a um tipo de expectativa sobre o *ethos*.

E se o tempo (o agora) - o momento histórico onde o discurso está inserida - revela as concepções de um grupo social determinado, obviamente ele irá interferir na identidade do enunciador e na concepção de uma qualidade específica do *ethos*.

Todo este conjunto de concepções sobre o *ethos* nos dirige a um levantamento de fundamentação teórica e seu desenvolvimento. Desta forma, faremos um apanhado das raízes e do desenvolvimento do conceito de *ethos* no discurso, que servirão de base para responder a nossa questão proposta.

***Ethos* em Maingueneau**

É em Maingueneau que a teoria do *ethos* se desenvolve e concede ferramentas para o analista do discurso. Ele mesmo propõe que sua concepção de *ethos* se inscreve em um

quadro da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, in MOTTA, SALGADO, 2008, p. 17), onde todo discurso - seja oral, seja escrito – supõe a apreciação de um *ethos*, isto é, uma representação corporal do enunciador que se torna fiador de sua apresentação e imagem. Há uma “fala” no texto escrito, a qual Maingueneau denomina “tom”:

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. (MAINGUENEAU, in MOTTA, SALGADO, p. 18)

Nota-se aqui a diferença e o desenvolvimento no conceito de *Ethos* em Maingueneau: enquanto Aristóteles liga-o apenas e tão somente à oralidade, Maingueneau passa a apresentar o “comportamento” do enunciador também no discurso do texto escrito.

O “tom” extraído do texto – a “vocalidade”, o mover, a maneira de se vestir, os traços psicológicos - implica na construção de uma imagem, de um “corpo” do enunciador a partir dos recursos textuais. Essa imagem do enunciador, construída pelo enunciatário, é denominada de “fiador” e seus traços podem ser muito bem distinguidos. Primeiramente, temos o **caráter** do enunciador, no qual o leitor pode encontrar no discurso os seus traços psicológicos (jovialidade, severidade, simpatia, bondade, etc.). Em segundo lugar, o enunciado dá a **corporalidade** (os traços físicos e indumentários) em que o texto materializa a figura do enunciador. Em terceiro, apresenta-se o **comportamento social**, que liga o enunciador a um momento histórico (“eu, aqui, agora”) e a uma maneira de se mover em um determinado espaço social, ao qual Maingueneau chamará de cenografia.

Em uma cenografia, como em qualquer situação de comunicação, a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do co-enunciador são associadas a uma cronografia (um momento) e a uma topografia (um lugar) das quais supostamente o discurso surge. (MAINGUENEAU, in AMOSSY, 2008, p. 77)

Portanto, o comportamento social é a base que possibilita a edificação do caráter e da corporalidade do fiador, pois ambos dependem de um conjunto de representações sociais, ou seja, “de estereótipos sobre os quais a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar” (MAINGUENEAU, in AMOSSY, 2008, p. 72). Essas representações sociais investem o fiador de valores que são especificados pela história e pelo lugar em que ele fala.

Neste sentido, nos apropriaremos dos conceitos de comportamento, corporalidade e caráter de Maingueneau para a nossa análise do *ethos* no Diário de Simonton.

Análise da Construção do *ethos* no diário de Simonton

Identificar o *ethos* do enunciador no *Diário*, tendo diante de nós a legitimação de seu discurso, é a base dessa análise. O *ethos* é uma noção discursiva construída pelo coenunciador em meio do discurso, podendo ser ou não a imagem que o enunciador deseja que seu coenunciador absorva.

O corpus de análise foi selecionado respeitando a sequência de recortes que apresentam (1) o contato com o povo brasileiro, uma cultura diferente daquela do enunciador, o que ajuda o coenunciador a absorver o impacto da imagem daquele com esta nova e diferente cultura; (2) a sua visão sobre a escravidão, já que tanto no lugar de nascimento, quanto em seu campo missionário – o Brasil – era um fato existente e, também, é latente no *Diário* a imagem do enunciador sobre este tema; e (3) a própria imagem que o enunciador tem de si, quando realmente se torna um missionário, pois o querer ser missionário aponta para meros sonhos, enquanto o contato com o campo concretiza o desejo religioso de conquista, de alcance das pessoas e da nação a ser evangelizada.

Os textos retirados da obra analisada seguem no próprio corpo do trabalho sempre indicando a paginação e agrupados no mesmo tema. Seguiremos a análise das marcas que o locutor imprime ao enunciado que, por sua vez, permite-nos encontrar a imagem que o sujeito faz de si no discurso.

Simonton chega ao Brasil em 12 de agosto de 1859. O contato de um norte-americano com uma nova cultura demonstrará um *ethos* específico que será analisado aqui, tendo como pressupostos a análise do *ethos* em Maingueneau, de acordo com as classificações já apresentadas anteriormente.

O caráter no discurso é visto nos traços psicológicos como severidade, simpatia e bondade. Suas anotações em um diário reforçam a idéia de um diálogo consigo mesmo, o que reforça traços de seu caráter e não permitem que, em princípio, haja um mascaramento daquilo que ele é. O tom de seu discurso pode mostrar, portanto, seu *ethos*. Esta impressão de simpatia aparece quando lemos:

Primeiras notícias de casa. Quando o pacote com cartas de Lille, Blackford, John e Thomas foi colocado em minhas mãos pelo Sr. G., sentei-me no seu quarto de cima e me diverti uma hora com essa festa para a alma. Senti como se a atmosfera de casa me envolvesse enquanto lia as cartas. Alegraram meu coração, aliviaram seu peso e deram-me forças para conviver com o que não pode ser mudado. (p. 128, 129)

Ao receber notícias do lar, através de cartas que chegam, o *ethos* de um homem alegre logo se revela. Ele se sente (sentar não é propriamente um ato que poderia ser chamado de divertido) e o seu interior muda: ele se diverte, tem uma festa em sua alma, é envolvido (verbo na voz passiva, mostrando a influência do lar sobre seus sentimentos) pela atmosfera do lar, mesmo estando distante dele. Três expressões específicas reforçam ainda mais o estado de espírito do enunciador: (1) “alegraram meu coração”; (2) “aliviaram seu peso”; (3) “deram-me forças”. O resultado é a capacidade de conviver com a solidão que não podia até ali ser mudada. A capacidade de transformar tristeza, solidão, em alegria faz o co-enunciador identificar-se com seu caráter, humanizando-o.

O enunciador sai de um país marcado pela dor da escravidão. Seu campo missionário era igualmente inundado pelos mesmos tipos de conceitos. Sua abominação pela escravidão é nítida, a tal ponto que ele chega a nomeá-la um demônio (íncubo). No entanto, como todo homem é parte do momento em que vive, e, como missionário, ele possui um objetivo primordial, por vezes suas opiniões pessoais são deixadas de lado com o intuito de atingir um objetivo maior que ele tem por seu dever. Ainda assim, sua visão aponta para a heterogeneidade, associados a um grande desejo de mudança do *status quo* no qual se encontra. Sua posição sobre o assunto, também aponta para uma imagem a ser interpretada a partir do discurso emitido.

Apesar do espaço social ser novo, os valores quanto à escravidão não são nenhuma novidade para o enunciador. O Brasil vivia sob esse regime de exploração humana. Veremos a maneira como o sujeito se “move” neste espaço específico, partindo-se do seguinte registro:

Tive uma conversa com S. e me arrependi. Foi sobre a escravidão; ele é absurdamente a favor e eu, contrariando-o, acabo perdendo poder e influência sobre ele. (p. 129)

Ao falar sobre a escravidão ele expõe sua opinião contrária a ela. O que se opõe à sua opinião é “absurdamente a favor”, ou seja, é inaceitável para o enunciador que alguém possa defender um regime como este. Ele contraria “S.” (Silva, o brasileiro com quem troca aulas sobre os respectivos idiomas). Contudo, especificamente aqui, há arrependimento. Trata-se de alguém sobre quem ele deseja exercer “influência” e “poder”. Seu *ethos* de abolicionista não pode sobrepor-se ao *ethos* missionário, pois este é seu intuito maior nesse país e ele está disposto, até mesmo, a esconder sua opinião sobre a escravidão se for necessário a fim de atingir seu objetivo maior.

O *ethos* missionário é, entre todos, o mais marcante, uma vez que esse é o papel assumido pelo enunciador mesmo antes de sua chegada ao Brasil:

Assumi os votos feitos por meus pais quanto a mim em minha infância “para ser do Senhor” e fazer de seu serviço o supremo objetivo da vida. (p. 89)

e

Hoje ouvi um sermão muito interessante do Dr. Hodge sobre os deveres da igreja na educação. [...] Esse sermão teve o efeito de levar-me a pensar seriamente no trabalho missionário no estrangeiro. (p. 96)

O missionário é aquele que se dedica a um objetivo específico em sua vida. Tratando-se do Cristianismo, o significado é ainda mais marcante, pois envolve a entrega de toda a vida e a dedicação na propagação da sua fé. O registro a seguir mostra o aspecto cenográfico no discurso do enunciador:

Ontem foi o aniversário de minha chegada ao Brasil. Faz apenas um ano que sou missionário. Isto me faz pensar, olhar para trás e verificar o que realizei. Não consigo ver nada muito lisonjeiro [sic]. Estive só me preparando, e bastante devagar. Apesar da maior parte de meu tempo ter sido dedicado a aprender a língua, estou envergonhado do meu progresso. Consigo entender o português, mas meu uso da língua ainda é muito limitado. Sinto agora que preciso colocar-me logo em estreito contato com os que falam essa língua, para dominá-la. Mas a razão maior para me envergonhar é o pouco progresso que fiz no conhecimento de Cristo, meu Mestre. Sei que o pleno êxito de meu trabalho depende de aperfeiçoar esse conhecimento. (p. 143)

O conjunto “eu, aqui e agora” pode ser visto aqui. Em sua essência ele é missionário (“sou missionário”), que comemora o primeiro ano de seu trabalho e especifica que o lugar é o Brasil. Além do recorrente problema com a língua local, surgem outros aspectos que permitem afirmar a falta de algo para que ele se sinta completamente missionário (o “ser” está ligado ao “fazer”). Ele tem que ser o senhor da ação, alguém que realiza algo. Preparar-se não é o ideal. Há um objetivo a ser alcançado a todo custo e o desejo de se impor através dele (marcadores “progresso”; “dominá-la”; “pleno êxito”).

Considerações finais

O presente trabalho propôs a identificação do *ethos* através de uma análise da *corporalidade*, *comportamento* e *caráter*, incluindo a cena e a cenografia, no discurso do Diário de Simonton. Ainda que diante de uma análise limitada, pois apontamos apenas alguns recortes do corpus, usando alguns elementos que identificam o *ethos*, cremos ter

alcançado o objetivo traçado, ao olhar para o enunciador em seu contato com o campo missionário em que atuou. Nos depararmos, em seguida, com sua opinião abolicionista em um país escravocrata e, ainda, verificamos o seu *ethos* missionário propriamente dito.

Um *ethos* é estabelecido e pode ser delimitado a partir dos principais traços: seu perfil psicológico, em que podemos destacar a freqüente melancolia de um homem que deixa para trás sua nação, sua cultura, sua língua, mas, principalmente, no que diz respeito à sua constante solidão e desejo de ter uma “esposa verdadeira, uma companheira e ajudadora em toda boa obra”, ao passo que, quando consegue, ela lhe é tirada de maneira tão dolorosa e marcante, aprofundando ainda mais a sua melancolia e colaborando com sua morte prematura. Diante disso, talvez possamos traçar um *ethos* de identificação com Cristo que chama o missionário a se tornar com ele um “servo sofredor” ou um “profeta” que deve sofrer para cumprir sua missão.

Referências bibliográficas

A BÍBLIA SAGRADA. (1993). Tradução em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil, 2. ed. São Paulo; Sociedade Bíblica do Brasil

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de Si Mesmo no Discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, s/data de publicação.

CARLOS, Ana Maria e ESTEVES, Antonio R. (orgs.). *Narrativas do Eu: a memória através da escrita*. Assis: Unesp Publicações, 2009.

CERNI, Ricardo. *Historia del Protestantismo*. Edinburgh: El Standarte de la Verdad, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2006.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. Série Princípios. 16. ed. São Paulo: Ática, 2006.

FERREIRA, João C. L. *A influência da literatura ensaística no Diário de um missionário norte-americano no Brasil*. Acesso em: 18/ mai. 2011.

Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/750-a-influ%C3%A2ncia-da-literatura-ensa%C3%ADstica-no-di%C3%A1rio-de-um-mission%C3%A1rio-norte-americano-no-brasil.html>>.

FERREIRA, Julio A. *História da Igreja Presbiteriana do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1992. 2 v.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 11 ed. São Paulo: Vozes, 2003.

GUIMARÃES, Elisa (Org.). *Texto e Discurso: confluências*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2008.

GUIMARÃES, Elisa. *Texto, Discurso e Ensino*. São Paulo: Contexto, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3.ed.Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1997

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos Chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2000.

MATOS, Alderi S. *História do Presbiterianismo*. Acesso em: 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.ipb.org.br/portal/historia/74-historiadopresbiterianismo>>.

MATOS, Alderi S. *Os Pioneiros Presbiterianos do Brasil (1859-1900)*. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

MAZIÈRE, Francine. *A Análise do Discurso*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008

MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.) *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

RIBEIRO, Boanerges. *Protestantismo no Brasil Monárquico*. São Paulo, Pioneira, 1973.

_____. *Protestantismo e Cultura Brasileira*. São Paulo, Casa Editora Presbiteriana, 1981.

SIMONTON, Ashbel G. *O Diário de Simonton (1852-1866)*. 2. ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2002.

LITERATURA E TESTEMUNHO NO ROMANCE *EM CÂMERA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS

Lairane Menezes
Mestranda do PPGL (UFES/Capes)
lalalouk@hotmail.com

Em câmara lenta, 1977, romance do cineasta Renato Tapajós, foi lançado em meio à ditadura militar brasileira, precisamente durante os anos que ficaram conhecidos como “de chumbo”, nos quais Médici governou e durante os quais a censura, tanto cultural como a civil, esteve ainda mais rigorosa. Dentro desse contexto, pretende-se uma reflexão do romance sob à luz da teoria do testemunho. Antes de partirmos para a análise propriamente, é importante esclarecer algumas características do que chamamos de literatura de testemunho e o porquê da obra em questão se encaixar no rol dessa produção.

Testemunho

Conforme esclarece Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 373), a literatura de testemunho é mais que um gênero, é uma face da literatura que vem à tona no século XX-período marcado por catástrofes, genocídios, traumas, guerras. Essa escrita literária tem seu marco, sobretudo, no evento-limite do Holocausto, em que milhões de judeus e outras tantas etnias foram perseguidas e mortas. No Brasil, assim como em parte da América Latina, o evento-limite foi a ditadura implantada na década de 1960. Finda a Segunda Guerra Mundial, os escritos dos sobreviventes se multiplicam. É importante ressaltar que toda literatura tem sempre um teor testemunhal, seja ele em menor ou maior grau. Sobreviventes desses eventos-limite escrevem suas experiências, sendo essas sempre relacionadas a acontecimentos traumáticos.

Em latim há duas maneiras para se nomear o testemunho: *testis* e *superstes*. O primeiro termo designa o depoimento de um terceiro, de alguém que não sofreu diretamente com o Holocausto, por exemplo, mas que pode ter ouvido de algum sobrevivente ou ter visto de perto os horrores da barbárie. O segundo termo indica o sobrevivente, aquele que atravessou uma provação, que resistiu (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373-374). Primo Levi e Paul Celan são exemplos de *superstes*, uma vez que

sobreviveram ao Holocausto e escreveram sobre suas experiências, sendo que o primeiro por meio de relatos, enquanto o segundo por meio da poesia. Em todo gênero literário, ou mesmo em toda forma de arte, o testemunho pode ser veiculado; não há uma forma ou fórmula a qual ele se restrinja. O relato direto, não ficcionalizado, é uma das possibilidades e, sem dúvida, o mais recorrente entre as produções. Grande parte da obra do italiano Primo Levi é composta de relatos, embora também tenha escrito ficção. Paul Celan, diversamente, testemunhou sua experiência através do gênero poético. Jorge Semprún, outro sobrevivente, lidou, em grande parte, com o seu passado sob o registro da ficção. Assim também, Tapajós escolheu a ficção para construir seu relato, o romance.

Os estudos que envolvem crítica e teoria literária mais respeitados e difundidos contemporaneamente apregoam a desvinculação compromissada da literatura com a sociedade, isto é, a literatura, como a arte em geral, não tem qualquer obrigação em retratar a realidade, em tentar fazer da obra um reflexo do real. No testemunho, o paradigma muda, o

‘real’ não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373, grifos do autor).

Para a narrativa ser rigorosamente considerada testemunhal, é necessária e imprescindível a veracidade da experiência. Ficcionalizar puramente uma experiência, não tendo o respaldo de uma vivência, é quase nulo enquanto testemunho “ortodoxo”. Há os que já fizeram isso com maestria, porém, quando descobertos, o texto perdeu seu valor enquanto literatura de testemunho. Conforme Jaime Ginzburg, em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho” (2011, p.21), o testemunho também não se vincula à concepção de arte pela arte. Há um grande comprometimento ético nos relatos. Não se escreve puramente com o intuito de fruição, de prazer estético. Testemunha-se porque, para alguns, é impossível não fazê-lo. Testemunha-se por compromisso com o passado e, sobretudo, com o presente e o futuro. Testemunha-se para dar túbulo aos mortos, nome aos desconhecidos e voz aos que não têm mais. Jeanne Marie Gagnebin diz que o nome Auschwitz, e tudo o que ele representa, não pode e nem deve ser esquecido (2006, p. 100). Com a morte da maioria dos sobreviventes, e a distância geográfica e histórica do Brasil, esse risco - aqui - é maior. Infelizmente, nem no Brasil estamos seguros do esquecimento dos horrores dos tempos militares. Muitos se lembram com saudosismo da ditadura e outros tantos nem sequer imaginam o que acontecia nos porões da ditadura. Os militares da

época ainda zombam ao afirmarem que a esquerda luta para ganhar nas letras o que perdeu no embate das armas. Mais: reclamam que a Anistia teve êxito somente para um lado, já que os perdedores relutam em esquecer o passado. Como se não bastasse o desaparecimento dos corpos, traço por excelência do crime, e o desaparecimento das identidades, a Anistia brasileira é confundida com amnésia. Torturadores prosseguem suas vidas tranquilamente, enquanto os torturados se veem obrigados a conviver com seus algozes.

Primo Levi, no capítulo “A vergonha”, de *Os afogados e os sobreviventes*, afirma que as verdadeiras testemunhas, os sobreviventes reais são aqueles que tocaram o fundo, aqueles que fitaram a górgona e não puderam voltar para contar ou voltaram mudos. Esses são, para ele, os verdadeiros sobreviventes. Aqueles que não tocaram o fundo são uma minoria, são aqueles que por sorte, habilidade, ou o que se queira pensar, não tocaram o fundo. “Falamos nós em lugar deles, por delegação” (LEVI, 2004, p. 73). Eis outra característica relevante do testemunho: aquele que narra é a voz representativa de um grupo bem maior. Primo Levi, nesse caso, é um representante de milhares outras testemunhas, daquelas que não podem falar porque tocaram o fundo ou daquelas que escolheram não falar. A voz de enunciação na literatura de testemunho nunca é de um sujeito, mas de um grupo, de uma comunidade, de uma maioria excluída. Rigoberta Menchú, por meio de seu testemunho *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, representa os milhões de indígenas dizimados no processo colonizador e na contemporaneidade. A consciência dessa responsabilidade é clara para a índia: “quero deixar bem claro que não sou a única, pois muita gente viveu e é a vida de todos, a vida de todos os guatemaltecos pobres e procurarei oferecer um pouco minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo” (MENCHÚ, 1993, p. 32). André du Rap também fala em nome dos 111 homens mortos no massacre do Carandiru. O testemunho sempre ressoa uma experiência traumática coletiva, de grupo. As experiências estritamente individuais não são relevantes para essa face da literatura. Grupos dizimados como o dos judeus, indígenas, negros; minorias desfavorecidas como mulheres, homossexuais, presidiários; grupos torturados, todos e quaisquer outros que sofram violências formam as vozes da literatura de testemunho. “O testemunho se vincula, nesse sentido, a movimentos de resistência” (GINZBURG, 2011, p. 23). Tomam a voz, no testemunho, aqueles que por muito tempo estiveram calados. A História passa também a ser (re)escrita também através dos olhares dos rejeitados, violentados e massacrados. No

caso de Menchú, por exemplo, na língua do dominador. O instrumento de domínio é usado para denunciar. Não fosse assim, a história dos indígenas guatemaltecos não poderia ter sido contada por Menchú. Há, ainda, grupos que ainda se mantêm calados, sem ninguém que testemunhe.

É claro que nem todos os sobreviventes do Holocausto, assim também como nem todos os torturados pela ditadura, querem narrar suas experiências. A forma de lidar com o trauma se dá para cada um de forma singular. Assim como há aqueles que necessitam urgentemente de contar, há também os que optam pelo silêncio. Nesse ponto reside um importante traço da literatura de testemunho: reside sob o paradoxo da necessidade voraz de contar e a impossibilidade de narrar. Contar aquilo para o que não existem palavras capazes de expressar. A linguagem é insuficiente para dar conta daquilo que foi vivido, mesmo assim seguem as tentativas de dar a dimensão do trauma, pois não há outra possibilidade.

É consenso que a escrita testemunhal não se restringe ao depoimento direto, se assim fosse seria considerada meramente como documento jurídico, mas deve estar atenta aos recursos de linguagem escolhidos (GINZBURG, 2011, p. 25). Conforme o crítico, um real traumático exposto sem qualquer trabalho estético não seria aceito, provocaria grande mal-estar pelo seu impacto intolerável (idem, p.4). Seligmann-Silva recorda o fato de que os primeiros documentários, feitos imediatamente no pós-guerra, profundamente realistas, “geravam esse efeito: as imagens eram ‘reais demais’ para serem verdadeiras, elas criavam a sensação de descrédito nos espectadores. A saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta”(2003, p. 57, grifos do autor). Ginzburg diz mais:

A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. [...] Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos (GINZBURG, 2011, p. 25).

Na busca do efeito pretendido, a narrativa é estetizada. Nós, leitores, ao nos depararmos com esse tipo de texto, experimentamos sensações confusas. O texto que se apresenta a nós tem por tema vivências de extremo sofrimento, em que a dor e a violência foram produzidas ao limite. Contudo, o prazer estético experimentado é perturbador. Por mais abalado e desnorteado que fique o leitor, a interrupção do processo de leitura é quase nula. *É isto um homem?*, cânone da produção de Primo Levi, narrativa que compreende desde sua chegada ao campo até o fim da guerra, é extremamente doloroso, forte, impactante. Os

horrores de Auschwitz estão lá. Ainda assim, a sensação produzida pelo livro é inexplicável. A dor dos outros, a ferida que nunca se fecha está exposta, mas há um trabalho de linguagem, uma preocupação estética e formal que fazem com que o texto se torne muito satisfatório, prazeroso. É provável que isso não se daria se o estético não estivesse presente na obra. Ao contrário, sentiríamos horror com relatos puramente descritivos, objetivos, sem qualquer preocupação estética, da mesma forma que os espectadores dos primeiros documentários pós-guerra sentiram.

Dada uma introdutória noção dos pontos que formariam a face da literatura nomeada de testemunho, a segunda parte contemplará estudo do romance *Em câmara lenta*.

Em câmara lenta: o testemunho da “geração da repressão”¹

O romance, que levou seu autor a ser preso acusado de incitação à subversão, conta a história de um militante de esquerda, não identificado, que reflete acerca da guerrilha como possibilidade de enfrentamento ao regime militar, fazendo um balanço dessas ações e das conseqüentes mortes de companheiros. Paralelo a isso, há a busca incessante de detalhes acerca da morte da personagem “ela”, companheira do narrador, grande motivação de todo o romance.



¹Expressão de Antonio Candido para se referir aos escritores da década de 1970. Cf. FRANCO, Renato. Literatura e catástrofes no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 351-369.

A capa do livro traz, sobre um fundo claro, o desenho de três bocas, aparentemente, femininas: a primeira aberta, sorrindo; a segunda parcialmente fechada, num tom que detona apreensão, temor; a última boca está fechada, e um filete de sangue escorre no canto direito. Podem-se remeter essas imagens ao percurso vivido pela personagem “ela”, desde a sua entrada no movimento de esquerda à violenta tortura sofrida. Contrapondo-se à luminosidade da capa, o título do romance, em vermelho, acompanha o sangue do ferimento. Para destacar o caráter ficcional da narrativa, a palavra romance vem escrita embaixo do título, do lado esquerdo das figuras.

O romance é iniciado da seguinte maneira: “É muito tarde. A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – *como um corte de navalha*” (TAPAJÓS, 1977, p. 13, grifos nossos). A imagem feita de um corte de navalha no corpo é oportuna para a construção de uma representação: como uma ferida que, depois de estancada, cicatriza deixando ainda uma marca no corpo, assim também funciona o trauma. O sangramento primário está controlado, porém a marca na pele existe, fazendo com que sempre se retorne à dor, à marca original. Márcio Seligmann-Silva aponta que

a experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49, grifos do autor).

A cada rememoração de uma cena traumática, as sensações experimentadas retornam e, conseqüentemente, a dor, o perigo da morte. “Cortar novamente a pele já cortada” (TAPAJÓS, 1977, p. 17). Em outro trecho do romance, o narrador, ao se referir à morte da companheira, revela:

E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei *porque eu fiquei lá para sempre*, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando – uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá (idem, p. 25, grifos nossos).

O formato da narrativa, apresentada em cenas fragmentadas como num filme, os constantes deslocamentos no tempo e espaço, além da não identificação das personagens e da complexa marcação temporal, provocam no leitor um estranhamento, uma dificuldade inicial de compreensão do todo. Além da possível e primeira causa desse tipo de

construção – a formação em cinema do escritor e do título alusivo *Em câmara lenta* – outra relação também pode ser feita e encontra, no texto, total amparo. Assim como destacado por Seligmann-Silva, a repetição constante e fragmentária em discursos traumáticos é muito recorrente, devido à impossibilidade de simbolização do choque. O trauma é representado na forma do romance, ele se faz presente na construção e elaboração da narrativa. O principal trecho do romance, por exemplo, no qual é narrada a morte da personagem “ela”, é construído por etapas, aos poucos, como num quebra-cabeça em que as peças aos poucos começam se encaixar e o todo começa a criar sentidos. Sempre iniciado com o estribilho “Como em câmara lenta”, a primeira vez em que ele aparece no romance, na página 16, possui 14 linhas. Na segunda vez, página 25, traz 25 linhas. Em seguida, página 56, 45 linhas. No quarto fragmento, página 87, são 70 linhas. No quinto e último fragmento, página 144, 107 linhas. No sexto fragmento, iniciado na página 167, no qual, por meio do primo de “ela”, Cláudio, conhecemos as reais circunstâncias da morte da jovem, são 6 páginas detalhadas de um relato perturbador. Como em câmara lenta, aos poucos, o narrador, por meio de sua lente, vai aproximando o seu leitor da cena principal.

O compromisso assumido conscientemente pelos sobreviventes de falar em nome de uma coletividade existe, e de forma muito clara, para o narrador do romance:

Como é que eu vou recuar com todos os olhos, com todos os rostos, com todas as lembranças dos mortos olhando para mim e os meus companheiros, os que vão morrer continuando? Como é que eu posso desertar da luta inútil quando por ela morreram tantos e ela também morreu. [...] Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer (TAPAJÓS, 1977, p. 160).

E, assim como Primo Levi, “sei o que é mergulhar na vida, abandonar a superfície e arranhar o fundo, o fundo escuro, assustador e a gente não pode mais voltar a partir de um certo ponto *porque o peso nas costas, o peso de todos os mortos é grande demais*” (idem, p. 161, grifos nossos). Em capítulo já mencionado, “A vergonha”, Levi discute uma questão de grande complexidade, comum a grande parte de sobreviventes de barbáries: a culpa de ter sobrevivido. Culpa, mal-estar, responsabilidade, vergonha - não é fácil nomear e, muito menos, defini-lo². Levi inicia seu artigo dizendo sobre um estereótipo consagrado em nossa sociedade: o de que, logo após a tempestade, vem a bonança. Contudo, para os sobreviventes nem sempre é assim. Para eles, lidar com a ideia de que muitos outros morreram e eles, por quaisquer que sejam os motivos, vivem é extremamente problemático.

²Cf. artigo de Giorgio Agamben no qual a vergonha do sobrevivente é discutida. AGAMBEN, Giorgio. *A vergonha, ou do sujeito. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 93-137.

A nós, não participantes dessas tragédias, também perturba o fato. É uma questão muito discutida e que, certamente, se discutirá por muito tempo. É esse sentimento confuso e, às vezes, incompreensível que moverá o narrador de Tapajós. Por não conseguir viver com a “culpa” de não ter morrido com seus companheiros, é que ele sairá em direção ao último ato: a morte. “Me recuso a desertar, me recuso a recuar, me recuso a parar, a trair por um momento que seja essa confiança, essa herança que ela e os outros deixaram” (TAPAJÓS, 1977, p. 174). Viver, para ele, significava, necessariamente, trair tudo aquilo em que acreditavam.

Jaime Ginzburg, em artigo sobre ficção e autoritarismo no romance de Tapajós, produz uma análise de fôlego da cena na qual a personagem “ela” é torturada. Inicia advertindo sobre a complexidade de leitura de uma cena assim, pois o impacto e o choque dificultam a fruição fluente. Nesse fragmento, prevalece o discurso em terceira pessoa, ainda que em boa parte do texto a narração seja feita em primeira pessoa. Embora o narrador conte minuciosamente a sucessão de agressões, ele não está presente na cena da tortura. Quando a moça foge e, em seguida, é capturada pelos policiais, ele e o outro companheiro ficam. Da captura, passando pelo interior do carro, até a sala de tortura ela está sozinha. Ginzburg lista todos os ataques lançados à moça: socos no rosto, pontapé nas costas, soco na boca, desnudamento forçado, empurrão, tiro no braço até a colocação da coroa-de-cristo e o esmagamento do cérebro. Durante toda a sessão de crueldade, a personagem se manteve em silêncio, numa postura de resistência. Falar traria o risco. A recusa de qualquer interlocução com os policiais é articulada com a resistência física. Logo após o tiro no braço esquerdo, penduraram-na no pau-de-arara, e, quando a levantaram, fazendo com que o peso do corpo distendesse o braço machucado, “ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo” (TAPAJÓS, 1977, p. 171). Esse único som, conforme Ginzburg, “indica a fragilidade da moça diante da intensidade da dor” (GINZBURG, 2004, p. 154), e não sua entrega. Em contraposição à postura dos policiais, o narrador usa expressões como “pulsos delicados” e “pele macia” para demonstrar ternura, num olhar de sensibilidade que ressalta a condição humana da personagem. Ginzburg, de forma certa, aponta os olhos da personagem como sinal expressivo.

Em diferentes momentos os olhos indicam o estado da personagem, aquilo que pela própria voz não pode ser expresso. O narrador chama a atenção para os “olhos abertos” que, com o espancamento, “se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa”. Ainda revoltada, a moça lançava sobre o policial “um olhar duro e feroz”. Essa dureza implica

uma firmeza, que a sessão de tortura procurará decompor. Mais adiante, sendo atacada no chão, “seus olhos brilharam de ódio e desafio” e, antes do tiro, “seu olhar não havia mudado”. Até este ponto, os olhos abertos da prisioneira representam sua persistência, sua convicção no silêncio. Porém, quando chega o momento da coroa-de-cristo, “seus olhos já estavam baços”, indicando a fragilização física pela intensidade da dor a que fora exposta. A culminância do processo de degradação aparece quando “um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio”. [...] Os olhos ocupam um papel metonímico, como representação do corpo (GINZBURG, 2004, p. 154).

Sendo os olhos a representação do corpo, a degradação paulatina destes representa a crescente flagelação do corpo da personagem. Quando um dos olhos saltou para fora da órbita, o corpo já não suportava a extrema violência a que fora submetido.

Ginzburg chama a atenção para um trecho em especial. Depois de colocarem a coroa-de-cristo na personagem e, em seguida, um policial começar a apertar os parafusos, “a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo” (TAPAJÓS, 1977, p. 172). Nesse trecho o narrador assume uma perspectiva que remete ao ponto de vista da própria moça (GINZBURG, 2004, p. 154). A dor sentida é da personagem, já bastante debilitada com toda a violência, e não do narrador. Trechos anteriores à cena final de tortura parecem renunciara imagem final, a da dor comparada a uma imensa bola de fogo.

Exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que ela estrangula o pescoço e põe um *círculo de ferro em volta do crânio*. Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas. O grito que resume toda a dor, que é ao mesmo tempo, *vermelho como o sangue e luminoso como o sol*. [...] O grito composto de fogo, de sangue de carne despedaçada, sangrento desmembramento de um corpo (TAPAJÓS, 1977, p. 140-141, grifos nossos).

Finalizando o livro, o narrador, em primeira pessoa, expõe sobre o gesto final. Por não poder desertar, desistir da luta pela qual muitos foram calados, ele parte para prestação de contas com os inimigos.

Os dois revólveres na mão, disparando, isso sim esse é o momento, agora eu corro atirando e acertei, ele caiu de cara dentro do carro e eu sinto a alegria, a alegria verdadeira, a exaltação, e o da construção eu já acertei, ele despencou, a exaltação do gesto, a sagração do sangue, o ódio em movimento, o outro correu, o da carrocinha levantou a metralhadora, filho da puta, eu não vou nem me desviar porque vou acertá-lo primeiro, erreí, mas de novo e...
A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. [...]
A deserção definitiva tinha sido realizada (TAPAJÓS, 1977, p. 176).

A mudançana narrativa de primeira pessoa para a terceira delimita, precisamente, o momento em que o narrador é atingido pelas balas e perde a voz no texto.

A violência, em diferentes momentos históricos brasileiros, desempenhou um trágico papel de destaque em nossa formação. O trauma da ditadura é um deles. Uma ferida que ainda sequer foi estancada. A discussão que hoje se faz sobre a abertura de

documentos da época é esperançosa. Entretanto, a preservação judicial de torturadores é frustrante. Tapajós, conforme Ginzburg, cumpre, ao mesmo tempo, uma função estética e política (2004, p. 155). Dá voz àqueles que foram calados pela ditadura. Aos que o Brasil ainda não permitiu testemunhar, denunciar. Permanecem mudos.

Referências bibliográficas

BURGOS, Elizabeth. A família. In: *Meu nome é Rigoberta Menchú- e assim nasceu minha consciência*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 32-38.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado?. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

_____. “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. In: Keil, Ivete e Tiburi, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 141-160.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*[1986]. 2 ed. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o real”. In: _____ org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 371-385.

_____. “Apresentação da questão – a literatura do trauma”. In: _____ org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 45-58.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

HISTÓRIA, TRAUMA E AUTOFIÇÃO: *EM CÂMARA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS

Lucas dos Passos (Ufes/Capes)

Em câmara lenta, de Renato Tapajós, divide com algumas outras obras que se dedicaram ao período ditatorial experimentado pelo Brasil a partir de 1964 – como *A festa*, de Ivan Ângelo – um espaço singular: não se trata meramente de um relato biográfico semelhante a *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e tampouco de uma narrativa que procura remeter ao contexto histórico por meio do recurso à alegoria; apresenta-se, na verdade, como uma elaboração literária muito particular dos eventos da época com que, em larga medida, o autor paraense esteve familiarizado. É justamente o grau de aproximação e de afastamento da figura autoral observado ao longo da leitura do romance que suscita o tipo de análise que se quer operar aqui, numa espécie de intersecção entre a literatura de testemunho e os estudos relativos à autoficção – dois fenômenos que têm merecido relevante atenção acadêmica nos últimos anos.

O prefácio, intitulado “O autor por ele mesmo”, antecipa boa parte do teor da narrativa, referindo-se a ela como uma “reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973” atenta à “discussão em torno da guerrilha urbana”, de maneira “emocionada”, realizando “balanço e autocrítica” – além de uma “denúncia da violência repressiva e da tortura” (1979, p. IX a XI). Assim, quando se passa à primeira página do texto literário, observa-se um equilíbrio entre a matéria-prima histórica explícita e o tom melancólico emprestado pelo estribilho que se repete por quatro vezes no primeiro fragmento: “É muito tarde” (p. 13)¹. Diga-se, a propósito, que a obra é composta por 63 fragmentos entrecruzados que tematizam por diversas perspectivas a guerrilha urbana, a luta armada na floresta amazônica e o desamparo do guerrilheiro-narrador afetado brutalmente pela captura e morte sob tortura de sua companheira – por sua vez, rememorada em seis chocantes *flashbacks* que se alongam no decorrer do livro. O próprio seccionamento um tanto caótico da história já começa a revelar uma das estratégias adotadas pela escrita do trauma empreendida por Tapajós. Embora o caso central da narrativa não tenha sido em absoluto verídico, é digno de nota que o autor, além de preso

¹ A partir daqui, indicar-se-ão apenas as páginas do romance.

político torturado pelo governo militar, soube, ainda no cárcere, da morte de sua cunhada² – fato que serviria de lastro fundamental para a ficção que ora se apresenta.

Contudo, o jogo criado entre os dados biográficos do autor e a ficcionalização realizada no romance não parece ter surtido maiores efeitos em parte da crítica que se debruçou sobre ele. Como indica Markus Lasch no artigo “*Em câmara lenta*: representações do trauma no romance de Renato Tapajós” (2010), a recepção da obra se separa em três linhagens distintas: a primeira ressalta apenas o valor sociológico do texto, enquanto a segunda se detém em seus aspectos estéticos e a última se inscreve num espaço intermediário entre as duas primeiras. Nesse sentido, merecem ser repensadas sobretudo as afirmações da primeira parcela da crítica, entre as quais se situa Flora Süssekind, que acusaria Tapajós, em *Literatura e vida literária*, de “pouca preocupação literária”, fazendo uso de uma “retórica emocionada” culpada pela diluição do “choque que [a descrição da tortura da companheira] porventura pudesse causar”. Vai imediatamente de encontro a essa assertiva o que diz Jaime Ginzburg logo após transcrever na íntegra a referida cena: “Antes de qualquer observação, é necessário registrar que é muito difícil examinar um texto como esse com procedimentos convencionais da crítica literária, pois o impacto e o choque impedem uma fruição fluente” (2004, p. 152). Salvo os deslizes gramaticais que revelam uma carência de revisão mais acurada, não me parece de todo desprovido de preocupação estética um texto que retoma e expande, aos poucos e entre uma série de outras situações, um momento traumático específico, gerando um suspense angustiante que descamba no olho da guerrilheira saltando das órbitas depois de forçarem em sua cabeça uma “coroa-de-cristo” e de eletrochoques percorrerem seu corpo dependurado no cavalete³. A estrutura utilizada por Tapajós levaria ainda Renato Franco a dizer que ele “opta pela via estética para desenvolver a narração” (2003, p. 365), colocando em xeque, desse modo, a inserção simplificada de *Em câmara lenta* na chamada “literatura-verdade” de que fala Flora Süssekind. Mas ainda há alguns outros elementos da obra que acenam para a necessidade de se tomar tal cautela; entre eles se localiza a curiosa cisão apresentada pela voz narrativa – variando entre a terceira e a primeira pessoa (por vezes, do plural!) –, que merece ser

² Renato Tapajós encontrou-se sob domínio da ditadura entre 1969 e 1974. Aurora Maria Nascimento Furtado, sua cunhada, morreu durante tortura no ano de 1972.

³ Vale como paralelo poético a essa situação do romance de Tapajós “Aquarela”, de Cacaso: “O corpo no cavalete / é um pássaro que agoniza / exausto do próprio grito. / As vísceras vasculhadas / principiam a contagem / regressiva. / No assoalho o sangue / se decompõe em matizes / que a brisa beija e balança: / o verde – de nossas matas / o amarelo – de nosso ouro / o azul – de nosso céu / o branco o negro o negro” (CACASO, 2002, p. 150).

retomada mais à frente. Por ora, deve-se pôr em relevo uma última questão levantada por Jaime Ginzburg, agora em “Escritas da tortura” (2010, p. 133-149). Contrapondo a descrição “técnica” dos métodos de tortura a relatos documentais de ex-militantes torturados, o ensaísta levanta o papel da literatura diante do impasse da representação do trauma: para ele, o emprego de recursos de construção pode colaborar com a configuração do impacto solicitado pela experiência altamente violenta. As estratégias muito próximas do cinema (Tapajós é também cineasta) são fundamentais para isso e conferem à escritura uma vivacidade e um horror acachapantes – que são típicos da literatura de testemunho.

Não são raros os autores que preferiram trilhar o caminho da ficcionalização ou da poesia em vez de produzirem relatos como os de Primo Levi, mas é comum a todos o impasse que se instaura pela dificuldade de representar a situação traumática. O chamado “inenarrável” levaria estudiosos como Márcio Seligmann-Silva a propor, no lugar de uma *representação* de caráter mimético, a potência de *apresentação* trabalhada pela literatura de testemunho. Ainda que em circunstâncias distintas das experimentadas pelos sobreviventes da *Shoah*, os militantes que viriam a ser capturados pela ditadura militar brasileira passaram por momentos de tortura física e psicológica que impediram a apreensão consciente do indivíduo, num dizer benjaminiano. Na releitura que Sérgio Paulo Rouanet empreende da teoria de Walter Benjamin em *Édipo e o anjo*, é significativo observar, a despeito das dissonâncias detectadas num confronto mais meticuloso com o pensamento freudiano invocado pelo próprio Benjamin⁴, que excitações traumáticas – e, portanto, mais fortes que qualquer contrainvestimento da psique – rompem a barreira da *Reizschutz* [para-excitações], desencadeando a neurose traumática. Mais que na modernidade estudada pelo filósofo alemão, no Estado de exceção que geralmente se impõe com os regimes arbitrários esse tipo de inflexão traumática se torna mais frequente – sendo evidentemente potencializada pelas sistemáticas práticas de tortura. Entretanto, apesar de ser problemática a literarização dessa experiência-limite, tanto Benjamin⁵ quanto Freud levam em conta sua preservação na memória, difícil de ser liquidada; ou seja, o indivíduo traumatizado “não é um desmemoriado, e sim, muito pelo contrário, o portador de uma riqueza excessiva de memórias inconscientes” (ROUANET, 1981, p. 80). É

⁴ Rouanet ressalta, por exemplo, que, para Freud, “as excitações aparadas pelo *Reizschutz*, ao contrário do que parece supor Benjamin, não produzem nenhum choque”, por serem “uma forma de funcionamento normal do Ego” (1981, p. 73)

⁵ Para acompanhar a construção da leitura do trauma empreendida por Walter Benjamin, deve-se especial atenção aos trabalhos sobre Baudelaire (BENJAMIN, 2000) e aos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 2008, p. 114-119 e p. 197-221).

complicada, dessa maneira, a elaboração simbólica dessa *ferida*, principalmente porque, como pontua Jeanne Marie Gagnebin a partir da obra de Aleida Assmann, “as feridas dos sobreviventes continuam abertas” (2009, p. 110). O que se lê em *Em câmara lenta* é, segundo essa linha de raciocínio, uma tentativa de ficcionalização que tem por base a elaboração do acontecimento de violência traumática – tentativa que aqui se concretiza como fragmentada, melancólica e com *flashes* insistentemente repetidos do instante fulcral.

Essa cena central, que vai e volta em expansão por seis vezes ao longo da narrativa, como a “bola de fogo” que nalguma medida a simboliza, se comporta como a reminiscência traumática, desencadeadora do tom geral da obra. Como foi adiantado, a narração já se inicia com a reflexão desconsolada do militante, em que se misturam a sensação de perda física e a apreensão do ambiente. A situação individual, mesmo com todas as suas singularidades, não deixa, porém, de remontar ao contexto mais amplo: fazer lentamente a curva com o carro num ambiente onde “a nuvem baixa, o calor, a escuridão” se confundem com a sensação da “lâmina partida rasgando a pele”, num “surdo latejar” (p. 13), funciona como metáfora também da história. A desolação rompe, portanto, as fronteiras do caso a princípio isolado que é o assassinato da amiga e provoca uma reflexão sobre toda a coletividade que envolve os indivíduos da luta armada contra a ditadura. A imagem imprecisa, fruto da percepção nublada pela atmosfera do trauma, leva o narrador a dizer, logo no começo: “Agora não dá mais para fazer nada, nem por ela nem por ninguém, e o que fecha a garganta é o cerco, as armas sem nome, as mãos sem nome” (p. 14). E é assim, depois da completa imersão no estado de desamparo que percorre todas as páginas, que se apresenta o primeiro fragmento da cena central da narrativa:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto⁶ e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coroa do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. (p. 16)

Mais ou menos na metade do romance, começa a ganhar contornos mais nítidos uma noção-chave para o desenlace da história: o conceito cambiante de deserção. Diante

⁶ O gesto interrompido faz parte do grupo de imagens centrais do romance. A personagem em questão viria a apresentar essa “hesitação” ou mudança de direção de seu movimento pelo menos em mais uma situação que protagoniza, quando está com o narrador na praia numa cena de inusitado erotismo. Além disso, o narrador não cessa de mencionar a interrupção do gesto do movimento, para a qual ele despertou, bruscamente, com a morte de sua companheira.

da queda de vários companheiros, o narrador afirma que “não há mais vitória possível”, e, principalmente, que sua vida se tornara um “insulto” à morte dos outros militantes. Firma-se um compromisso ético com os mortos, que o faz se sentir “um deles mesmo que continue vivo” (p. 84). Para ele, “a morte mais próxima, a morte familiar, (...) resume, sintetiza e dá a medida de todas as outras mortes (...) porque rasga diretamente o véu impessoal que esconde todos os outros debaixo de um único rótulo” (p. 152). Assim, quando finalmente toma ciência do que realmente aconteceu com a moça, além do momento de captura – quando se desgarrava dela no procedimento de fuga –, o significado de desertar se metamorfoseia, e as dez páginas que encerram o romance se tornam um dos retratos mais pungentes do sentimento experimentado pela guerrilha contra a ditadura. O corpo torturado, que assombra cada linha da narrativa, enfim ganha forma no pau de arara⁷, já extenuado pela luta, pouco suporta do que viria a sofrer:

Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que ela emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. (p. 172)

Esse sujeito cindido, multifário, que é o personagem narrador, incapacitado até então de realizar o trabalho do luto, entregando-se por completo à melancolia, cego pelo ódio, em nova cena cinematográfica, se lança empunhando dois revólveres numa batalha suicida contra policiais da ditadura que sabia estarem disfarçados. Só então se pôde afirmar: “A deserção definitiva tinha sido realizada” (p. 172). A deserção sai do esquadro político, mas, movida por este mesmo esquadro, ganha uma dimensão individual: o personagem decide abandonar a vida, porém em gesto simultâneo perpetua-se na luta contra o inimigo ao arrastar consigo, simbólica e metonimicamente, agentes representantes do hediondo e criminoso regime de então⁸.

Depois da crítica do sujeito e da descentralização da figura autoral operadas nos anos sessenta, várias questões que parecem ser inerentes à literatura de testemunho

⁷ Ayrton Baffa traz uma descrição do pau de arara em *Nos porões do SNI: retrato do monstro de cabeça oca*: “Aplicado já nos tempos da escravidão para castigar escravos ‘rebeldes’, consiste em amarrar punhos e pés do torturado já despido, e sentado no chão, forçando-o a dobrar os joelhos e a envolvê-los com os braços; em seguida, passar uma barra de ferro de lado a lado – perpendicularmente ao eixo longitudinal do corpo – por um estreito vão formado entre os joelhos fletidos e as dobras do cotovelo. A barra é suspensa e apoiada em dois cavaletes (no Deops de São Paulo, os cavaletes são substituídos por duas escrivaninhas), ficando o preso dependurado” (BAFFA, 1989, p. 66 apud GINZBURG, 2010, p. 144).

⁸ Agradeço ao professor Wilberth Salgueiro por essa aguda observação.

precisam ser colocadas sob suspeita. Enquanto há uma potência evidente de *apresentação* do evento-limite nas narrativas de teor testemunhal, também se encontram subjacentes diversas estratégias retóricas de construção que não devem ser ignoradas. Isso ocorre, necessariamente, até em textos que assumem o tom de relato, como *É isto um homem?* e *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi. O caso que vem sendo discutido aqui, que se denuncia desde sempre como ficção (na capa, logo abaixo do título “*Em câmara lenta*” está estampada a rubrica “romance”), se revela, portanto, bastante apropriado para o estudo da utilização de mecanismos estético-retóricos para a realização textual do testemunho. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo procura problematizar a “transformação do testemunho em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (2007, p. 19). Esse *status* de que parece gozar a escrita testemunhal é, no entanto, constantemente desmobilizado pelos próprios textos que a praticam – não é rara a exposição do esforço e da angústia em busca da rememoração inconclusa, por exemplo. Particularmente no capítulo intitulado “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”, a ensaísta mostra como, na realidade, não há plenitude no sujeito do testemunho e tampouco no próprio testemunho mesmo nos casos clássicos que retomam os campos de concentração nazistas. Com Paul de Man e Derrida, ela assevera: “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura.” (SARLO, 2007, p. 33). Refém do enlace existente entre assinatura e texto, a “verdade” do testemunho mereceria, assim, um exame retórico.

Não se quer evidentemente duvidar do tamanho do sofrimento imposto aos sobreviventes, tampouco desqualificar seus textos; o que Beatriz Sarlo propõe é uma compreensão também da dimensão estética que participa da literatura de testemunho. Por conta disso, numa postura de – em suas palavras – “otimismo teórico”, ela diz que a “arte (...) demonstrou que a exploração não está contida apenas dentro dos limites da memória, mas que outras operações, de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica, são possíveis” (p. 44); ou seja, relembrando a expressão de Hannah Arendt, não se pode excluir que “a imaginação faz uma visita”, sobretudo “quando rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se afasta para capturar reflexivamente a diferença” (p. 41). Revela-se, desse modo, a descabida “utopia de um relato ‘completo’”, pois, na mesma medida em que o autor tem sua luta ética contra o esquecimento, tem parte também na batalha por “um significado que unifique a interpretação” (p. 50). Em outras palavras, a matéria heterogênea e por excelência impura do testemunho, por mais que gere polêmica (e

que deva contorná-la), demanda a análise das pretensões que embarcam no uso da primeira pessoa e de sua ligação muitas vezes evidente com o nome que se estampa na capa. Tendo precisamente isso em vista, romances como o de Renato Tapajós abrem um leque de possibilidades interpretativas ainda maior, transgredindo o terreno em que costuma ser lido e permitindo a problematização da figura autoral num procedimento que lembra a autoficção.

É curioso notar ainda que os textos de teor testemunhal muitas vezes lançam mão de artifícios inaugurados pelas vanguardas, como a tão referida rarefação linguística – seja na poesia, seja na prosa. Do mesmo modo que essa literatura nem sempre ignora os questionamentos estéticos levantados no século XX, não parece justo evitar a análise do jogo literário em favor de uma observação centrada apenas em seu caráter ético. Nessa toada, precisa ser ponderado o desligamento do “scriptor moderno” barthesiano, que nasceria junto com seu texto; mas se supera, naturalmente, a ideia teológica da mensagem de configuração unicamente relacionada ao “Autor-Deus”. Abre-se, com o “scriptor”, no contexto do testemunho, a possibilidade de observar também nesse tipo de texto a multiplicidade que o constitui: a escritura, antes entendida como algo a ser decifrado – para ter, assim, seu sentido fechado e absolutamente conhecido –, ganha a potência revolucionária de ser “desfiada” sem fim. Desse modo, por mais que não se possa perder a distinção nítida entre a poesia de Paul Celan e a de Mallarmé, é legítimo afirmar que ambas apresentam um sujeito não-cartesiano, heteróclito, num eterno devir: este é o próprio sujeito da autoficção.

O enredamento da literatura de testemunho nas questões próprias da crítica do sujeito ganha ainda mais complexidade quando se pensa, depois da proposta de desligamento do autor de seu texto por meio da “função autor”, no “retorno do autor”, dentro dos estudos atuais das “escritas de si”. Uma das estudiosas que vêm debatendo em torno do tema, Diana Irene Klinger, no capítulo inicial de seu *Escritas de si, escritas do outro* (2007), procura identificar motivações, estratégias e inovações depreendidas dessa nova tendência da ficção. A partir da novela *Como me hije monja*, de César Aira, a autora começa a expor aspectos do *jogo* atual que se estabelece entre ficção e biografia. A ensaísta detecta em larga escala essa inovadora “relação do texto com o sujeito autoral” (ibidem, p. 21) na prosa literária latino-americana e a observa como uma vertente da narrativa contemporânea universal – desde, aproximadamente, os anos 1970, sobretudo na França, denunciando alguns dos impasses do estruturalismo. Especificamente no Brasil,

são situadas nessa tendência a obra de Marcelo Mirisola, de Silviano Santiago e dois dos romances de João Gilberto Noll.

Essa marca da narrativa contemporânea teria, nalguma medida, relação com a sociedade atual: a ficção se afina com o *Zeitgeist* na medida em que se aproxima da cultura midiática do vivencial que grassa em nossos dias. No entanto, Klinger demonstra como a escrita de si não é fato novo mesmo nos trópicos; pelo contrário, nela se inserem muitos textos que tentaram dar conta, no século XIX, da formação da identidade nacional, principalmente na Argentina. Na literatura brasileira, essa escrita permeada da experiência vivencial aparece no modernismo e ganha novos ares com a ditadura militar, entre os anos 1960 e 1980, com a proliferação memorialista contra o esquecimento. No *corpus* escolhido pela estudiosa não figuram, contudo, textos que revelem as posições tanto do modernismo quanto do memorialismo pós-64; a estudiosa diz se ocupar de romances em que o *eu* “parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo” (ibidem, p. 25), textos que – depois da virada proposta pela crítica do sujeito – se enquadram mais adequadamente na categoria de “autoficção”, instaurando uma nova noção de sujeito.

Esse autor que volta na contemporaneidade não carrega, porém, nenhuma ilusão de plenitude: o sujeito retorna deslocado, num eterno questionamento da identidade e da verdade. A autoficção estudada por Diana Klinger teria isso em vista, aliando-se, ainda, à crítica derridiana da representação e atuando nos *limites da ficção* – onde o autor assume o papel de provocação. É diferente, portanto, do romance autobiográfico: via Doubrovsky, define-se como um “gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*” (ibidem, p. 48), próximo da *performance* – o que revela sua potência de dar a ver “a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (ibidem, p. 56).

Alguns aspectos do romance de Tapajós levantados aqui já dão nitidez à conexão existente entre sua obra e as peripécias da autoficção (a ficcionalização confessa de uma experiência vivida; a não coincidência completa entre o autor e o narrador anônimo; a fragmentação do sujeito e da narrativa propiciada, entre outras coisas, pela sombra aterradora do trauma; a busca por soluções estéticas para os impasses da apresentação do testemunho etc.), ainda há, porém, dois que ajudam a iluminar terminantemente esse jogo: logo no início, a omissão de informações que teriam influenciado *diretamente* na construção do romance e, mais ao fim, uma passagem que traz uma voz narrativa cambiante.

A introdução, de que tratei inicialmente, embora marque a relação explícita entre a narração e os acontecimentos políticos dos anos mais terríveis da ditadura militar brasileira, quando, em seu primeiro parágrafo, menciona dados biográficos do autor, dá um salto de 1968 a 1976 – evitando tratar justamente dos anos em que Tapajós esteve encarcerado. Tampouco é referida a morte sob tortura da cunhada, ocorrência a que se costuma conferir parentesco com a cena central do romance. O segundo parágrafo, que se dedica a revelar os aspectos políticos imbricados no romance, sequer cita a participação do escritor na luta armada, referindo-se à guerrilha e aos militantes sempre em terceira pessoa. O único momento que parece indicar a inserção do ficcionista na atmosfera política é aquele em que ele revela ser a obra uma espécie de “autocrítica”. Pode-se especular que o hiato gritante na microbiografia do autor teria alguma finalidade de burlar a censura, evitando que se colasse imediatamente a etiqueta confessional ao libelo; mas o fato é que o texto se fia numa perspectiva política muito clara, contrária à repressão, pela via da denúncia – tanto que chamou a atenção dos censores, levando o paraense a novo processo criminal. Assim, quando se passa da introdução à primeira linha da narrativa, não é estabelecido um vínculo mais rígido entre vida e obra, permitindo uma imersão no ambiente ficcional sem a fixidez do “pacto biográfico” estudado por Philippe Lejeune⁹.

A outra passagem, com a qual suspendo a leitura do romance, é exatamente a que antecede a última e mais completa descrição da cena crucial da narrativa. Nela, o narrador relembra o início do relacionamento com a companheira, entre as questões afetivas e políticas, descambando num entrecruzar de vozes no qual uma terceira pessoa a princípio onisciente se torna uma primeira que passa a tratar a outra personagem em segunda pessoa sem a menor indicação de diálogo. É problemático, assim, demarcar com clareza onde começa a fala do narrador e onde termina a do personagem, trazendo o romance novamente para o cerne da discussão proposta:

Frases suaves, naturais, ditas em voz baixa, quase um murmúrio. Depois ele a beijou e se amaram com todo o sabor da descoberta, com a fúria e o fulgor da novidade e como se fossem velhos conhecidos.

Depois disso eu te conheci melhor, aprendi aos poucos a te conhecer. E a descobrir, num momento e numa surpresa, que por trás da decisão e da calma, ela era uma criança insegura,

⁹ Um dos elementos do romance que evita a existência desse pacto, muito contrariado e revisto pelas teorias da escrita autobiográfica, é a não coincidência absoluta do autor com o narrador. A referência basilar para a teoria de Lejeune é “O pacto autobiográfico”, de 1975 (2008, p. 13-45).

uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce. (...) Será que você sabia o que queria, companheira? (TAPAJÓS, 1979, p. 166).¹⁰

Vê-se, no adensar da estrutura da narrativa, que é igualmente problemático fixar a personalidade e os motivos da militância da companheira do protagonista. A ilusória completude dos sujeitos da literatura testemunhal mais uma vez se denuncia pela rarefação e pelas conclusões reticentes; a interpretação pela via da memória volta a vir à tona, junto com repetições um tanto caóticas que são índices da situação traumática que rege a história. Nesse turbilhão, a literatura se agarra a procedimentos – éticos e/ou estéticos – vários, compreendendo, assim, a realidade como *constructo*. A questão é que esse tipo de perspectiva parece ser diametralmente oposta à que cerca os estudos do testemunho, haja vista que geralmente se localiza dentro dos domínios da literatura autorreferencial, intransitiva (a estudada por Barthes, por exemplo). Em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, o já referido Márcio Seligmann-Silva levanta alguns elementos de construção ficcional que poderiam implodir esse tipo de discurso; entre eles, identifica principalmente a ironia. Segundo o autor, há dois pontos centrais à discussão: faz-se necessária uma revisão da literatura “a partir do questionamento de sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” e sobrevém o problema de um real traumático, que “resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377) – daí a potência de *apresentação* citada anteriormente. Mas o estudioso não perde de vista, é claro, escritas como a de Jorge Semprún, sobrevivente dos *Lager* que “insiste várias vezes na *necessidade do registro ficcional* para a apresentação dos eventos no campo de concentração” (ibidem, p. 384); com ele, é possível pensar, portanto, que a escrita do testemunho se configura, para além da imitação de caráter mimético, como uma “manifestação específica do real” (ibidem, p. 386) – sobretudo de um real que investe contra o psiquismo como trauma.

Em importante releitura crítica dos postulados de Philippe Lejeune, Leonor Arfuch situa em seu “espaço biográfico”, entre outras formas, a autoficção – com a qual se evidenciou o alto grau de parentesco de *Em câmara lenta*. Embora a estudiosa inclua nesse “espaço”, desde “biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias”, até “autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos” (ARFUCH, 2010, p. 60), quando menciona o “testemunho” parece compreendê-lo em sentido amplo, sem as

¹⁰ É curioso observar como essa passagem se assemelha ao trecho do conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu, que Flora Süssekind opõe a *Em câmara lenta* por, na concepção da estudiosa, “fazer literatura” (SÜSSEKIND, 2004, p. 80-81).

especificidades que estudos mais detidos apontam (como a análise do *testimonio*, tão difundida na América hispânica). Desse modo, colabora na análise de narrativas de teor testemunhal que fazem uso de métodos típicos da autoficção ter em mente a proposta da autora argentina, sobretudo porque sua conceituação não prevê a absoluta coincidência de autor e narrador. Inserido nessas diretrizes, o romance de Tapajós ganha uma observação mais pormenorizada de seu valor estético e de sua afinação com as discussões mais contemporâneas, permitindo, também, uma aproximação da literatura de testemunho com o espaço biográfico – aproximação que parecia discussões políticas, liberadas em tempos democráticos, às narrativas vivenciais mais diversas.

Numa de suas *Imagens do pensamento*, intitulada “Escavando e recordando”, Walter Benjamin (2009, p. 239-240) diz que quem se debruça sobre “o próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. Nesse processo, fatos são camadas, trazidas à tona e revolvidas o quanto for necessário para delas se desprenderem as imagens latentes legadas ao “nosso entendimento tardio”. Nesse trabalho arqueológico, as lembranças preciosas não são, contudo, apenas o resultado da escavação: todas as camadas importam. *Em câmara lenta* é, pois, local privilegiado da sedimentação de uma memória que não se quer perder e também o próprio escavar; é meio e fruto.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Imagens do pensamento*. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 143-277.

CACASO. *Grupo escolar* [1974]. In: _____. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 135-169.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 355-374.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

_____. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 141-160.

_____. Escritas da tortura. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-149.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19-57.

LASCH, Markus. *Em câmara lenta*: representações do trauma no romance de Renato Tapajós. Texto apresentado no IV Colóquio do Projeto Temático “Escritas da Violência”, Campinas, IEL/Unicamp, 2010.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13-45.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____ (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 375-386.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta: romance*. 2. ed. revisada. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MEMÓRIA: UM RESGATE HISTÓRICO DO ATOR POLÍTICO “LINDOLFO COLLOR”

Miqueline Ferreira de Freitas

(Graduanda do curso de História da Universidade Federal do Espírito Santo, Ufes)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Vinícius Costa de Mendonça

Apresentação

O trabalho ora apresentado é parte integrante do projeto de pesquisa História e Documento: memória, silêncio, ressentimento e representações do processo histórico republicano brasileiro (1930-2000), sob a orientação do professor doutor Carlos Vinícius Costa de Mendonça.

A escolha do ator político Lindolfo Collor ocorreu durante um primeiro projeto do edital do Programa Institucional de Iniciação Científica 2010/2011, onde pesquisei os ressentimentos contidos no processo de impeachment contra o então presidente Fernando Collor de Mello. Durante a execução deste projeto deparei-me com Lindolfo Collor, avô¹ de Fernando Collor de Mello. Essa curiosidade, característica imprescindível ao historiador, me levou a busca de referências, novas fontes e transformá-lo em projeto de pesquisa no edital do PIIC 2011/2012.

Neste artigo, meu objetivo é apresentar vida e obra do ator político Lindolfo Collor. O resumo apresenta brevemente a cronologia de vida do personagem apresentado, de intensa participação na sociedade política brasileira no período de 1930/40. Muitos pesquisadores estudam esse período tendo como fonte o Presidente Getúlio Vargas, mas devemos pensar nas demais possibilidades de estudos, as variadas fontes, e especialmente neste caso as diferentes biografias.

Inicialmente para esta pesquisa localizei 18 livros publicados. Primeiramente obras literárias e livros poéticos. Posteriormente seus artigos publicados nos jornais, a carreira política e os artigos escritos durante o período de exílio, tornam-se coletâneas e livros disponíveis a toda sociedade. Lindolfo Collor escreve como quem conta uma História do Tempo Presente, como alguém que vivencia o fato, como co-autor histórico. Aparentemente o autor não apresenta nenhuma obra autobiográfica, mas insere-se em

¹Explicando melhor seu grau de parentesco, Lindolfo Collor casado com D. Hermínia Bartolomeu de Sousa e Silva tiveram três filhos sendo sua primeira filha Leda Collor. Leda casou-se com Arnon de Mello e tiveram cinco filhos, dentre eles Fernando Affonso Collor de Mello.

todos os seus textos, expressando sua opinião, demonstrando defesa de valores, elogiando e mais comumente criticando percepções e atitudes políticas.

Como estudante no Seminário de Igreja Episcopal do Brasil, Lindolfo Collor escreveu suas primeiras publicações, os livros de versos, “Bosque Heleno” (1907), “Orquestração de Luzes” (1907), “Arco Íris” (1908), “Poema dos Matizes” (1909) e “Elogios e Símbolos” (1913). Este último livro foi publicado quando Lindolfo Collor já morava na Capital Federal do Rio de Janeiro, esta obra recebeu severas críticas do literário Gilberto Amado, criando desavenças² entre os dois. Não se sabe se por esta desavença, ou por concordar que seu caminho não era a poesia, Lindolfo Collor retirou todos os exemplares das livrarias, não escrevendo mais nenhuma obra literária.

Lindolfo Collor também publicou alguns livros, coletâneas de artigos escritos em determinados jornais onde atuou como jornalista. O primeiro denominado “A Reforma do Conselho Municipal e o Projeto Afrânio de Mello Franco” (1916), são artigos publicados no jornal “A Tribuna” do Rio de Janeiro. A segunda obra é identificada como “O Momento Político, a Sedição Militar e a Atitude do Partido Republicano Riograndense” (1922), trata-se de editoriais publicados de 06 a 18 de julho de 1922 no jornal “A Federação”, jornal responsável por publicações do Partido Republicano Riograndense, no qual Lindolfo Collor era diretor. Outra obra que podemos relacionar é “O Brasil e a Liga das Nações” (1925/126), trata-se de comentários referente aos acontecimentos em torno da candidatura do Brasil a um posto permanente no Conselho da Liga das Nações, artigos publicados no jornal “O Paiz”.

Lindolfo Collor foi Deputado Estadual e por duas vezes eleito como Deputado Federal, durante essa carreira política observamos mais publicações que serão utilizadas como fonte histórica nessa pesquisa. Inicialmente temos a publicação de “O Convênio de Montevideo” (1925) e “Brasil-Uruguay” (1925), discursos pronunciados por Lindolfo Collor como relator da Comissão de Diplomacia e Tratados na Câmara dos Deputados. Em 1926 temos a publicação de “José Martí”, discurso pronunciado por Lindolfo Collor como delegado do Brasil na 6ª Conferência Internacional em Havana.

Durante sua vida de partido na “Aliança Liberal” (1930) Lindolfo Collor publica livro de mesmo nome, contendo os documentos da campanha presidencial deste período.

² “Encontrando-se os dois na Rua do Ouvidor, Collor interpelou-o por suas críticas, que considerou deselegantes. A discussão acalorou-se e houve troca de empurrões que jogaram ao chão Gilberto Amado. Este, sacando o revólver, alvejou seu contendor, que já se afastava, indo os tiros encavar-se na fachada da Livraria Garnier, ponto de reunião de escritores e intelectuais da época” (MELLO, 1988, p. 18).

Publica também “Discursos e Manifestos” (1936/1937), comentários relacionados à tentativa de rompimento do “Modus Vivendi” entre as oposições gaúchas e o governo do Rio Grande do Sul.

Pensando em personagens e biografias, Lindolfo Collor publica “No Centenário de Solano Lopez” (1926) e “Garibaldi e a Guerra dos Farrapos” (1938).

Por fim, especialmente durante seu exílio na Europa, Lindolfo Collor envia artigos para publicação em jornais brasileiros sobre o momento histórico do pré-segunda guerra mundial. Estes artigos são publicados sob os títulos “Europa 1939” (1939) e “Sinais dos tempos” (1942), sendo este último publicado na semana de morte de Lindolfo Collor.

Considerações Finais

Assim, meu objetivo maior é localizar e ler as obras publicadas por Lindolfo Collor para analisar suas narrativas e representações estéticas do período histórico em questão.

Poucos são os intelectuais que deixam à sociedade contribuições literárias como o ator político Lindolfo Collor. A orientação teórica proposta para essa análise abordará os autores relacionados à história política, análise de discurso e a história biográfica como, René Rémond e sua obra *Por uma história política*; Maurice Halbwachs no ensaio *A memória coletiva*; Jacques Le Goff e sua obra *História e Memória*; Roger Chartier, *A história ou a leitura do tempo*; Peter Burke, *A Escrita da História: novas perspectivas* e Ciro Flamarion Santana Cardoso, *Narrativa, Sentido, história*.

Referências bibliográficas

BORDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 167-182.

COLLOR, Lindolfo. *A reforma do conselho municipal e o projeto Afrânio de Mello Franco*. Rio de Janeiro, S. Ed, 1916. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *Brasil e a Liga das Nações*. Rio de Janeiro: Imp. Nacional, 1926. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *Discursos e manifestos, 1936-1937*. Porto Alegre: Globo, 1937. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *Garibaldi e a Guerra dos Farrapos*. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989.

_____. *Europa 1939*. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989.

_____. *Sinais dos tempos*. Rio de Janeiro: Editora Panamericana S/A, 1942.

_____. *No Centenário de Solano Lopez*. São Paulo: Melhoramentos, 1926. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *O Convênio de Montevideo*. Rio de Janeiro: Imp. Nacional, 1925. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *O Momento político, a sedição militar e a atitude do Partido Republicano Riograndense: editoriais de "A Federação"*. Porto Alegre: A Federação, 1922. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *O sentido histórico do castilhismo*. Porto Alegre: Globo, 1936. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

_____. *Poema dos Matizes*. Porto Alegre: Globo, 1909. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Pasta/PastaPesquisaConsultar.aspx>. Acesso em: 12/06/2011.

Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/lindolfo_collor. Acesso em: 02/06/2011.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. "Os gaúchos e a perspectiva nacional: das fazendas ao Catete". In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992, p.157-161. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/decon/publionline/textosprofessores/fonseca/nos-os-gauchos.pdf>. Acesso em 12/06/2011.

GRIJÓ, Luiz Alberto. "Apóstata do germanismo ou alemão arrivista: a trajetória de Lindolfo Collor até a revolução de 1930". In: *Anos 90: revista do Programa de Pós Graduação em História*. Porto Alegre. N.15 (2001/2002), p. 25-35. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31691>. Acesso em 12/06/2011.

LEVI, Giovanni. "Os usos da biografia". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 183-191.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 225-249.

MELLO, Leda Collor. *Retrato de Lindolfo Collor: dados sobre sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro, 1988.

MONIZ, Heitor. *Heitor Muniz (depoimento, 1978)*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1992. 29p. dat. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/historiaoral/arq/Entrevista111.pdf>. Acesso em 02/06/2011.

CONFISSÃO E AUTOFICÇÃO EM *SUELI: ROMANCE CONFESSO*, DE REINALDO SANTOS NEVES

Nelson Martinelli Filho

Falar da obra de Reinaldo Santos Neves quase sempre suscita adjetivos que valorizem o seu trabalho com a linguagem, isto é, muito do que se diz sobre seus oito romances gira em torno da perícia do autor ao lidar com ferramentas como metalinguagem, intertextualidade e ironia. A proposta deste trabalho, porém, será a de investigar o que atualmente é chamado de *autoficção* em *Sueli: romance confesso* (1989), mostrando não mais o constante diálogo com a tradição em seus textos – inclusive neste –, mas as tangências da vida do autor com a sua obra, ou seja, trazer novamente à ribalta a figura do autor para esquadrihar como se tensionam dados biográficos e construção ficcional ao se tornarem *modus operandi* de uma produção literária. Para tanto, será necessário fazer um recuo cronológico a fim de perscrutar a inserção do sujeito empírico na escrita ao longo dos últimos séculos, bem como retomar textos paradigmáticos como de Barthes e Foucault, chegando, em seguida, a aspectos da autobiografia e da criação ficcional contemporâneas com os consequentes reposicionamento e redimensionamento de instâncias como autor e sujeito na sociedade atual. Dessa maneira, antes de pensarmos sobre uma questão de gênero acerca de *Sueli* (romance? romance autobiográfico? autobiografia? etc.), convém voltar os olhos para uma espécie de genealogia da subjetividade relacionada à escrita.

Foucault, em seu “A escrita de si” (2004), expõe como essa atividade de escrever sobre o *eu* aponta para a Antiguidade. Um primeiro momento elencado pelo pensador francês parte de um dos textos mais antigos da literatura cristã que chegou até nós: a *Vita Antonii* de Atanásio. Aqui a escrita de si – das próprias ações e pensamentos – constitui-se, de modo indispensável à vida ascética, como um meio de autoconhecimento, uma confissão que funciona como reforço espiritual, um tipo de *askêsis* – “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146) –, assim como outras formas como abstinências, memorizações, exames de consciência etc., para a arte de viver.

Nos séculos I e II, entretanto, destacam-se duas outras formas: os *hupomnêmata* e as correspondências. Os primeiros eram cadernetas individuais cuja finalidade era registrar reflexões, pensamentos, citações, fragmentos de obras etc., produzindo um rico material para momentos de meditação e de releitura posteriores, não sendo, desse modo,

simplesmente um apoio mnemônico, tampouco um diário ou uma narrativa de si mesmo, pois seu propósito não era capturar o oculto ou o não dito, mas, ao contrário, de exhibir o já dito, lido e ouvido. A correspondência, por sua vez, não deve ser tomada como um prolongamento da prática dos *hupomnêmata*: “ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro” (idem, p. 155), bem como uma exposição de si àquele a quem se destina a missiva. Se na tradição grega o “conhecer-se a si mesmo” também significava “tomar conta de si mesmo”, Diana Irene Klinger ressalta em seu estudo sobre a escrita de si que “o dever de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a *cuidar de si mesmo*, mas como forma pela qual o indivíduo *renuncia* ao mundo e se desprega da carne” (KLINGER, 2007, p. 29).

É nesse sentido de expurgação dos pecados pela escrita de si que vão se estabelecer *As confissões* de Santo Agostinho, um marco na trajetória do registro autobiográfico, configurando-se mais como uma narrativa sobre a conversão, cujo pano de fundo é espiritual, que como a expressão de um narcisismo subjetivista. Não obstante, se para alguns críticos e teóricos a obra de Santo Agostinho foi o ponto inicial do que viria a ser a autobiografia séculos depois, para outros esse propósito espiritual de suas *Confissões* não corroboraria algumas características modernas do gênero. Para estes, há quase um consenso em estabelecer Rousseau, ao publicar *As confissões* em 1770, como fundador da autobiografia como hoje conhecemos. De fato, é necessário ressaltar o modo performático com que Rousseau conduz a sua narrativa, não se restringindo a um simplório aglomerado de memórias.

Mesmo entrevedo uma íntima relação entre *As confissões* de Rousseau e a forma autobiográfica encontrada atualmente, não se pode afirmar que o sujeito que vem historicamente sendo inserido nesses relatos manteve os mesmos traços ou configurações durante os últimos séculos. Como alerta Stuart Hall, produzir um panorama da noção de sujeito ao longo do curso da História é uma tarefa complexa: “a ideia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a história do sujeito moderno” (HALL, 1988, p. 24). A consciência desse sujeito pleno começou a ser moldada a partir do Humanismo Renascentista do século XVI, cujo desenvolvimento ganhou força com o Iluminismo do século XVIII. O principal nome relacionado a essa centralização é o de René Descartes, o fundador da geometria analítica, quase sempre acompanhado do epíteto de “pai da filosofia

moderna”. Depois do deslocamento de Deus do centro do universo para posição de “Primeiro movimentador de toda criação” (idem, p. 27), Descartes utilizou termos mecânicos e matemáticos para explicar o que há no mundo:

Descartes postulou duas substâncias distintas – a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande *dualismo* entre a “mente” e a “matéria” que tem afligido a Filosofia desde então. As coisas devem ser explicadas, ele acreditava, por uma redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última análise, aos seus elementos irreduzíveis. No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar (idem, ibidem).

Esse deslocamento do homem para o centro da substância pensante vai ter como estandarte a sentença “*Cogito, ergo sum*” (“Penso, logo existo”), cujo conceito de sujeito que é o centro do conhecimento, que é racional, consciente e pensante, dá origem ao comumente alcunhado “sujeito cartesiano”. O questionamento deste eu uno e coeso se dará entre os séculos XIX e XX, especialmente nos trabalhos de pensadores como Nietzsche, Heidegger e Freud. Ao interpelar a tradição platônica incrustada na sociedade ocidental, Nietzsche, decretando a morte de Deus e do homem, demarca o descentramento desse sujeito cartesiano, bem como a superação do maniqueísmo bem/mal e o abalo da noção de *verdade*.

Um novo grande corte epistemológico na noção de sujeito cartesiano se daria, em consonância com o pensamento de Nietzsche, com a famigerada “morte do autor”, em meados do século XX, encabeçada por Roland Barthes e Michel Foucault. O primeiro, em seu “A morte do autor” [1968], põe em xeque o chamado “império do Autor” (BARTHES, 2004, p. 59), tendo em vista que à época em que foi escrito este ensaio abundavam leituras e interpretações biografizantes, isto é, o Autor – este com inicial maiúscula, o Autor-Deus – permanecia como o centro de sua obra, dominando o seu sentido, mesmo depois do desgaste do sujeito cartesiano pós-Nietzsche e de tentativas como a impessoalidade da escrita de Mallarmé ou as contribuições de Valéry, Proust e até do próprio Surrealismo para dessacralização do autor. Barthes então propõe o conceito de *scriptor* moderno, que nasceria juntamente com seu próprio livro, ou seja, o autor não funcionaria como uma espécie de pai de sua obra, mas ambos, autor e obra, concentrar-se-iam no *aqui* e *agora*. Nesse prisma, escrever não mais seria um registro ou um modo de pintura, mas, valendo-se de um termo da Linguística, um ato performativo, cujo conteúdo, presente na enunciação, constitui-se no ato de proferir o discurso. O texto não se comportaria como uma linha unívoca de palavras, mas, antes, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se

contestam escritas variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (idem, p. 62).

Afastando-se o Autor (referindo-se, ainda, à visão de Autor-Deus), não se pode mais “decifrar” um texto, já que sua sombra sobre a obra dá a ela um significado único e fechado. A crítica, segundo Barthes, aproveitava-se dessa univocidade para “explicar” o texto e, assim, vencê-lo. Sendo o reino do Autor também o reino do Crítico, abalando-se o primeiro, o segundo também sofre um choque. A escrita, portanto, deve ser percorrida ou deslindada, não decifrada. Essa recusa a um sentido final para a escrita também representaria uma guinada contra-teológica, pois, para Barthes, “a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei” (idem, p. 63). Tomando como exemplo a tragédia grega e o mal-entendido que só o leitor/espectador poderia compreender, Barthes salienta que a multiplicidade da escrita se reúne não no autor, mas no próprio leitor, não repousando mais a unidade do texto na origem, posto que no destino. Para devolver o devir à escrita, conforme Barthes, faz-se necessária uma inversão: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (idem, p. 64).

Foucault, por sua vez, também vai se debruçar sobre a posição atribuída ao autor até a ocasião da sua conferência “O que é um autor?”, em 1969. Assim como Barthes, Foucault também aponta a relação entre escrita e morte, isto é, o apagamento da própria existência do escritor e de suas características individuais: “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 269). Adensando a discussão, o pensador ressalta os problemas que se imiscuem no *nome* do autor, que não é um nome próprio como os demais, visto que ele exerce uma *função* no discurso, ou seja, ele é capaz de assegurar sob sua égide um agrupamento de certos textos que vão além da palavra cotidiana, o que lhe confere um certo *status* na sociedade. Foucault chama essa circulação de discursos numa sociedade sob um nome de escritor como *função autor*, que, da mesma maneira, seria apenas um dos casos possíveis dentro de uma *função sujeito*:

[...] A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (idem, p. 279-280).

Porém, ao responder as questões levantadas ao fim da conferência, Foucault alerta: “definir de que maneira se exerce essa função, em que condições, em que campo etc., isso

não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe” (idem, p. 294). E sentencia: “Contenhamos então nossas lágrimas” (idem, *ibidem*).

Para os estudos dedicados à autoficção, sem dúvida o marco seguinte seria o trabalho de Philippe Lejeune no campo da autobiografia, “O pacto autobiográfico” (2008), publicado em 1975. Neste texto de tom peremptório, Lejeune traça de forma muito rigorosa as primeiras coordenadas para o gênero: aqui, não há graus na autobiografia, pois ela “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Além do pressuposto da coincidência de identidade entre autor, narrador e personagem, a definição na qual se baseia para delinear as arestas é a seguinte: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (idem, p. 14). Mesmo que o leitor reconheça a homofonia entre autor, narrador e personagem, como solucionar possíveis dúvidas com relação à identidade de quem diz “eu”? Ainda que se aporte no nome e na assinatura do autor, como lidar com a possibilidade da criação de pseudônimos? A solução de Lejeune foi propor um *contrato* firmado entre autor e leitor como forma de dar credibilidade à assinatura: o *pacto autobiográfico*, que se baseia na confiança no nome próprio. Apesar de rever diversos postulados deste texto inaugural e de tornar o gênero mais flexível com o passar do tempo, a noção de pacto percorreu a obra de Lejeune. Mas é contrariando um dos quadros de Lejeune sobre a relação entre o tipo de pacto (romanesco, nulo ou autobiográfico) e o nome do personagem (se igual ao nome do autor, nulo ou diferente) que o professor e romancista Serge Doubrovsky escreve o romance *Fils* (1977), ocupando um espaço inexistente para Lejeune, a casa cega que corresponderia ao pacto romanesco com personagem e narrador de nome igual ao do autor. É nesse sentido que Doubrovsky cunha o termo *autoficção*, uma ficção “de eventos e fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2001, p. 10).

Observando as limitações da teoria de Lejeune a respeito da questão da identidade, Leonor Arfuch, em seu *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), retoma ideias de Bakhtin para dizer que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Ao considerar a impossibilidade de distinguir de modo preciso formas de escrita como romance, romance autobiográfico e autobiografia, por exemplo, Arfuch propõe a criação de um chamado *espaço autobiográfico*, cuja diferenciação se daria a partir de um *valor biográfico*: aqui o

“leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (idem, p. 56).

De acordo com o que até agora foi dito sobre a escrita de si, o que nos levaria a concluir que *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves, faça parte dessa plêiade de textos em que o sujeito se insere na sua própria escrita? Como poderíamos enxergar a obra em meio a esse espaço autobiográfico?

Antes mesmo de examinar a narrativa, alguns signos pré-textuais oferecem diretrizes que indicam ao leitor mais desatento que ele entrará num terreno pouco estável. Para além das palavras “romance confesso” na capa da obra, que formam um rico leque polissêmico, o “Intróito” (NEVES, 1989) assinado por Reinaldo Santos Neves, que ocupa ambas as orelhas, abarca informações fulcrais para esta análise. Por mais que seja apenas um apêndice do livro, Reinaldo tem consciência do poder de ilusão e manipulação que a voz do autor exerce sobre a sua obra:

[...] É de se supor que há coisas que, bem ou mal, só o autor tem autoridade para dizer a respeito do seu livro: coisas que, às vezes, nem precisam e, às vezes, nem devem ser ditas. No caso, a obrigação de ornamentar este par de seixas com hieróglifos ou arabescos que deem ao leitor a ilusão de estar no portal de uma rara experiência literária, essa obrigação justifica e legitima tudo ou quase tudo que for dito aqui (idem).

Reinaldo revela que a obra foi escrita a partir de uma necessidade de não se manter calado, como forma de vingança, e que haveria “uma longa história por trás deste romance, toda uma, por assim dizer, cosmogonia, que, embora seja a história da origem do romance, é também o seu próprio tema” (idem). Ora, deste trecho pode-se inferir que a estória do romance, portanto, seria originária de um evento real: um caso de amor empírico que fornece ao autor matéria para a escrita de um texto numa espécie de desabafo, de confissão: daí a já mencionada polissemia de “romance confesso”. Prosseguindo com as revelações, o autor utiliza a orelha “como se fosse a orelha do confessor, cabendo ao leitor o papel de sacerdote que, todo ouvidos, escuta e absolve” (idem), e assume que se trata da “versão unilateral dos fatos – é a história de um caso de amor contada pelo oprimido (ou pelo opressor?)”, sabendo que não foi imparcial, mesmo que tenha tentado. Para Reinaldo, o que resta dizer é que

a única coisa que importa, agora que ele está escrito para sempre, que está impresso de uma vez por todas, é o seu teor literário. Já não está mais aqui quem amou; já não está mais aqui quem foi amada; os próprios fatos que serviram de fonte para a história e que são a própria história já não mais interessam de per si. Tudo foi mudado para melhor: tudo se sublimou em literatura, em ficção; em romance em si (idem).

Essa afirmação emparelha-se com o que assevera Leonor Arfuch ao reaver a teoria de Bakhtin sobre a impossibilidade de identidade entre autor e personagem:

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura (ARFUCH, 2010, p. 55).

Concluir que se trata apenas de literatura, contudo, não dá conta de questões como o já aludido valor biográfico, que desliza pelos nomes dos personagens:

Quanto aos personagens, portanto, de cujos nomes e figuras me apropriei, à sua inteira revelia, sem lhes pedir licença, para contar a minha história, não tenho nada que lhes agradecer nem que me desculpar com eles. Quem está no mundo é para se queimar, e a função maior do homem no mundo, a meu ver é transformar-se em literatura. Assim, meus queridos personagens, entre os quais se conta esse outro eu que é o Reynaldo com y, só me cabe esperar que compreendam os motivos que me levaram a cometer o crime e que, se for possível, me queiram bem (NEVES, 1989).

Em outras palavras, dizer que tudo se resume à literatura não exclui o fato de haver personagens empíricos no texto, isto é, a narrativa continuará apontando para existências que influenciarão na interpretação do leitor na medida em que comportam um “algo a mais”, que “remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa” (ARFUCH, 2010, p. 73). No entanto, como consta na orelha, Reinaldo cria um personagem, ou outro “eu”, com uma rasura no nome: Reynaldo. Conforme salienta Wilberth Salgueiro, essa alteração “faz toda a diferença. Se fosse uma autobiografia, por exemplo, o pacto do gênero dispensaria a nuance grafovisual” (SALGUEIRO, 2011). Relembrando o que foi dito anteriormente, o pacto autobiográfico de Lejeune se apoia no nome do autor. Assim, uma alteração na grafia, por menor que seja – e, nesse caso, mais visual que fonológica –, romperia o virtual contrato entre autor e leitor de modo que não poderia ser chamado de um texto autobiográfico de acordo com os moldes de Lejeune. Mas não é esse pacto que nos interessa:

[...] Não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu* (ARFUCH, 2010, p. 73).

Uma vez que o autor está novamente em evidência frente à sua obra, por mais que tenha sua morte decretada, como vimos, por Barthes e Foucault, não devemos entender esse retorno “como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na

forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2007, p. 44). Esse jogo desperta bastante interesse na sociedade contemporânea, que cada vez mais busca aquilo que indique uma presença de quem fala, o “ao vivo”, o “isso aconteceu de verdade”, enfim, um *efeito de real* (ARFUCH, 2010, p. 75; KLINGER, 2007, p. 45). O desejo latente sobre a vida particular, sobre o privado, é facilmente percebido em abundantes – e crescentes – formas de discurso:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a vídeo política, os relatos de vida das ciências sociais e novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Retomando a pergunta: dentro dessa vasta gama de discursos sobre o particular, especialmente entre os gêneros autobiográficos, onde ancorar uma obra como *Sueli*? Lembrando que a capa traz a inscrição “romance confesso” e que o próprio autor sustenta a literariedade de sua obra – ainda que não entremos na questão do nome –, parece ser seguro concluir que não se trata de uma autobiografia. Vejamos, então, o que Leonor Arfuch diz sobre o impasse de pensar além desse gênero:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas de autoficção. Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites – com o romance, por exemplo – e [...] pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 137).

Tendo em vista que no romance de Reinaldo nos deparamos a todo o momento com essas armadilhas que iludem o leitor com supostas referencialidades, mas também com a afirmação constante da ficção e da construção literária, poder-se-ia dizer que, com base no que foi apresentado até agora, *Sueli* seria um evidente caso de autoficção, isto é, a obra se mantém na fronteira entre o real e ficcional, onde a opção por qualquer um dos lados seria fatalmente oneroso. Na tentativa de manejar essa articulação entre realidade e ficção, nota-se que, de início, dizer e provar que há dados autobiográficos de Reinaldo Santos Neves em *Sueli* não é de grande dificuldade. Se pensarmos em elementos biográficos, poderíamos

listar alguns exemplos: idade do autor à época do que foi narrado – trinta e seis anos – (p. 32; p. 72; p. 96); filiação – Guilherme Santos Neves, pai de Reinaldo – (p. 47, p. 106); menção a outras obras do autor, como *A crônica de Malemort* (p. 29, p. 47, p. 100, p. 102, p. 104, p. 107, p. 117, p. 165), “Poema graciano” (p. 14, p. 19, p. 21, p. 106, p. 132), *As mãos no fogo* (p. 40, p. 44, p. 75, p. 95, p. 132, p. 135, p. 136, p. 167), *A ceia dominicana* (p. 40, p. 91, p. 151, p. 152, p. 155, p. 167) e *Reino dos Medas* (p. 96); referências a funções ou local de trabalho (p. 13, p. 18, p. 63; p. 72); formação escolar (p. 27).

Se o nome próprio do autor asseguraria o pacto com o leitor, sem dúvida a assinatura também seria uma forte evidência da *veracidade* do texto. Em *Sueli*, Reinaldo simula uma possível dedicatória que teria feito para a musa em um de seus livros (p. 135, Figura 1). Comparativamente, a Figura 2 reproduz uma dedicatória real do autor também contendo sua assinatura. Ladeando ambas as grafias (Figuras 3 e 4), é notável a semelhança entre elas, mesmo que sejam separadas por mais de vinte anos, levando-nos a concluir de modo seguro que são assinaturas da mesma pessoa.

Sueli :




Figura 1 – Dedicatória ficcional em *Sueli*.

Para Nelson Maitelli Filho,
com um abraço do amigo
BRES
25/10/2011




Figura 2 – Dedicatória real.



Figura 3 – Ampliação da assinatura ficcional.



Figura 4 – Ampliação da assinatura real.

Esses elementos, entre muitos outros que também poderiam ser mencionados, fazem parte da biografia do autor e independem do seu discurso, isto é, não são

comprovados pelo que o autor diz, mas por serem factuais. Os próximos casos, também para listar apenas alguns, são quase sempre relacionados a preferências em diversas áreas e povoam o discurso do autor em entrevistas, conferências e como frequentes matérias de suas obras (citação, alusão, intertextualidade etc.): referências ao *jazz* (p. 14, p. 45, p. 72, p. 79, p. 86, p. 96, p. 120, p. 146, p. 155); predileções literárias, como T. S. Eliot (p. 20, p. 35, p. 37, p. 72, p. 138, p. 152, p. 164), Borges (p. 131) e Stevenson (p. 79; p. 131); menções a Manguinhos¹ (p. 150; p. 168); utilização da ironia (p. 130).

A entrevista como uma das formas recorrentes do interesse midiático sobre as vidas das celebridades ganha um novo estatuto quando feita com escritores, visto que aquilo que for dito pode se tornar uma importante chave interpretativa para deslindar o universo da ficção:

Essa espécie de ubiquidade entre vida e ficção, a solicitação de ter que distinguir o tempo todo esses limites borrados – que escapam inclusive ao próprio autor –, parece um destino obrigatório do *métier* de escritor, um escolha a ser evitado também em outros gêneros biográficos, pelo menos no mais canônico – já que a autoficção instaura suas próprias “não-regras” (ARFUCH, 2010, p. 211).

Interpretar a obra de Reinaldo à luz de suas entrevistas, apesar de instigante, seria um trabalho extenso que não caberia nesta análise. Contudo, vale ressaltar que tanto a entrevista como a autoficção fazem parte de uma *performance* do autor, de acordo com a hipótese de Diana Irene Klinger:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são facas complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2007, p. 54-55).

Diferentemente do próprio autor, comprovar a empiricidade da personagem Sueli é uma tarefa mais laboriosa. Ao contrário do que possa parecer, os dados sobre Sueli não apontam com facilidade para uma pessoa real, fora da literatura, oposto do que pretende Reinaldo:

Mas alterar o conteúdo histórico do diálogo seria pôr em risco toda a política previamente traçada para o relato. E daria motivos para que **ela** dissesse: Essa conversa nunca existiu, é pura fantasia, é delírio e, por extensão, todo o resto também é fantasia, é puro delírio, é ficção e das

¹ Famoso balneário capixaba, localizado no município da Serra, Espírito Santo, frequentemente presente nos textos de Reinaldo Santos Neves.

piores, como só **ele** sabe inventar! E diria: Eu não sou pois e portanto a personagem desse autor: tudo não passa, é claro, de mera coincidência. E isso teria o esvaziamento do romance porque lhe tiraria terminantemente a própria razão de ser como é. Razão de ser que não é apenas transformar experiência vivida em literatura escrita, mas sobretudo transformar essa transformação em motivo de romance: leitmotivá-la. E principal para a minha proposta como autor (**como** e não **enquanto** autor) que **ela** se torne minha: minha personagem. Que a pessoa física, registrada no CGC e tudo, se torne *dramatis persona* e fique prisioneira para sempre, enquanto se falar romance do mundo, entre as quatro paredes da minha literatura. Sim, mesmo que ninguém a leia, a história continuará se contando a si própria ao longo do texto para sempre, motocontinuamente, fazendo d'**ela** sua eterna personagem principal (NEVES, 1989, p. 22, grifos do autor).

Obviamente, questionar o *real* em *Sueli* seria fácil a partir do momento em que a obra é por si só caracterizada como um romance – o que, portanto, não é o que está em jogo. Entretanto, um empecilho para a remissão de Sueli ao seu par real é a falta de seu sobrenome. Reynaldo confirma essa ausência: “Tendo me convencido a escrever, com todos os pormenores, minhas memórias sentimentais de Sueli, desde o começo até o fim, sem omitir coisa alguma a não ser o seu sobrenome [...]” (idem, p. 166). Somos informados apenas que se trata de uma Sueli L. (p. 44), de “sangue e sobrenome italianos” (p. 30), que é de Colatina (p. 116) e trabalhava, naquele tempo, como repórter na emissora TVE (p. 13) e no jornal *A Tribuna* (p. 18). Porém, uma reportagem do jornal *A Gazeta* chamada “Na busca da notícia, um cidadão comum: o jornalista”, publicada no dia 11 de novembro de 1984, traz uma curta entrevista com uma profissional da área chamada Suely Lievori², “da *TV Educativa*, editora de dois jornais e pauteira”. Se considerarmos que o tempo desde que Reinaldo viu Sueli pela primeira vez até o início da escrita do romance, de 1982 a 1985 (p. 166), é totalmente plausível que a Suely Lievori, hoje redatora-chefe de um telejornal capixaba, entrevistada em 1984 como funcionária da TVE, seja mesmo a personagem relatada em *Sueli*.

Essa hipótese não só confirma a existência de um sobrenome italiano e os erros de grafia (“O seu sobrenome estava escrito errado na dedicatória, mas ela disse que isso ocorria acontecer”, p. 126; a troca em questão é *Lievori* por *Lievore*), mas também um duplo jogo linguístico efetuado por Reinaldo em seu romance. Um deles é a confirmação da troca da letra Y entre os nomes – o par Suely e Reinaldo dá lugar, na ficção, a Sueli e Reynaldo –, fato confirmado no próprio romance: “Em capítulo cognominado *The Comedy of Y*, algumas explicações seriam ensaiadas sobre a troca das letras y e i nos nomes dos personagens principais” (p. 170). O outro seria a parte anagramática do neologismo *loverie*,

² Ironicamente, durante a entrevista a jornalista é chamada de “Sueli Lievori”, mas sob sua foto o nome está grafado “Suely Lievori”.

uma “palavra exclusiva para este caso de romance”, “composta de raiz inglesa e sufixo francês, e que rima com *rêverie*” (p. 64): fazendo as trocas necessárias entre as letras, notamos que *loverie* é um perfeito anagrama de Lievore, onde, talvez por força maior da linguagem, Reinaldo tenha se dado a licença de também errar na grafia do sobrenome de Suely.

Se todas as demais personagens possuem os seus equivalentes na dita realidade, uma delas, Edna Teixeira, tem o seu nome mantido em sigilo: “Essa amiga tem nome, mas esse nome dessa amiga de Suely não vai constar do texto do romance. Paulo Sodré me pediu para conceder-lhe um pseudônimo. [...] Mas pois não: concedo” (p. 100). Ocultar o nome de uma das personagens não seria, portanto, “alterar algo do conteúdo histórico”, como recusava Reinaldo? Contrastando com a citação onde o autor afiança relatar toda a verdade para garantir que Suely não se esquive de sua personagem paralela afirmando que tudo não passa de ficção, veremos alguns casos que aparecem justamente como problematizadores do binômio real x ficção. Eis dois trechos que simbolizam essa sobreposição do interesse literário sobre o verídico:

Ela estava sentada na soleira da porta do pavilhão onde, num dos seus cantões, ficava a agência da Caixa Econômica. Uma das bandas da porta estava fechada, e ela estava encostada ali. Mas isso é até prosaico de descrever, e de visualizar. Melhor e mais romântico é deixá-la sentada na grama, encostada ao tronco de uma daquelas árvores esbeltas que me disseram que o nome é sibipiruna (p. 16).

Alguma coisa deve ser modificada, por conveniência da ficção literária. Oscar Gama Filho, por exemplo, vê com muita reserva o aproveitamento direto da experiência pessoal na ficção, não só porque cerceia a criatividade como também porque surge o risco de interferência emocional (p. 158).

Seria, no entanto, redutor apenas dizer que há na obra elementos que minam uma suposta perfeita representação do real, pois, para a nossa abordagem do texto literário, “não se trata de afirmar que o sujeito *é* uma ficção ou um *efeito de linguagem* [...], mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma ‘verdade’ prévia a ele” (KLINGER, 2007, p. 50). O domínio de Reinaldo Santos Neves sobre a linguagem permite que essa *construção autoral* – que se estende, como já dito, a entrevistas, conferências etc. – obnubile as fronteiras entre real e ficção. A autoficção transpõe o domínio dos hipotéticos pares opostos (verdade x mentira, real x ficção etc.) e cria suas próprias regras. Ela não espera do leitor um pacto que garanta sua veracidade, tampouco se assume inteiramente ficcional. O seu lugar, desse modo, é fronteiro, não repousando confortável e pacificamente em nenhum dos gêneros

similares (romance autobiográfico e autobiografia, por exemplo.). Com total liberdade, o autor chega a referir-se a si mesmo nas três pessoas pronominais durante a narrativa: em 1ª pessoa durante quase todo o tempo, por ser uma composição autodiegética; em 2ª pessoa, como em “Nesse caso, Reynaldo Santos Neves, por que ter subido esses degraus [...]” (NEVES, 1989, p. 80) e “Mas afinal, Reynaldo Santos Neves, o que pretendia você, ordinariamente tão contido [...] (p. 137); e em 3ª pessoa, com certa frequência, como em “Em outras palavras: imperceptível, quase invisível aos olhos comuns, aos do herói ela saltava aos olhos como se sua figura [...]” (p. 17). Essa troca de vozes discursivas chega ao ponto de dissociar as três num só parágrafo:

O autor, eu lavo as mãos e me mantenho suíço neste assunto delicado: deixo o herói achar, se lhe apraz, que é amado sob a forma de ódio: que Sueli o odeia perdida e apaixonadamente: deixo-o desfrutar desse efêmero momento de triunfo sobre Sueli. Um triunfo merecido, talvez, embora eu seja suspeito para dizê-lo, já que minhas simpatias se inclinam naturalmente para o herói: mas merecido pelo menos porque houve perseverança (coisa rara) da parte dele e, da parte dela, falta de serenidade. Sueli podia tê-lo liquidado com um simples golpe final de sua indiferença, e ele não estaria agora aqui contando a sua história. Não o fez? Renasce, fênix (p. 114).

Do mesmo modo, autor, narrador e personagem se decompõem no seguinte trecho:

Eu, como autor, não acredito na paixão de Sueli por meu herói mais do que como narrador e personagem. Mas se, como personagem, devo tornar a palavra de Sueli em artigo de fé, como autor prefiro muito mais ficar com o elisabetano Philip Sidney: No is no negative in a woman's mouth (p. 85).

Outro recurso de grande recorrência neste romance é a metalinguagem, que muitas vezes beira à *mise-en-abyme*:

Posso escrever, até, um romance inteiro de palavras e mais palavras e intitulá-lo **Sueli** (p. 27).

Estava ali, gritante à minha frente, a epígrafe do romance que eu me havia furtado a escrever. A epígrafe estava ali, a única epígrafe possível – e me convocava, me intimava, a escrever o romance: como desperdiçar uma epígrafe dessas? [...] Um romance que, com uma epígrafe dessas, só se poderia chamar **Sueli**. De uma só dádiva, portanto, o Acaso me entregava, de bandeja, título e epígrafe do romance. O resto, as mãos à obra, o coração ao alto, era comigo (p. 154).

Posso até, de vez em quando, vir a lembrar-me com certa nostalgia dos dias em que estive a serviço deste romance, ajudando-o, como autor, a se escrever: mesmo afastado, mesmo sem nada mais a ter a ver com ele, nunca hei de esquecer o romance chamado **Sueli**, de Reinaldo Santos Neves (p. 172).

O efeito da metaficção, que muitas vezes, para usar um termo tradicional da teoria literária e da linguística, é produzido em inserções do *tempo da enunciação* em meio à narrativa, cria a ilusão de uma voz “fora do romance” – porque fora, ou além, do romance como caso amoroso, do *tempo do enunciado*:

Mas Carlos Chenier me confessa e me embaraça: descobriu no dia de hoje (estivemos juntos mais cedo, do lado de fora do romance) que eu não sou o sujeito fechado e arrogante que durante anos me deu a honra de pensar que eu era (p. 14).

Aqui ficava uma frase que foi suprimida como ociosa por sugestão de Sylvana, leitora fixa deste romance em progresso. Acontece porém que, nessa misteriosa dimensão que eu chamaria de Dimensão Histórica, e que bem ou mal serve de fonte para este Texto de Ficção, a exposição na Galeria não era a de Caulfield e, não sendo de Caulfield a exposição na Galeria, qualquer referência a Laforgue fica de antemão prejudicada (p. 21).

É, esperava fazê-lo rápido, mas não consegui. A primeira versão, sem os capítulos finais, deixados para depois, terminei em novembro de 86. Logo após, porém, muita coisa começou a mudar na minha vida real (p. 168).

Essa “presença fora do romance” também se revela nos diálogos travados com a personagem Sylvana de Oliveyra (*Silvana de Oliveira* contaminada por *The Comedy of Y?*), que atua como cúmplice da produção do romance no dito tempo da enunciação, cujos conselhos, opiniões e comentários entremeiam a narrativa. Unem-se a esse efeito de *mostrar as engrenagens* alguns supostos rascunhos e anotações do autor antes da produção de *Sueli*, chamados de “SL – Notas p/ um romance” (p. 156-162). Isso tudo nos dá também uma sensação de descobrirmos os *bastidores da criação* (ARFUCH, 2010, p. 60), especialmente num caso como *Sueli*, em que a metaficção, aliada a esse *efeito de real*, para retomar um termo de Arfuch e Klinger, reforça a ilusão de mostrar detalhes da ordem do particular que remetem para o ofício, a rotina, os métodos, e ao mesmo tempo para o inesperado, o novo, o lampejo, de forma que aguçam a curiosidade do leitor a conhecer o processo de germinação de uma obra literária, assim como ocorre em entrevistas com escritores.

Depois de tudo o que foi apresentado, o que poderíamos concluir? Ao longo do que foi dito, ficou-nos claro que a autoficção não se limita à coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, tampouco a um simples contrato de confiança mútua entre aquele que escreve e aquele que lê. De modo geral, o autor na contemporaneidade tem consciência de sua *performance*, de sua *atuação* na vida pública. O autor de uma obra de autoficção, como Reinaldo Santos Neves, ousa um passo a mais: elaborar um texto em que o eu surge como um dos suportes da narrativa é embaçar ainda mais as fronteiras entre realidade e ficção. Nesse sentido, o eu se multiplica e assume variadas facetas a cada momento, como no caso de *Sueli*, em cuja orelha Reinaldo assume o desdobramento de si mesmo, apresentando-nos “esse outro eu que é o Reynaldo com y”.

Acreditando que nem toda realidade é construída pelo real e nem toda literatura é feita só de ficção – e há os que dizem que toda escrita é autobiográfica –, qualquer discurso proferido carrega ambas as cargas: a real e a ficcional. A autoficção, por sua vez, eleva essas cargas a um patamar em que não há primazia de uma sobre a outra, prevalecendo sempre o impasse, a indecisão. O resultado é uma obra ardilosa como *Sueli* em que o importante é não se deixar estagnar de modo confortável em alguma das mil e uma armadilhas da linguagem, não cair no calabouço de uma verdade ou de uma ficção.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.

FOUCAUT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. De Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. De Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Col. Ditos e Escritos).

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1988. p. 23-46.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si – o retorno do autor. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-57.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. Vitória: Cultural/FCAA, 1989.

SALGUEIRO, Wilberth. Pleonasma e onanismo *enquanto* técnicas de construção literária (uma leitura de *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves). In: AZEVEDO FILHO, Deneval; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011.

FISSURAS DE UM AUTOR NA FICÇÃO: ESCRITURA E EU EM *EL ESCRITOR Y EL OTRO*, DE CARLOS LISCANO

Selomar Claudio Borges (UFSC)

Este trabalho pretende abordar alguns aspectos da relação escritor-escrita e do roce entre facticidade e ficção, questões discutidas e ficcionalizadas em *El escritor y el otro* do escritor uruguaio Carlos Liscano. O livro expõe a figura do “escritor”, criatura que disputa a supremacia da voz com o “outro”, personificação do homem do dia-a-dia, e reflete o que a produção literária de Liscano vinha propondo: reflexões sobre os limites entre o homem “de carne e osso” e sua posta em escrita, bem como sobre as vicissitudes da criação ficcional, com narradores e personagens discutindo o seu próprio papel, de escritores ficcionalizados, de autores que reavaliam e põem em cheque seus poderes demiurgos. Contrapõe-se a *ambiguição* do texto ao abuso na crença em uma verdade irrefutável, que aposta em um binarismo radical e que outorga ao escritor um papel centralizador, homogeneizador e logocêntrico. Pelo contrário, na sua *ceno-grafia* desnuda-se o autor sem assertivas, dúbio, dividido. Além disso, aos poucos Liscano parece desinteressar-se de inventar um nome para o *eu* que conta, o que contribui para a ambiguidade da voz que discursa no texto, ainda mais para aqueles que apostam em ver num texto ficcional marcas que induzam ao relato de uma almejada verdade referencial do escritor. Em *El escritor y el otro* não só uma voz, senão diversas delas, optarão pelo uso do nome próprio “Carlos Liscano”. Nessa *performance* autoral todas as vozes narrativas falam de si, de sua experiência, de suas lembranças, de seus medos e anseios, todas almejam o *indivíduo*. Porém revela-se a diversidade do eu, do eu que se cria como ficção, ficção fragmentada e fragmentaria pelas próprias incisões do sujeito figurado.

O texto de Liscano ao apelar, no trato do contar, diversas vezes à autorreferencialidade, a dados reconhecidos como da história pessoal do homem público, e também do Uruguai, suscita como que um entrecruzamento de escritas, caminhos que se contaminam mutuamente, jogo ambíguo. Ambíguo por gerar fronteiras pouco claras entre o relato de vida e o fingimento total na criação, problematização apropriada no debate contemporâneo acerca do gênero e do discurso.

O leitor se depara com um narrador, escritor na trama, que faz, sem escrúpulos, inúmeras menções a um possível *mundo real* do escritor factual de mesmo nome. Portanto,

facilmente o leitor pode ser levado a considerar seu texto como relato de vida, pura e simples, autobiográfico como um todo, testemunhal como atração de entretenimento. É desse possível reducionismo que queremos fugir, não refutando totalmente a tensão gerada pela presença de diversos elementos paradoxais no texto, em especial sobre vida e escritura, por isso tentamos imiscuir-nos na sua riqueza de possibilidades, onde justamente a ficção é a protagonista.

Cremos que só uma leitura algo ingênua optaria por ver numa obra que se oferece como ficcional a revelação de uma verdade individual, já que este conceito, de antemão, parece-nos pouco aceitável. Nietzsche diz:

O eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, das quais ora uma, ora outra se situa no primeiro plano e toma o aspecto do eu; desse lugar, ele contempla as outras forças, como um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel. (NIETZSCHE Apud BARTHES, 2005a, p. 91).

E Barthes, preocupado com o processo subjetivo e, por que não, também pragmático, do *querer-escrever*, este como própria matéria da escritura, mas também como *autonímia*, ou seja, escritura que remete a si, de seu próprio nome, diz: “Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura.” (BARTHES, 2005a, p. 4). Barthes reflete sobre *a escrita de vida* que para ele é a *vida escrita* num sentido transformador da palavra *escritura*, uma nova escrita de divisão, que provém da fragmentação, até mesmo da pulverização do sujeito. Diz:

Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. [...] Escrita da Vida = quanto mais a escrita e a vida se fragmentam (não buscam unificar-se abusivamente), mais cada fragmento é homogêneo [...] (BARTHES, 2005b, p. 172).

Já Pozuelo Yvancos (2010) trabalha com o conceito “figuração do eu”, em que um “eu pessoal” pode adotar formas de representação diferentes à representação biográfica ou existencial, ainda que adote retoricamente alguns protocolos dela. O teórico espanhol argumenta que a “identidade real biográfica” que se imbrica ao conceito de autoficção se adere ao entendimento de que a representação do eu pessoal é exclusiva ao possuir um fundo autobiográfico, ou seja, que a figuração desse eu se resolveria ao relacionarmos texto e vida, quando esta é só uma das tantas possibilidades do texto narrativo literário. Não devemos esquecer que a referencialidade ficcional não representa um eu alheio a este mundo construído da ficção. A voz de quem escreve pode ironicamente remedar a voz de quem existetanto fantasioso quanto imaginativo, em uma palavra: quixotescamente – Dom

Quixote quando perguntado se em realidade existia Dulcinéia responde que Deus saberia se existia ou não, se seria fantástica ou não. O certo é que existia em sua imaginação.

A própria divisão em dois em *El escritor y el otro* revela-se desencadeadora de toda uma reflexão sobre o ato de escrever ficção e dessa divisão se pode pensar numa união, numa relação de forças inseparáveis, como parece ser a própria discussão na obra de Liscano sobre a indivisibilidade entre vida e obra. Como se duas mãos, a que escreve e a que não escreve, como conceitua Blanchot, estivessem ao mesmo tempo em luta e comunhão, pela vida da palavra, pela escritura:

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe. O bien, es el recurso de su dominio, ese derecho de intervenir que conserva la mano que no escribe, la parte de sí mismo que siempre puede decir no y que cuando es necesario recurre al tiempo y restaura el porvenir. (BLANCHOT, 2002, p. 23).

El escritor y el otro mostra um escritor duvidando de suas atribuições autorais primárias: “Por lo menos yo no soy capaz de hacer que la historia continúe.” (LISCANO, 2007, p. 19). Parodia Liscano seu próprio labor ao ficcionalizá-lo e ficcionalizar-se. A voz narrativa ao dizer: “Escribir es un arte quieto, me digo. Y ni siquiera sé qué significa eso” (LISCANO, 2007, p. 15), lembra-nos aquilo que Barthes (2004c) comenta acerca dos surrealistas e a escrita automática: que em certa medida, ao deixar-se levar pela mão que escreve, com toda a rapidez, num fluxo proposto a vencer o pensamento da mente individual, o escritor aceita, a partir disso, uma escrita coletiva, contribuindo para a dessacralização do autor. Ou seja, Liscano feito papel é a justa imagem do indivíduo que se pergunta, e responde como que tentando convencer-se, que pensa e depois, talvez, repense. Aquilo que Foucault (1998) se refere à pluralidade de egos presentes nos discursos providos da função-autor, em que o discurso de um dispersa os demais discursos simultâneos dos outros eus.

Foucault (1998) se pergunta o que é um nome de autor e como funciona. Seguro de que não se trata de pura referência, conceitua que o nome próprio do autor tem funções que extrapolam a simples indicação do que este sujeito escreveu e, igualmente, o estrito nexo com o sujeito nomeado. Diferente dos demais nomes próprios, o nome do autor tampouco será um figurante de fácil substituição no discurso, seja por um pronome *ele* ou *eu*, senão que tem papel de destaque no discurso por trazer consigo referências e significações

múltiplas que indicam tipos de discursos que terão na sociedade certo estatuto, muito diferente aos discursos do cotidiano.

Liscano como autor pode estar marcando sua presença no procedimento de presença aparentemente remarcada em seu texto através do mesmo nome próprio de um personagem, que também é autor e escritor, e além disso através das vozes desse personagem (que pode ainda ser aceito como vários) que se confundem. No entanto, essa aparente presença se expressa apenas no gesto de afirmar a expressão de outro, gesto que, segundo Agamben (2007), é o inexpresso em cada ato de expressão. Ele, ao fazê-lo, problematiza o ato mesmo, pois põe em jogo a vida real do sujeito bifurcado que não teria expressão distinta à de um discurso cotidiano, do que tende a desaparecer, a fala transitiva de Barthes. Sem esta posta em escrita, a expressão do sujeito no mundo (aqui ficcionalizado) seria apagada, ou talvez existisse com menores rastros em registros carcerários¹, semelhantemente às vidas reais dos homens infames investigados por Foucault e que, segundo Agamben (2007, p. 60), foram

[...] ‘postos em jogo’ (*jouées*) [...] expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também “foram colocadas em cena, recitadas”), mas porque, no texto, o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra.

No texto o personagem-autor Liscano teatraliza sua aparição constante, não quer ficar à sombra, ainda que afirme: “[...] pasé de la primera persona [...] a Liscano como sombra que pasa por las páginas de una novela” (LISCANO, 2007, p. 110). O certo é que se dramatiza à *sombra*, e na aparente voz do *outro* que é também sua, ao mesmo tempo está a outra voz do *outro*, a do homem do dia-a-dia, a do discurso transitivo; nelas se esconde o autor.

El escritor y el otro apresenta uma dificuldade para além daquela do que escrever: a dominação do homem do dia-a-dia por essa alteridade escritor, enfim, pela literatura. Reclama o narrador dessa situação:

[...] descansar y un día despertarme, que haya sol y que todo sea suave, ligero, y que yo me haya olvidado de ser quien soy y no tenga necesidad de pensar en escribir, de pensar en decir, de pensar en construir el mismo personaje que se cuenta, que soy yo. Porque yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso. Y como lo que escribo es lo que es, entonces yo no soy nada. Extranjero de mí mismo, yo no debería existir. (LISCANO, 2007, p. 28).

¹ Carlos Liscano esteve preso de 27 de maio de 1972 a 14 de março de 1985 acusado de pertencer à guerrilha urbana como membro do “Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros” um pouco antes do Golpe de Estado de 1973 que instalaria no Uruguai uma das mais repressivas ditaduras da América do Sul. Já havia sido detido e expulso da Força Aérea por sua postura contestatória (ver em referências: LISCANO, 2010).

Percebemos essa preocupação, ou constatação, igualmente tornada ficção com Jorge Luis Borges, fato invocado por Liliana Reales (2009). Em *Borges y yo* (1974) se plasma a conflitiva relação entre o homem privado e o homem público (o escritor). A pequena diferença está em que no texto borgiano o *outro* é o *escritor*, enquanto que Liscano parece dar nova leitura à questão ao chamar de *outro* ao homem privado, talvez querendo definir a submissão que este lhe deve ao *escritor*. Contudo, apesar de o tom que Borges parece adotar não seja o de intensa luta, este deixa claro a imposição do escritor ao homem cotidiano:

[...] yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (BORGES, 1974, p. 808).

Ainda, o narrador Borges salienta a supremacia da escritura: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.” (BORGES, 1974, p. 808).

Entrevistamos Liscano e ele mesmo nos comentou sobre essa relação:

En *El escritor y el otro* traté de decir que el escritor se quedó con la vida de Liscano. Creo que sucede siempre, o le sucede a muchos escritores. El que fue ya no existe, el escritor se quedó con todo. Pero hay momentos, instantes, en que el individuo logra recuperarse, ser el que era. Es una ilusión. La invención del escritor hace que el individuo nunca llegue a ser el que iba a ser si no se hubiera hecho escritor. A veces siento que sí, que logro volver al que fui, al que iba a ser, cuando me encuentro con amigos que me conocieron cuando no era escritor. Ellos dan testimonio de que Liscano existió. El resto del tiempo el escritor se encarga de todo. Es que la escritura creativa, en mi concepto, es un modo de vivir que afecta todos los órdenes de la existencia: los trabajos, las lecturas, los afectos. Se vive para escribir. Aunque uno no escriba, los objetos de reflexión son los de un escritor. No hay escapatoria. (LISCANO, 2009, p. 3).

Contudo, a partição em dois parece sempre remeter a um terceiro, a um ele, com a escritura querendo a voz primeira. Deleuze (2006, p. 14) escreve: “Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)”.

E Blanchot (2002) parece querer comentar, à distância e em outro tempo, o que o narrador-escritor de Liscano problematiza, pois o francês diz que escrever é fazer-se eco do que não pode deixar de falar, ao mesmo tempo que se faz um profundo silêncio que tem sua fonte na desapareição a que está convidado aquele que escreve. É como um murmúrio incessante que se une à autoridade do próprio silêncio. Escrever é uma entrega ao que não tem fim, é também aceitar o risco de começar. Na sua incessante desapareição a palavra do escritor parece estar carregada de impessoalidade já que o poder de dizer *eu* também vai desaparecendo. Blanchot ainda articula que o domínio do escritor não reside na *mão* que

escreve, – “[...] esa mano ‘enferma’ que nunca deja el lápiz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, en realidad, no lo tiene [...]” (BLANCHOT, 2002, p. 21) –, o domínio estaria numa *outra mão*, a que não escreve, que intervém tomando o lápis e afastando-o, portanto, o domínio está no poder de deixar de escrever, de interromper o que se escreve, entregando-se ao instante:

Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir “Yo”. Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el “Él” al “Yo”. Es verdad, pero la transformación es mucho más profunda. El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. [...]

Del “Yo” desaparecido, conserva [o escritor] la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido. Pero por esto la obra también conserva un contenido, no es toda interior a sí misma. (BLANCHOT, 2002, p. 22, 23).

O escritor está, pensamos, no meio de uma batalha de forças, não tem certeza se quem fala é o *eu*, pois nem ao menos sabe quem é o *eu*, tampouco está satisfeito de que quem fala é “ninguém”; é a pura confusão do controle da mão e da voz do escritor com a mão e voz do outro que dá a sensação de desvario consciente impregnando o texto de *El escritor y el otro*.

Barthes retomando postulados da psicanálise, e postando olhos em quem escreve, traz à conceituação a divisão entre o *Ideal do Eu* e o *Eu Ideal*. O primeiro, o *Ideal do Eu*, é o lugar de exigências do sujeito, do lado do simbólico. Já o *Eu Ideal* é a forma segundo a qual o sujeito aparece, ou quer aparecer; está do lado do imaginário. Segundo Barthes (2005b), há uma dependência do *Eu Ideal* com relação ao *Ideal do Eu*, do imaginário ao simbólico, e que a escrita estaria do lado simbólico, no entanto com a instância do *Eu Ideal* sempre presente. Diz: “Um referencial se estabelece entre a postulação do Ideal do Eu (Escrita) e a postulação do Eu Ideal (imaginário fora da escrita), que *empurra* o sujeito para a escrita, obrigando-o a escrever *infinitamente*.” (BARTHES, 2005b, p. 73).

Portanto, a face que quer mostrar o *Eu Ideal* pode ser a do escritor público, daquele que se orgulha do seu ofício. Mas aqui nos referimos a um orgulho diferente presente no discurso do escritor ficcionalizado de Liscano, orgulho associado à necessidade de escrever que o consome como dor, mas que ao ser infligido por tal fardo, o do ter que escrever, almeja-o cada vez mais, e sente o prazer de tê-lo. Esse orgulho é o do *Ideal do Eu*, quer que saibam de si, da sua dor também, mas em primeiro lugar que saibam que ele é um sujeito que escreve, que para isto existe. Diz Barthes:

[...] escrevo, portanto convenço a mim mesmo (Ideal do Eu), mas, ao mesmo tempo, constato que: não, o que escrevi não é *meu eu inteiro*; há um resto, extensivo à escrita, que eu não disse, que constitui meu valor inteiro, e que preciso, a qualquer preço, dizer, comunicar, “monumentalizar”, escrever: “Valho mais do que aquilo que escrevo”. Esse resto, ou esse excedente, essa sobra da escrita que a escrita deve recuperar, esse *sursis* que devo explorar, escrevendo de novo, até o infinito, é o *Eu Ideal*, a *pro-tensão* que ele impõe ao Ideal do Eu, à Escrita. (BARTHES, 2005b, p. 75-76).

O personagem-escriptor de Liscano ao instalar-se como aquele que deve escrever e, portanto, tomar as rédeas da vida do *outro* em busca da escritura, se põe do lado do *Ideal do Eu* pela necessidade intrínseca do artístico, enquanto que o fazer artístico, no conceito empírico do escritor, é a própria função artística que brota do *Eu Ideal*, que se atreve a dar um destino por meio da escrita do desejo de ser escritura. Ao não ser escritura, mas antes um “excedente inexpresso da escrita” (BARTHES, 2005b, p. 79), o escritor tende ao *sujeito*, ao eu de um homem, repleto de sentimentos e buscador deles. Isso é sentido no conflito *escritor* e *outro* do nosso livro, por um lado na luta constante de que a escritura deva ser subordinada à manifestação do indivíduo, do humano, e que, portanto, ela é tida como um apêndice, como diz Barthes. No entanto, vamos mais longe, pois no livro de Liscano há sempre a noção de ver a escritura como extensão do indivíduo quando na voz daquele *outro*, o que pensa ser o criador do *escritor*. Porém, quando a voz parte de um sujeito totalmente dividido e sem comando sobre suas ações, tem-se a noção de que o sujeito é a extensão da escritura. Nenhuma voz no livro parece conceber a noção de apêndice, qual seja a de ter o outro como apêndice, senão como extensão que aos poucos vai dominando o *um*, até fundir-se em uma coisa só, que terá a supremacia do *escritor*, este aqui entendido agora com as noções bem postadas nele próprio, ou no que representa, do *Eu Ideal*, aquele que se sente maior que a escritura, e do *Ideal do Eu*, onde se encerra o primeiro, ou seja, na escrita. Por isso, no fim das contas, o que Barthes quer com o seu “valho *mais* do que aquilo que escrevo” é uma postulação extensiva e não gradativa, por isso será diferente de um possível postulado “eu sou *melhor* do que aquilo que escrevo”. E mesmo que seja extensivo um ao outro, não deixa de sempre dar a impressão da divisão, como também da necessidade de falar de si e de seu mundo, relações insistentemente postuladas em *El escritor y el otro*, e que Barthes (2005b, p. 79) expõe desta maneira:

O Eu Ideal, sentindo-se “maior” do que a escrita (“Eu valho mais”), gostaria de poder *testemunhar acerca dele mesmo*: acerca de suas intenções, de suas qualidades, do fato de ele ser um *cara legal*. Ele quer que alguém *dê testemunho*, faça-lhe justiça, seja seu fiador, *auctor*, autor; ele quer ser *autor* dele mesmo, quer que sua escrita dê testemunho de tudo o que, nele, ultrapassa a escrita.

No entanto, o *Eu Ideal* ao tornar-se escrita sente que perde valor, não consegue reproduzir-se, coincidir vida com grafia, por isso o recomeço infinito da e na escrita, com o intuito de escrever(-se) com escrita exata, querendo-se nela inteiramente. E ao escrever de si, tenta testemunhar aproximando o vivido ou sentido daquilo que escreve, como que buscando uma contra-escrita. E forja para si a noção de um outro:

[...] não posso ficar satisfeito com o testemunho que dou de mim mesmo, se não o estender a outros, pois como posso ter valor se não faço justiça aos outros? Ora, criar o Outro, saber fazê-lo, este é o papel do romance [...] chamo de Romance não um gênero historicamente determinado, mas toda obra em que há transcendência do egotismo, não em direção da arrogância da generalidade, mas na direção da *sim-patia* pelo outro, simpatia de certo modo mimética. (BARTHES, 2005b, p. 80-81).

Todos os livros de Liscano parecem testemunhar o próprio testemunho. Romances, ainda que saturados de hibridismo, que atestam o predomínio do eu, e lugar do ensaio escrito do escritor-ficção e do homem feito na escrita. Romance que na concepção de Barthes (2005b) não é apenas uma forma literária determinada, mas uma forma de escrita capaz de transcender a própria escrita, que busca refletir o Eu Imaginário (*Eu Ideal*), tal qual, para nós, é a extensão do eu, do *Eu Ideal*, o sujeito que se põe a contar e, sobretudo, a escrever sobreisso em *El escritor y el otro*. Ele que dá testemunho de um outro, extensão de si é claro, mas como outro que dá suporte à sua vida como escritor. Tanto o escritor quanto o outro têm na escritura o seu nascimento e vida, e também sua morte:

Escrever não é *sensato* porque é se entregar inteiramente, completamente ao olhar (= à leitura) do Outro (Escrever = Ideal do Eu, Simbólico, Linguagem); quando escrevo, no termo de minha escrita, o Outro fixa objetivamente minha subjetividade, nega minha liberdade; ele me põe no lugar do Morto. (BARTHES, 2005b, p. 83-84).

Até a morte carnal o escritor quer sobreviver à própria escrita, a sensação de liberdade na tentativa de escrever um livro após outro, para vencer o monumento da obra escrita, decreto de sua morte, é a sua subjetividade no jogo, a sua tentativa de continuar vivo.

Quando o *escritor* de Liscano *escreve* (na ficção) não expressa só a afasia do *outro*, mas também a própria, pois não consegue abarcar tudo, mostrar-se inteiramente; ou no movimento contrário, o homem do dia-a-dia ao não conseguir exprimir tudo o que sente e pensa, tem no *escritor* (para ele o outro) a escrita como via possível.

Blanchot (apud BARTHES, p. 85) comenta: “Cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa uma degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensatórios”, seria para Barthes

outro exemplo, atual, dos que têm a obra como morte. Contudo, aquele que escreveu “*A morte do autor*” (uma década atrás) sugere outro olhar, quando diz:

Admiro [o comentário de Blanchot], mas isso me parece uma imobilização excessiva baseada na oposição pessoal / impessoal → Há uma dialética própria da literatura (e creio que ela tem futuro) que faz com que o sujeito possa ser revelado como uma criação artística; a arte pode ser posta na própria fabricação do indivíduo; o homem se opõe menos à obra se ele faz de si mesmo uma obra. (BARTHES, 2005b, p. 85-86).

É justamente o que o texto de *El escritor y el otro* também sugere na encenação do indivíduo que crê numa nova vida a partir da obra que se constrói com material dessa própria construção e da vida anterior a ela. Por uma parte o livro com seu elevado tom intimista, tendendo à confissão, reflete um eu que se mostra desvelado, ao tempo que não oculta a posta em escrita desse eu que se revela ficcionalizado, como que dizendo: estou simulando que sou ficção mas na verdade o que quero é revelar-me. Por outra parte, ao tensionar a vida do indivíduo na escritura parece o texto revelar que é somente escritura, que o sujeito do dia-a-dia só tem vida na escritura, que o escritor criado tampouco tem vida fora dela, ou seja, há um apagamento da importância do eu e a transferência dela para a existência enquanto escrita.

Para Barthes (2005b) o eu é o pronome do imaginário, portanto, próximo do *Eu Ideal*. No caso de Liscano, este eu, posto em cena na escrita, se encaixa no que Barthes (2005b, p. 86) chama de “clássico moderno”, ou seja, “o *Eu* é incerto, trapaceado”. Tal alusão nos recorda o que, em outro momento, o crítico francês escreve sobre a ambivalência da individuação, noção esta que, *grosso modo*, consiste em reportar características especiais do indivíduo (como sua irredutibilidade, nuance fundadora, etc.) a determinado momento seu. Ou seja, em dado momento o eu-Liscano é fortalecido em sua individualidade, no que tem de imagem que reivindica ou é complacente com este individualismo. Em outro, no extremo contrário, desfaz o sujeito, “[...] o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido, o ausenta → oscilação entre o extremo impressionismo e uma espécie de tentação mística da diluição, da anulação da consciência como unitária: muito clássico e ultramoderno” (BARTHES, 2005a, p. 92).

Assim que, não pensamos que o discurso do narrador de Liscano esteja condicionado a uma leitura onde vejamos um binômio homem do cotidiano (feliz em sua condição descompromissada com as questões elevadas) e homem que escreve (cheio de problemas e reflexões múltiplas) como uma oposição violenta entre a bipartição do eu. Vemos um cruzamento de forças egoicas no próprio sujeito ficcionalizado, como numa

convivência, não pacífica, dessas forças, com trânsito mútuo. Atendo-nos à *ceno-grafia* da vida e da obra de Liscano, presentes em seus livros, evitamos justificar sua escritura pela vida, instituir uma hierarquia entre duas forças que, para nós, estão interligadas, porém não uma por sobre a outra. Barthes (2004d) critica a tendência que habitualmente se tem em considerar que a vida de um escritor deve nos informar sobre sua obra, como que numa autenticação da obra pelo biógrafo. Pareceria que ao mostrar que foi *vivida* a arte é fortalecida com um algo de *realidade*. Mas para Barthes, Proust inverte esse preconceito: “[...] não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, é sua obra que encontramos na vida de Proust” (BARTHES, 2004d, p. 173), pois a sua obra irradia fragmentos na vida do homem e que parecem preexistir-lhe. Isso diz Barthes porque nota que as “vidas paralelas” de Proust e seus narradores (principalmente Marcel) só se encontram em raríssimos pontos. Mas o que dizer do Liscano-narrador, quando suas vidas paralelas se encontram em muitíssimos pontos? Nisto gostaríamos de parodiar a Barthes: não é a vida de Liscano que encontramos em sua obra, nem é a sua obra que encontramos em sua vida, mas uma incerteza do que é o quê, de onde termina uma e começa a outra, certa ilegibilidade na leitura, o que faz legitimar tanto vida como obra, legitimar artisticamente uma vida, como legitimar a arte como *vivida*, ou se se quer: ilegitar as duas pela própria interferência mútua.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. p. 57-64.

_____. *Inéditos, vol. 2: crítica*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madri: Editora Nacional, 2002.

BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo”. In: _____. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 808.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 2006. p. 11-16.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 89-128.

_____. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta, 2007.

_____. “A invenção do escritor”. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 17 out. 2009. Cultura, p. 2-3. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges.

_____. *Manuscritos de la cárcel*. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.

POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: José Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.

REALES, Liliana Rosa. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

Simpósio III

O TEXTO DE PAULO COELHO: DA PERIFERIA PARA O CENTRO

Adriana Pin

Introdução

No empenho de promover a leitura, de levar a população a ter acesso a livros, está subentendido, geralmente, que esses textos devem ser de qualidade, ou seja, conter uma linguagem bem elaborada associada a uma imaginação incomum, original, criativa. E aqui começa a seleção e a exclusão, pois para a crítica literária, intelectuais e estudiosos da Literatura, em geral, nem toda leitura é válida. Há textos de qualidade e outros não. Cria-se, portanto, um impasse, em que grande parte da população não tem contato, não lê, não se interessa pelos cânones, tidos como ideal de leitura. Os motivos são diversos e complexos: falta de repertório linguístico e intelectual, baixo poder aquisitivo para comprar um livro... Em contrapartida, consomem os de mais fácil acesso, encontrados em bancas de revista, ou aqueles considerados mais interessantes, “o mais lido/vendido do momento”.

Diante dessa situação, assume-se ora uma postura de exclusão por parte de alguns intelectuais, acadêmicos, escritores, crítica literária e outros; ora um lucrativo negócio por parte da indústria cultural. E os *best-sellers*, literatura de autoajuda e esotérica, entre outros, vão construindo “a terceira margem” da Literatura.

O itinerário da escrita construído por Paulo Coelho circunscreve um gradativo deslocamento das margens até o centro, tornando-se um fenômeno de “marketing” no âmbito da Literatura. Sabe-se do grande sucesso editorial que o autor, tanto no Brasil como na Europa, Estados Unidos e em outros países, no entanto, parte da crítica literária brasileira o vê com bastante reserva, no que se refere à qualidade de suas obras.

Adentrando a narrativa coelhiana, percebe-se que não é só pela estratégia de “marketing” que o escritor é tão lido. Há, no texto de Paulo Coelho, um “segredo” que move o leitor, página a página, algo além do cotidiano, do olhar racional, da ciência. A linguagem é simples, chegando até o leitor “comum”. Elementos do tipo: a teoria dos

cristais, cristianismo popular, sabedoria árabe, astrologia, alquimia, irracionalismo, misturados numa religião globalizada para o milênio atraem o leitor de Paulo Coelho. Mas quem é esse leitor? Qual sua condição histórica? Por que Paulo Coelho é tão lido num universo em que “pouco se lê”?

Busca-se discutir as questões apontadas, a partir da obra *O Demônio e a Srta. Prym* de Paulo Coelho, a qual narra a chegada de um misterioso estrangeiro a uma pequena cidade chamada Viscos, “um vilarejo esquecido no tempo e no espaço”, em cujo contexto será desenvolvida a história de seus habitantes, alterada e “invadida” por um homem e uma pergunta inquietante, relativa à vida, à morte e ao poder.

O demônio e a Srta. Prym: elementos da narrativa coelhiana

Viscos, uma cidade perdida no tempo e no espaço – que pode ser qualquer uma das tantas que existem no mundo –, configura-se no ambiente da narrativa em análise. Apesar do narrador não localizá-la num país, especificamente, a cidade parece pertencer ao continente europeu, pois se menciona que o lugar tem como antepassados os celtas.

Uma cidade de 281 habitantes, cujo clima, "nove meses de inverno e três meses de inferno", obrigava os habitantes em apenas noventa dias realizar todo o trabalho de aragem do campo, adubação, semeadura, espera, colheita, armazenagem de feno e corte de lã. Tinha três ruas, uma pequena praça com uma cruz, algumas casas em ruínas, outras bem conservadas, um hotel, uma caixa de correio num poste, uma igreja com um pequeno cemitério ao lado. Era um reduto de marginais, prostitutas e aventureiros, o qual perdurou por mais de dois séculos, como maldição dos celtas, segundo a crença, por terem sido derrotados pelos romanos. Até que "o grande legislador Ahab", depois de convertido por São Savin, conseguiu transformá-la num vilarejo de "homens e mulheres de boa vontade".

Até a chegada do estrangeiro, a cidade "apresentava-se" como um lugar tradicional, de gente honesta e de valores sólidos. Contudo, estava cada vez mais difícil manter esses valores. Segundo o narrador, todos os moradores de Visco sabiam que estavam insistindo em viver em um mundo que já havia terminado. Na verdade, faziam parte da última geração de agricultores e pastores que há séculos povoavam aquelas montanhas e tentavam fazer com que os visitantes acreditassem que o lugar era um paraíso perdido, entretanto nunca nenhum destes resolver ficar. Praticamente já não havia mais jovens e crianças ali,

pois aqueles que podiam, iam estudar em cidades mais prósperas, estabelecendo-se e constituindo família.

Um dos elementos presentes na narrativa coelhiana é a abordagem da mutação vertical que o mundo vem sofrendo com a globalização. Em *O Demônio e a Srta. Prym*, Viscos é mais uma das tantas "aldeias" que sofrem com esse processo, na tentativa de manter sua cultura local, porém os próprios habitantes já não acreditam mais nisso: [...] "Mais cedo ou mais tarde chegariam as máquinas, o gado seria criado longe dali, com ração especial, o vilarejo talvez fosse vendido para uma grande firma, com sede num país estrangeiro, que o transformaria em uma estação de esqui." (COELHO, 2000, p. 15).

Essa busca por um novo território também está presente em outras obras de Paulo Coelho, como *O alquimista*, cujo personagem central sai de sua aldeia à procura de novas experiências, de novos lugares, pessoas diferentes..., entretanto, depois de vivenciar tudo isso, este volta para sua aldeia, pois descobre que sua essência está ali; o grande tesouro encontra-se em sua aldeia e ele precisou distanciar-se para achá-lo. O mesmo não acontece com Chantal Prym. Ela finalmente descobre que não quer viver em Viscos e vai embora, com seu tesouro. O tesouro, em *O alquimista*, é da ordem dos valores, representando a procura e o encontro da verdade na existência humana; o tesouro, em *O Demônio e a Srta. Prym*, é de ordem material, concreta: onze barras de ouro. Considerando que *O alquimista* foi publicado pela primeira vez em 1988, e *O Demônio e a Srta. Prym*, em 2000, doze anos de diferença, pode-se compreender, possivelmente, as posturas diferentes dos personagens, representando as mudanças ocorridas com a globalização.

Já na primeira metade do século XX, como uma primeira leitura, Adorno previa indícios do que seria a globalização, no sentido de uma homogeneização:

A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das exposições industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. (ADORNO, 2002, p. 7).

Adorno parece prever as diferenças sociais globais com a transnacionalização da economia e da cultura, as quais iriam aumentar em larga proporção no contexto do pós-guerra, desafios para o século XXI.

A globalização pode ser entendida como o ápice do neoliberalismo. Seu itinerário é marcado com *O caminho da servidão*, de Frederico Hayek, escrito em 1944, cuja obra veicula a quebra dos limites dos mecanismos de mercado por parte do Estado, pregando

liberdade total à Economia e à Política.

Com a crise de 1973, o mundo capitalista pós-guerra caiu numa extensa e profunda recessão, associando baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação. A partir daí, as ideias neoliberais intensificam-se. Os primeiros intelectuais do neoliberalismo postulavam que as raízes da crise se localizavam no

poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais. (ANDERSON, [19--], p. 3)

Assim, isso impossibilitava o lucro das empresas e provocava a inflação, gerando, por conseguinte, a crise. Iniciou-se, portanto, um combate ao poder dos sindicatos, em que a estabilidade monetária deveria ser a meta primordial do Estado. Há uma atenção dos gastos com o social e a criação de uma reserva de trabalho para desestruturar os sindicatos – o desemprego. Ocorrem, também, reformas fiscais, com a finalidade de reduzir os impostos sobre os rendimentos mais altos e sobre as rendas. A partir dos anos 80, o neoliberalismo triunfa, principalmente onde o capitalismo é mais avançado – Europa e América do Norte –, difundindo-se posteriormente pela América Latina e por outras regiões.

Com o enfraquecimento dos sindicatos e a descrença em outras instituições, como a Política, os cidadãos se apoiam na agilidade dos meios de comunicação de massa e no consumo privado de bens para atender a seus interesses.

À primeira vista, a globalização pode apresentar um caráter homogeneizador, entretanto, o fato desta envolver várias nações faz com que haja diferenças na sua estrutura. Diferenças estas que, às vezes, traduzem-se como desigualdades:

O processo de globalização, portanto, não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural. (FEATHERSTONE, 1997, p. 31)

A partir da segunda metade do século XX, a comunicação de massa se submete ao controle do lucro, ocorrendo a intervenção da indústria cultural. O cidadão agora se interessa em “alcançar qualidade de vida”, em detrimento a representar uma causa, uma opinião pública. O sonho da modernidade – o bem-estar para todos – sofreu um corte ocasionado pela globalização, em que nem todos têm direitos aos bens de consumo, ficando a produção e distribuição destes novamente restritos às elites.

Retomando a trama da narrativa, esta se desenvolve a partir da chegada de um estrangeiro. Há quinze anos Berta, uma senhora idosa e a mais antiga moradora de Viscos, esperava por ele: o demônio. Um estrangeiro, trazendo em sua bagagem o fantasma de um passado doloroso, chega até Viscos com uma pergunta: "O homem é, em sua essência, bom ou mau? E para testar a integridade do ser humano, ele lança a sua proposta, elegendo como mensageira Chantal Prym:

– Meu prazo é de uma semana. Se no final de sete dias, alguém na aldeia aparecer morto – pode ser um velho que já não produz mais, um doente incurável, ou um deficiente mental que só dá trabalho, tanto faz a vítima – este dinheiro será de seus habitantes, e eu concluirei que nós todos somos maus. Se você roubar aquela barra de ouro, mas a cidade resistir à tentação, ou vice-versa, concluirei que há bons e maus, o que me coloca um sério problema, porque isso significa uma luta no plano espiritual, que pode ser ganha por qualquer um dos lados. Você acredita em Deus, planos espirituais, lutas entre anjos e demônios? (COELHO, 2000, p.26-29)

O que se sabe, relatado pelo próprio estrangeiro, é de ser um empresário muito rico, 52 anos, tendo sofrido uma tragédia no passado: a perda de sua esposa e duas filhas num sequestro, as quais foram assassinadas. Esse fato leva o estrangeiro a uma descrença na humanidade, mas, para ter certeza de que o ser humano é realmente mau, ele vai até Viscos, testar os valores dos habitantes do vilarejo.

Essa temática (O Bem e o Mal), tão comum em obras literárias, é abordada na obra de forma explícita, sendo um elemento corrente na narrativa coelhiana. A personagem Berta representa a voz da sabedoria, ainda que muitos na aldeia a chamem de bruxa, por causa de seus poderes psíquicos. Outro personagem em condição similar é o árabe Ahab, o qual transformou o lugar, tornando-o um ambiente exemplar. Sabedoria árabe e alquimia/bruxaria – elementos explorados, também, na prosa de Paulo Coelho. Apesar de haver um padre na aldeia, poucos frequentam as celebrações, conservando, ainda que de forma velada, as tradições religiosas da antiga civilização celta. Esse mistério que perpassa suas histórias, uma aura mística, tramas além do cotidiano convencional move o seu texto, envolvendo o leitor.

Um aspecto peculiar desta obra é a mística que há em torno dos números, construindo toda uma simbologia. A aldeia tem sete dias para decidir o que fazer diante da proposta do estrangeiro. O sete é o número místico por excelência. Ele usufrui de uma série de privilégios, não apenas entre os ocultistas como também em todas as religiões e seitas, das mais primitivas as mais modernas. A obra *O Demônio e a Senhorita Prym* representa a conclusão da trilogia "E no sétimo dia", seguindo *Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei* (1944) e *Veronika decide morrer* (1998). O número três (TRÊS, 2011, p. 1),

para a numerologia, é mágico e misterioso e está relacionado à vida de Jesus Cristo. Em *O Demônio e a Srta. Prym*, o Bem aparentemente vence o Mal, o que denota uma relação com Jesus, o que justifica ser a última obra da trilogia. São 281 ($2+8+1=11$) habitantes, em Viscos, em busca das onze barras de ouro. O número onze (ONZE, 2011, p.1), na Numerologia, representa o poder. Finalmente, o ano da publicação da obra: 2000 – virada do milênio, tempo de mudanças no mundo.

Interessante observar os esconderijos das barras de ouro. As dez, o estrangeiro esconde-as em uma formação rochosa, em forma de águia. A outra, eles a enterra num buraco em forma de Y. Considerando a simbologia como forte elemento da narrativa coelhiana, é possível interpretar o primeiro esconderijo como uma opção para os habitantes de Viscos, uma vez que as dez barras são direcionadas a eles: o acesso ao poder por meio do assassinato ou uma evolução espiritual, o que aconteceria caso eles não cometessem o assassinato. De acordo com o dicionário de símbolos, a águia (ÁGUIA, 2011, p. 1) representa tanto o desejo de poder quanto elevação espiritual. Quanto ao segundo esconderijo, este tem formato de Y. Segundo a filosofia chinesa, o símbolo "yin-yang" (YIN-YANG, 2011, 1) representa o princípio da dualidade: yin – o princípio passivo, noturno, escuro, frio; yang – o princípio ativo, diurno, luminoso, quente. Diante desse esconderijo, Chantal Prym tem dois caminhos: o do Bem e o do Mal. Na visão do estrangeiro, "o Bem e o Mal têm a mesma face; tudo depende apenas da época em que cruzam o caminho de cada ser humano" (COELHO, 2000, p. 50)

Chantal Prym sabia que sua revelação mudaria profundamente a rotina de Viscos. E finalmente decide contar tudo para os habitantes da aldeia. Muito antes da revelação da jovem, o estrangeiro já iniciara o processo de corrupção dos habitantes do vilarejo, pagando rodadas de bebida e valorizando o lugar e os costumes da região, o que enaltecia os moradores de Viscos, fazendo com que estes o considerassem um bom homem. Mas é a partir da revelação que se conhece toda a hipocrisia e ambição daqueles habitantes. Num silêncio coletivo, a cidade decide quem vai morrer, cujo veredicto é dado pelos que comandam o vilarejo: o prefeito e o padre. A vítima escolhida é Berta, revelando todo o preconceito e crueldade daqueles habitantes, pois se trata de uma senhora bastante idosa, vista por eles como improdutiva e inútil. Há um mascaramento que tenta amenizar a atitude, o que ironicamente é feito pelo padre, o qual considera a morte da personagem como um ato heroico, pois com as barras de ouro, Viscos poderá tornar-se uma cidade promissora. Com argumentos bíblicos, ele tenta convencer a cidade que alguém deve

morrer pelo bem da comunidade. E para ocultar a culpa de toda a cidade pelo assassinato, propõe que todos os habitantes atirem ao mesmo tempo no alvo, assim não haverá um culpado.

Como num ritual celta, os habitantes caminham em direção a um monolito que ficava a meia hora de caminhada de Viscos. Eis o lugar do sacrifício. Tudo transcorre para a execução de Berta e a vitória do Mal. Mas resta o último segredo da narrativa:

O recém-chegado demônio olhou para o lado, e viu que a luz da senhorita Prym, antes ameaçando crescer, agora já estava de novo quase desaparecendo; pena que o seu companheiro não estivesse ali para ver sua vitória. O que ele não sabia era que os anjos também têm sua estratégia: neste momento, a luz da senhorita Prym havia se ocultado apenas para não despertar a reação de seu inimigo. Tudo que seu anjo precisava era que ela dormisse um pouco, para poder conversar com sua alma, sem a interferência dos medos e culpas que os seres humanos adoram carregar todos os dias. Chantal dormiu. E escutou o que precisava escutar, entendeu o que era necessário entender. (COELHO, 2000, p. 144)

E o último segredo é revelado, constituindo-se no clímax do enredo. Chantal Prym chama a atenção dos habitantes, a fim de que examinem as barras de ouro. Para isso, convoca nove mulheres, as quais verificam que as barras têm data e número de série. Para a numerologia (NOVE, 2011, p.1), o número nove significa "[...] o número da iniciação: assinala o fim de uma fase de desenvolvimento espiritual e o início de outra fase superior." E é isso que acontece, nesse ponto da narrativa, com a cidade de Viscos. Chantal Prym então argumenta, confiante, com total autocontrole, dizendo que a aldeia não poderia apossar-se do ouro, devido ao seu registro, sendo facilmente identificadas, não podendo ser apresentadas ao banco sem a explicação de sua origem. Também não poderiam matar o estrangeiro, pois ele tinha amigos influentes que facilmente iriam descobrir tudo. Assim, todos desistem de executar Berta, a qual estava sedada (ideia também do padre, a fim de "amenizar" a crueldade) e descem a ladeira em silêncio.

Viscos volta a sua rotina, e como castigo, o prefeito é obrigado a fazer um monumento (uma fonte) em homenagem à Berta, que continua, da sua casa, no seu sábio silêncio contemplativo, a observar a cidade. Cumprindo o acordo, refeito durante a narrativa, a senhorita Prym torna-se a única dona das onze barras de ouro, assinando todos os papéis necessários para isso, com o consentimento e auxílio do estrangeiro. Este fez Chantal Prym tomar um novo rumo, mudando profundamente a vida dela, vencendo seus medos, por meio do autocontrole, concentração e pela sua aparente opção pelo Bem. Quanto ao estrangeiro, na concepção da senhorita Prym, não é a confirmação da teoria que ele sempre buscou, mas sim convencer a si mesmo que o homem pode ser bom, caso

contrário, não teria criado toda aquela estupidez. A cidade perde sua aura de honestidade e de valores sólidos, tornando-se o que sempre foi: "[...] igual a qualquer outra aldeia do mundo, e tudo que se passa nela se passa em todos os continentes, cidades, acampamentos, conventos, não importa onde."(COELHO, 2000, p. 131).

A recepção do texto de Paulo Coelho pela crítica literária e pelo leitor

Do ponto de vista de Eloésio Paulo, analisando a obra:

Os maus são castigados, mas não se trata exatamente de uma vitória do bem ou de uma derrota do mal. O desfecho do romance, na realidade, encerra uma vitória da Razão: é o raciocínio sherlockiano proporcionado pelo anjo de Chantal que resolve o problema. Sintomaticamente, essa racionalidade pode ser extrapolada para o enredo como um todo, uma vez que *O demônio e a senhorita Prym* é o mais bem articulado, em termos de técnica narrativa, de todos os livros de Paulo Coelho. É claro que não é perfeito, mas o domínio dos meios que ele revela, a ser aprimorado ou pelo menos tido como meta, muito fará pelos romances seguintes, exceto *O zahir*, que representa em muitos sentidos uma recaída na prolixidade e na falta de rumo das primeiras obras. Embora estejam longe de ser primores da técnica narrativa, os dois livros seguintes do autor chegam a uma qualidade inimaginável para o leitor atento de *O diário de um mago* ou *As valquírias*. Só não vale acreditar, com isso, que finalmente Paulo Coelho virou um grande escritor para além do que dizem as vendagens impressionantes de seus livros. (PAULO, 2007, p. 98)

Embora sua crítica ainda localize a narrativa coelhiana à margem da Literatura ou do que se convencionou chamar a alta literatura, Eloésio Paulo aponta a obra em análise como um avanço na escrita de Paulo Coelho. Em geral, a academia e a crítica literária brasileiras recebem a produção deste com uma certa reserva, no que se refere à qualidade da sua obra, ou simplesmente recusam sua leitura. Em contrapartida, Paulo Coelho é um fenômeno de marketing, no Brasil, Europa, Estados Unidos... Por que esse escritor é tão lido? Como ocorre esse processo de identificação entre o leitor e sua obra? Quem é esse leitor? Essas questões parecem não ser tão óbvias e necessitam de uma investigação, mas sem aquele olhar viciado, geralmente direcionado à obra coelhiana.

Segundo Romancini (2002), o percurso do escritor vem sendo construído há muito tempo, desde 1973, quando publica a obra *O teatro na educação*, revelando seus interesses na juventude: escrever e fazer teatro. Foi professor de teatro em entidades públicas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Trabalhou, também, como jornalista e viajou para fora do país, tendo contato com a cultura *hippie* dos Estados Unidos. Editou o *Manifesto de Krig-ha*, em quadrinhos, expressando a ideologia da “Sociedade Alternativa”, contida nas letras de suas músicas. Porém essa publicação foi recolhida pela polícia por ensinar a fazer um

“badogue” (estilingue). Em 1974, passou por um curto autoexílio nos Estados Unidos. Também foi preso, sequestrado e torturado pelos paramilitares. Um certo dia, sentiu a “presença do mal” e abandonou as seitas ocultistas com as quais tinha se envolvido até então. Após o fim da parceria com Raul Seixas, trabalhou como executivo da Polygram, sendo demitido em 1978. Em 1982, publica seu terceiro livro: *Arquivos do inferno*, obra com intenções mais ambiciosas, em termos literários. Em 1986, é publicado o *Manual prático do vampirismo*, apontando o poder comunicativo de Paulo Coelho, a esta altura, ministrando palestras em feiras esotéricas e divulgando a obra, com bastante sucesso. Mas é com a publicação de *O diário de um mago* (1987) e *O alquimista* (1988) que se tornou um grande vendedor de livros, já pela editora Rocco. As estratégias de *marketing* utilizadas para divulgar as obras foram cruciais para o sucesso. A partir daí, Paulo Coelho passa a ser um escritor conhecido internacionalmente, acumulando sucessos.

Buscando delinear um perfil do leitor de Paulo Coelho, há uma divergência entre Romancini (2002) e Maestri (1999):

[...] se deve, no nosso entender, recusar explicações demasiadamente simplificadoras, como as que colocam em foco somente consumidores ingênuos em busca de consolação, ou que projetam no campo cultural diretamente as transformações ocorridas no âmbito sociopolítico, para explicar o sucesso mercadológico de Paulo Coelho. Como ocorre em grande medida, na análise sobre o autor em questão, realizada por Maestri (1999). (ROMANCINI, 2002, p. 7)

Em sua obra, Maestri (1999), numa análise sociocultural detalhada, busca evidenciar as razões do sucesso de Paulo Coelho, destacando o momento histórico e cultural em que vive o leitor da obra coelhiana – um sujeito com uma frágil identidade cultural, em meio ao consumo exagerado, motivado pelo neoliberalismo e pelo rompimento das fronteiras, num mundo agora globalizado, facilmente capturado pela temática esotérica. Entretanto, Romancini (2002), mais uma vez, discorda:

Essa articulação entre esse viés esotérico e o contexto político-social “neoliberal” é a única possível? No nosso entender, provavelmente não. É possível também construir outros sistemas de oposições, bem como problematizar outras analogias – mas isso, naturalmente, questiona a ideia de um sentido social dado de modo tão uniforme e exterior aos sujeitos. (ROMANCINI, 2002, p. 24-25)

É necessário conhecer o leitor da obra coelhiana, estabelecendo um contraponto com os estudos teóricos e críticos a respeito dela, considerando o processo histórico desse leitor, suas experiências, sabendo que “[...] entre o livro e seus consumidores não existe apenas uma relação de imposição cultural. Há também uma articulação entre ‘antigas estórias, que vêm de um lastro de memória, e partem para uma outra denotação da sede de

ouvir e narrar". (FERREIRA apud ROMANCINI, 2002, p. 145).

Com o sucesso no mercado editorial e sua entrada na Academia Brasileira de Letras, Paulo Coelho definitivamente se desloca da periferia para o centro. Dessa forma, já não basta mais vender livros, mas sim ser reconhecido como escritor. Eagleton (1997), em sua obra, desconstrói algumas concepções e critérios de Literatura geralmente utilizados para atribuir valor a uma obra, deixando em aberto essa discussão. Conforme Schwarz (1987, p. 161):

Elogiam-se autores porque escrevem bem, porque têm memória de anedota curiosas, porque têm familiaridade com aspectos remotos da vida nacional, porque experimentam com a linguagem, mas não porque tenham compreendido em profundidade o presente. [...] Numa correspondência inventada por ele mesmo, a fim de fingir um clima de crítica e debate que no Brasil da época não existia, José de Alencar faz que uma leitora proteste contra a falta de grandeza das personagens de *Senhora*. O romance responde à sua leitora fictícia dizendo que se trata de algo proposital. Justamente, ele havia retratado o que chama de "o tamanho fluminense" de nossos dramas humanos, um tamanho por assim dizer "diminuído".

Até o Romantismo, apenas uma minoria tem acesso à arte. Com a ascensão da burguesia, ocorre uma democratização das manifestações artísticas, em que se difunde a prosa romântica através do jornal, editada em capítulos, isto é, o romance-folhetim, tornando-se a literatura mais acessível. Em decorrência disso, ocorre a profissionalização do escritor devido a grande demanda. Com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, um novo público destaca-se em face à essa difusão literária pela imprensa: o feminino. Este, como o público burguês em geral, é considerado menos intelectualizado, na opinião da aristocracia, pois desconhece as convenções da literatura clássica, tradição cultural do ocidente. Segundo a elite aristocrática, os romances publicados destacam sempre uma trama amorosa, constituída de um sentimentalismo intenso, seguindo um esquema simples de elaboração, cujo desfecho ora é triste (geralmente ocorrendo a morte), ora feliz, tornando-se, assim, mais acessível ao nível cultural do público burguês daquela época. Embora a prosa romântica tenha sofrido uma inferiorização, naquela época, é inegável seu lugar e valor na literatura brasileira, sendo hoje recebida de outra maneira.

Situação similar ocorre com outros autores e obras, com o passar do tempo. Outros exemplos poderiam ser citados, como Jorge Amado, as histórias em quadrinhos... Segundo Santiago (1982, p. 128):

[...] Cada nova geração procura, pois, modificar o *status quo* artístico pela radicalidade, questionando o conceito e o fazer vigentes da literatura, trazendo para a cena artística um produto que tematiza a crise e que, a partir dela, ganha significado. Inúmeros são os textos, podemos já ver em perspectiva histórica, que estão ficando apenas porque representam a originalidade do movimento.

O valor que se atribui a uma obra depende, parece assim, mais do seu tempo e espaço, isto é, da sua condição histórica. Em que contexto a obra é produzida e recebida, quem a recebe, como, quando... tudo isso torna-se crucial para entender a recepção da arte.

Retomando Eagleton (1997, p. 16):

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. "Valor" é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e sentir que essa sociedade considerasse limitados ou irrelevantes. Em tal situação, Shakespeare não teria mais valor do que muitos grafitos de hoje. E embora para muitos essa condição social possa parecer tragicamente empobrecida, creio que seria dogmatismo não considerar a possibilidade de que ela resultasse de um enriquecimento humano geral.

A crítica que recebe a obra de Paulo Coelho com certa reserva, geralmente se baseia na construção da linguagem, essencialmente, incorrendo em comparações aos cânones da literatura. A crítica argumenta a deficiência da linguagem, o uso corrente do lugar-comum e a repetição quanto à abordagem temática, entre outros "problemas". De fato, isso acontece, principalmente no que se refere à sintaxe, apesar de ser apontado, muitas vezes, com um certo exagero. Certamente, o próprio autor tem consciência disso. Mas insiste em escrever assim. É claro que, no seu itinerário como escritor, nota-se realmente algumas mudanças. Apesar destas necessitarem de uma investigação mais apurada, percebe-se um significativo deslocamento do texto de Paulo Coelho, da periferia para o centro: visão mais racional, aperfeiçoamento da técnica narrativa, ingresso na academia. Parece que a condição de grande sucesso editorial mundial já não basta ao escritor, o qual deseja também o reconhecimento da crítica.

Paulo Coelho parece saber quem é o seu leitor:

– Você mexeu no ouro – continuou ele. – Se tivesse que escrever um livro sobre sua experiência, acha que a maior parte dos leitores, enfrentando todas as dificuldades que enfrentam, sendo frequentemente injustiçados pela vida e pelos outros, tendo que lutar para pagar a escola dos filhos e a comida na mesa – essas pessoas torceriam para que você fugisse com a barra? (COELHO, 2000, p. 73).

Não se trata de subestimar o leitor, de localizá-lo numa posição inferior (e consequentemente a obra), mas sim de entender que cada leitor é um sujeito histórico, em construção. Durante esse processo, este vivencia experiências com as mais diversas leituras.

Quanto mais esse sujeito for exposto a essas gama de textos, maior será seu universo linguístico e sua interação com o mundo. Decidir, no entanto, por qual obra ele deva começar o seu itinerário, qual ele deve ler ou não ler é desconsiderar sua existência, sua identidade.

A indústria cultural pode exercer, sim, uma influência negativa, manipular, descaracterizar, entretanto o leitor não é totalmente ingênuo. Se ele lê Paulo Coelho, por exemplo, há uma identificação, e entender esse processo é entender o presente.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ÁGUIA. In: GUEDES, G. Norma culta. 2007. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br.htm>> Acesso em: 29 set. 2011.

ANDERSON, P. *Neoliberalismo: origem e consequências*. Vitória: SEEB, [19--].

COELHO, P. *O alquimista*. São Paulo: Gold, 2007.

_____. *O demônio e a senhorita Prym*. São Paulo: Objetiva, 2000.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio nobel/SESC, 1997.

MAESTRI, M. *Por que Paulo Coelho teve sucesso*. Porto alegre: AGE, 1999.

O MISTÉRIO DO NÚMERO TRÊS. In: Mr. Tlaloc. S.l., s.n., 2007. Disponível em: <http://www.wingdings.com.br/artigo_misterio_do_numero3.htm> Acesso em: 28 set. 2011.

Os números nove e onze. In: Simbologia sagrada. S.l., s.n., s.d. Disponível em: <<http://www.numerologo.com.br.htm>> Acesso em: 29 set. 2011.

PAULO, E. *Os 10 pecados de Paulo Coelho*. São Paulo: Horizonte, 2007.

ROMANCINI, R. *Apropriações de Paulo Coelho por usuários de uma biblioteca pública: leitura “popular”, leitura popularizada*. 208 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Programa de Pós-Graduação em Ciências de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

YIN-YANG. 2006, s.l., s.n. Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br.htm>> acesso em 29 set. 2011.

O AUTOR COMO NÓ: LITERATURA, MULTIDÃO E SINGULARIDADES NA ERA DAS REDES

Aleamar Silva Araújo Rena¹

Sou famoso na Ganz Europa, e a senhora não é conhecida na Ganz Europa e deve pagar-me multa.

Cada palavra minha será ouvida, cada uma das minhas afirmações será pensada, transmitida, impressa. Eu hei de mostrar quem sou!

O Senhor me diz: dados; mas se já estamos abarrotados de dados e não sabemos o que fazer com eles!

Fiódor Dostoiévski, *O crocodilo*, 1864

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de 1929, Mikhail Bakhtin nos oferece um brilhante estudo da polifonia no romance dostoiévskiano e dos novos paradigmas estéticos que este instaurou em relação à tradição romanesca no séc. XIX. Ao se afastar do monologismo do romance ideológico oitocentista e da dialética hegeliana da antítese que gera a síntese, ou da imagem da consciência sensível que se torna conceito puro em seu *desfecho*, a importância de Dostoiévski, enquanto artista, não se esvanece; pelo contrário, intensifica-se na medida que exige maior habilidade para conceber seus heróis na multiplicidade de consciências independentes e plenivalentes. Se, por um lado, o autor perde espaço enquanto ideólogo, aquele cuja voz homofônica se faz sentir nos interstícios da trama, dos diálogos, da obra e, por conseguinte, da História, por outro ganha como artista capacidade de retratar não apenas o homem no sentido lato e universal — o romântico em processo de formação (passagem da contradição à resolução) na concepção hegeliana — mas o homem perante o outro e atravessado pelo olhar do outro, homem de ideias ao qual o acabamento é inacessível, que não é extensão pura de uma meta formal ou ideológica uma perseguida pelo criador. A visão artística de Dostoiévski se constitui antes pela coexistência e interação da consciência do que por sua formação. Trata-se de uma visão do mundo no espaço, não no tempo. (BAKHTIN, 2002)

¹ Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Estudos Literários da FALE/UFGM e professor do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix.

Nos interessa observar que, como ainda aponta Bakhtin, se valendo das conclusões de Otto Kaus, as mudanças no paradigma estético em Dostoiévski não teriam sido possíveis senão como reflexo ou expressão autêntica de uma sociedade a que, com o avanço do capitalismo, seguiu-se também o crescimento do número de habitantes, a intensa mistura de culturas, valores e costumes no espaço público (e privado) da *polis*. Desta forma, o capitalismo destruiu o isolamento das vozes dos mundos que o precederam, fez desmoronar “o caráter fechado e auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar (...) o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação” (idem, p. 18-19).

De Charles Baudelaire em *Sobre a modernidade* (1859) a Gabriel Tarde em *A opinião e as massas* (1898), passando por Gustave Le Bon em *Psicologia das multidões* (1895), o fim do séc. XIX e início do séc. XX seriam marcados pelo espectro dos grandes aglomerados de corpos, realizado efetivamente no fortalecimento das organizações trabalhistas e das demandas por direitos, mas simultaneamente atravessado pelo advento da publicidade, dos meios de massa, das infraestruturas normativas do Estado, e uma parafernália técnica, corporativa e institucional capaz de regular a coletividade, como tão bem descreveu Foucault nos seus estudos sobre o biopoder e a sociedade disciplinar e regulamentar.

É também por Foucault que podemos compreender mais claramente a formação da figura do autor ao longo da Era Moderna.² Em sua conhecida conferência à Sociedade Francesa de Filosofia em 1969, intitulada “O que é um autor” (FOUCAULT, 2001, p. 264-298), Foucault observa que é precisamente sobre a necessidade do controle do discurso, desde o nascimento do livro impresso e sua disseminação, que vai se constituir as primeiras funções autor na modernidade:

O discurso, em nossa cultura (e sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato — um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do Blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (idem, p. 274-275)

² Neste ponto vale frisar que nos interessa aqui pensar o autor por uma perspectiva tecnoeconômica e biopolítica, num plano diverso de uma abordagem da autoria pelo viés estético ou semântico (o que implicaria levar em conta questões extremamente complexas e amplas como a intencionalidade, a estética da recepção, a hermenêutica do discurso, a filologia, etc.). Para tais abordagens, cf., além da conferência de Foucault aqui citada, o cap. “O autor”, de *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon (2001).

Porém, para Foucault é propriamente no momento em que a marca autoral do discurso passa a funcionar em um sistema de propriedade (sendo regulada no âmbito do direito do autor, suas regras de reprodução e comercialização) que a “transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura” (idem, p. 275). Curiosa constatação na medida que se situa o nascimento do autor literário no irrompimento do capitalismo e seus mecanismos de apropriação do discurso estético. Falamos também de um sistema, de um conjunto de práticas e interesses — relativos ao mercado, às editoras, ao marketing, à comunicação de massa, à crítica especializada — que vêm, desde o início, se articulando e fortalecendo em torno do autor. É somente no instante que o novo surge como valor, por cuja instauração o autor é ao mesmo tempo condição e responsável, que se desenha o seu lugar em meio à multidão. Se a autêntica polifonia dostoiévskiana das vozes dialógicas e imiscíveis refletem um novo arranjo social — o encontro ou choque de mundos no espaço complexo da *polis* —, a potente figura autoral que aí se manifesta não é menos atravessada por este mesmo estado de coisas. Assim é que

[...] a prática de visualizar (nos meios de massa) a literatura também inclui um novo tipo de fetichismo referencial que corresponde ao axioma de reconhecimento fácil e total, uma exigência básica de toda estratégia sólida de marketing. A exibição do mundo possível literário na sua versão mediatizada, sua visibilidade, tende a uma percepção de uma presença quase física do autor, dos personagens e do cenário [...] (VLASSELAERS).

A multidão, a despeito de sua presença cada vez mais marcante no campo político, jamais protagonizou o agenciamento público do discurso estético na modernidade, não obstante as utopias das quais foi objeto. E, como mostrou Duchamp com seus ready-mades, ao fim e ao cabo, na Era Moderna a originalidade e grandiosidade romântica do gênio nunca estiveram de fato desvinculadas dos processos de reificação e vice-versa; Marcel Duchamp desempenhou o golpe primeiro ao teatro de aparências que ainda persistia; Andy Warhol e a Pop Art o golpe mortal, de tal maneira que Barthes, no texto “A morte do autor”, publicado um ano antes de “O que é um autor?” de Foucault, e um ano após o movimento de 68, resume as condições de existência da figura autoral até então:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura

corrente está tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] (BARTHES, 1988, p. 66)

Hoje, o movimento rizomático, não-linear, veloz e tomado por territorializações e desterritorializações que percebemos estar em curso na cultura nos leva refletir em que medida a desinstitucionalização e descentralização da prática criativa e dos seus agentes periféricos (crítica, mercado, mídia) oferecem condições para afirmarmos que novas mudanças no paradigma autoral estão em curso e correspondem ao nascimento de uma multidão enquanto potência criativa e discursiva. A flexibilidade da informação contida na forma de bits nos HDs das máquinas conectivas rompe tecnicamente com um século de sistemas de produção e propagação analógica de conteúdos, tecnologias cujo acesso se manteve restrito a pequenos grupos devido às limitações legais e de custeio infraestrutural/operacional, mas também porque representaram (e representam) um lugar específico de poder, controle e perpetuação de interesses de mercado.

Entre as consequências que já agora podemos sentir a partir da intervenção da nova realidade sociotécnica, está o aumento do número de vozes (ou nós) na esfera pública cotidiana para a casa dos milhões, talvez bilhões. Efetivamente, cada leitor ou espectador tornou-se, em um período assustadoramente curto da História, e de forma global, também produtor de conteúdos. Sem dúvida, essa atomização das ações, das falas, dos canais, isto é, a difusão sem precedentes das consciências, ideias e valores individuais afeta o cerne da figura autoral. “Se um indivíduo morre”, dirá Baudrillard, “sua morte é um acontecimento considerável, enquanto que se mil indivíduos morrem, a morte de cada um é mil vezes menos importante” (2002, p. 156). Mas tal ocorrência não se dá somente porque, em uma multidão formada por infinitos gestos, cada gesto torna-se incapaz de se projetar a todos ao mesmo tempo — como se vê nos meios um-todos — mas precisamente porque, na promiscuidade que se instaura, a própria lógica da industrialização da cultura é abalada, uma vez que grande parte dos conteúdos que agora circulam não corresponde às expectativas do mercado, nem do ponto de vista legal, nem do ponto de vista dos (re)usos permitidos pelas novas máquinas. Neste sentido, aí se dá, sem a presença de um movimento revolucionário nos termos de um novo marxismo, uma subversão (mas não aniquilação) das expectativas mercantilistas na qual, como vimos, a figura do autor se encontra vinculada.

Mesmo que um nome, real ou não, seja recorrentemente utilizado, neste ambiente em que a efemeridade impera, não se espera muito mais destas marcas do que o próprio reflexo do mapa fluido e dinâmico no qual se encontra, isto é, a experiência de um corpo que agencia numa certa dose de anonimidade, numa lógica de microescalas ou molecular. Evidentemente, também os nomes reconhecíveis, aqueles que são reproduzidos à exaustão, *ad infinitum*, nos meios massivos, não somente estão sendo constantemente retomados como são, de fato, o principal destino ou interesse dos usuários do mapa. Assim é que se pode dizer que a rede mundial de computadores (a WWW) consiste, como por certo toda rede aberta, de estruturas e pontos de conexão em constante comunicação com o exterior; se alimenta indefinidamente por *inputs* e procedimentos (ou substratos de procedimentos) alheios a ela. Como efeito, tem-se que entre os 10 termos mais utilizados no Brasil na busca por notícias no Google em 2011 estavam: BBB, BBB11, Flamengo, Globo e jogos. Mesmo sendo (ou justamente por ser) em si um sistema que se pauta pela descentralização dos agenciamentos, das produções, das trocas, dos nomes, a WWW está sujeita, a todo instante, à replicagem, em algum nível difícil de mensurar, mas certamente não ignorável, dos hábitos, valores e sentidos produzidos sob a regência de procedimentos estranhos a ela. Assim é que Deleuze e Guattari vão dizer, a respeito do seu rizoma mas, de qualquer forma, se assim quisermos, também a respeito do nosso: “toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução nas leis de combinação”. (1995, p. 14)

Se por um lado são raros os agentes nascidos do agenciamento coletivo de uma multidão conectada que se tornam, dentro da própria lógica descentralizada, grande referência para um grande número de usuários por um longo período de tempo, com frequência os nomes que na Web circulam são justamente modelos e referências que já chegaram ao mapa como imagem-decalque, sobrecodificados. Adicione-se a isso o fato de que a própria inventividade nos espaços em rede pode estar sujeita a apropriações, usos, operações que replicam as lógicas corporativas e centralizadas das antigas mídias e podemos entender, mas não nos subscrever por inteiro, as preocupações de pensadores como Francisco Rüdiger: no ciberespaço “as funções adicionais, como formação cognitiva, articulação política e desenvolvimento da criatividade, são extraordinárias, não só pela resistência do meio à sua prática, quanto pelo contexto em que ele surge e se movimenta” (2008, p. 20). Assim são, por exemplo, as recentes redes sociais, que, embora não ofereçam conteúdos para além dos anúncios personalizados, determinam ou limitam, a

partir de suas próprias infraestruturas fechadas, os tipos de trocas, parcerias e invenções possíveis. Se tornam decalque do mapa, sobrecodificação, na medida que se totalizam e neutralizam a diferença estrutural enquanto potência.

No entanto, nos termos que aqui nos interessa, à lógica das redes importa o papel do agenciador, aquele que remixa, se encaixa numa determinada etapa de um processo que não tem nem origem nem uma meta suprema, que já “não é feito de unidades, mas dimensões, ou antes de direções movediças” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32). Trata-se de realidades e procedimentos com caráter artístico e não-artístico sobre os quais tomamos consciência há mais de um século — a polifonia e as vozes imiscíveis em Dostoiévski, as colagens de materiais extremamente diversificados nas vanguardas, no Cubismo, no Dadaísmo, a espontaneidade da poética surrealista, o dialogismo, as heterogeneidades constitutivas pensadas por Bakhtin, etc. —, mas que se tornam, hoje, corriqueiros e ganham novo estatuto nas trocas e intervenções digitais. Fragmentos de discursos estão deslocados, nomes próprios são expropriados e reapropriados por desconhecidos que se fazem passar por outros, fragmentos formais e técnicos são reutilizados (reterritorializados) de formas não previstas por seu autor.

De fato, não há aqui vaticínio de uso ou poder sobre as formas. O sample, o loop, os bancos de dados, a cópia ilegal, as redes peer-to-peer, os blogs, e até mesmo as redes sociais são espaços de processo, de inacabamentos e constante afetação mútua. Vivemos a cultura do remix, das multidões discursivas na esfera pública, amontoados de amadores e profissionais, estranhos e conhecidos que se cruzam, se ajudam, se tocam. O que estes novos procedimentos fazem com as noções de autor e autoria? No nosso entendimento, as desconstrói a ponto de tornar pouco expressivos tais termos. Por isso falamos, na falta de palavra melhor, de agenciador, tomando emprestado o conceito *agencement* (agenciamento) em Deleuze e Guattari. Pois um agenciamento diz respeito a movimentos de territorialização e desterritorialização, apropriação e expropriação, da instabilidade do desejo e das afetações nos agenciamentos moleculares, mas igualmente das codificações preestabelecidas e instituídas em um agenciamento estratificado, molar, duro. Falamos deste poderoso e complexo conceito de forma ligeira, porém é apenas a título de sugestão. Acreditamos que as redes nos revelam, no plano do agenciamento maquínico, um rico campo de observação da natureza dos encontros, das afetações, das linhas de fuga, assim como das estratificações e sobrecodificações. As possíveis aplicações da filosofia de

Deleuze e Guattari nesta abordagem foram experimentadas por nós, recentemente, em livro (RENA, 2009). Assim, aqui nos deteremos em breves explicações.

Das funções autor entrevistadas por Foucault, pouca coisa fica de pé frente ao agenciamento maquínico posto em curso. De fato, a potência contida na topologia das redes se deixa transparecer menos por aquilo que se sabe *a priori* — ao que se busca a repetição de uma imagem-modelo estável — do que por aquilo sobre o qual ainda pouco ou nada se sabe. Um agenciador cibernético entrevê, a todo momento, a possibilidade da singularidade no encontro com o inesperado, com a imprevisibilidade do fluxo de um nó ao outro; se inscreve não como centro funcional, estabilizador, mas como coletividade, elemento interconectado e ativo: “A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 37). Admitimos, desde já, que aqui também há riscos: paralisia, comunicação confusional (SFEZ, 2007, *passim*), operação (indiferença enquanto obsessão operativa) (BAUDRILLARD, 1990, p. 53), acondicionamento do vício, etc. Substitui-se assim a potência da singularidade pela impotência do mecanicismo neutro ou mesmo patológico. Ou ainda, no extremo do agenciamento, a esquizofrenia. Não se trata mais, como diria ainda Baudrillard, “da exaltação da vontade nem da afirmação soberana de um acontecimento, de um devir, e sua consagração por um signo imutável, como queria Nietzsche — é a recorrência viral dos microprocessos, inelutável também, mas que nenhum signo potente torna sensível à imaginação”. (2002, p. 157)

Mas tendo o imprevisível como positividade, o agenciador — que se constitui enquanto um tipo específico de corpo desejante — e as subjetividades maquínicas estão sempre em vias de se singularizar. Um desconhecido que procura um outro porque possuem interesses similares e se tornam parceiros; um poema que chama a atenção de um jovem que o faz circular entre conhecidos e desconhecidos; o autor que responde, nas redes sociais, as perguntas dos leitores. Este último é o caso do ganhador do Prêmio Nobel de literatura, Salman Rushdie, que ao receber de uma leitora no seu canal no Twitter a pergunta "Got to admit:stuck on grand inquisitor chapter in #brotherskaramazov can anyone explain it in, say, 140 characters?" retornou: "The Inquisitor condemns Christ for giving men too much freedom, admits that the Church follows the Devil. Does that help?"

Estivemos por 200 anos ou mais acostumados em ver o autor pelos olhos dos críticos, estudiosos, jornalistas, editores, gravadoras, estúdios, agências, TVs, revistas, etc., que ocupavam (e ainda ocupam) a função bem definida de selecionar, julgar, esclarecer,

estabilizar e até explicar os textos. O que acontece com estas instâncias quando alguém como Salman Rushdie abre uma conta numa rede social e se propõe a escrever pequenos fragmentos de obras em meio às suas conversas diretas com seus leitores, responder perguntas sobre grandes clássicos ou pequenos fatos literários? O que acontece quando um serviço como o Lulu.com se propõe — por apenas 300 dólares — a cuidar da produção gráfica, registro de ISBN e distribuição nas grandes livrarias on-line de um livro, e até preparar a impressão e envio caso um comprador prefira o papel à tela?³ Dizemos “papel à tela”, e não o contrário, porque hoje, na Amazon, a maior livraria do mundo, já se vende mais livros digitais do que impressos. Mas voltemos, o que acontece então? A quantidade de nomes no universo da literatura e da cultura se multiplica indefinidamente; torna-se obsoleta a figura do intermediador; leitor e criador se aproximam. Faz nascer, num extremo destas mudanças, um tipo de agente que prioriza o processo, o encontro, a reapropriação, a ação, a experiência em detrimento da memória de longo prazo, da estabilidade (do sentido, da forma, do nome), do comércio como fim, das corporações, das grandes referências. Não são, no entanto, movimentos que se excluem ou anulam, estão, na maior parte do tempo, se interagindo e autoafetando.⁴ Se na modernidade as vozes não se multiplicavam facilmente por restrições técnicas — mas em seguida porque antes de uma voz se tornar voz haveria de ser destrinchada, avaliada, escalada e, eventualmente, aprovada (mesmo que reprovada, pois a reprovação também pode interessar ao jogo paradoxal do capital!) — hoje todas estas barreiras vêm sendo minadas por uma tecnocultura que se marca, efetivamente, pela participação das multidões.

No lugar da crítica as comunidades; no lugar do anúncio o boca a boca; no lugar dos prêmios o ranking; no lugar do gênero o nicho; no lugar do hit a cauda; no lugar das entrevistas as redes sociais; no lugar dos filtros a imediatividade; no lugar da revista os blogs; no lugar do tradutor um bando; no lugar da crítica os fóruns; no lugar da biografia a rede. Está claro que os efeitos desses novos arranjos maquínicos sobre a cultura e o saber não são os mesmos de outrora, no tempo em que se buscava os clássicos. Devemos

³Num primeiro esboço deste texto usamos o termo luz em vez de tela. Optamos por tela, num segundo momento, porque certos aparelhos para leitura de livros digitais hoje usam uma tecnologia, que não emite luz, chamada tinta eletrônica (e-ink). Estas telas são também chamadas de papel eletrônico (e-paper).

⁴O pesquisador americano Henry Jenkins vai falar, do ponto de vista mais institucional, mas não somente, de “narrativas transmídia”, em que as histórias nos meios de massa estão em constante interação com as dinâmicas das redes. Um filme que se estende a um jogo, o qual lhe acrescenta novidades à trama, uma novela que se estende em um blog, no qual os leitores intervêm, uma ideia da trama que se desenvolve num fórum com a participação dos espectadores, leitores, etc. A esse processo, Jenkins deu o nome de “cultura da convergência”. Cf. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação* (2009).

continuar a esperar que venham? Senão, pelo que devemos esperar? Onde ficarão as profundas reflexões, as brilhantes incursões, o tempo do progresso linear e o tempo sem tempo, lentamente decantado, Bakhtin em Dostoiévski, Agamben em Benjamin, Benjamin em Baudelaire, Deleuze em Kafka, Kafka em Dostoiévski, Foucault em Nietzsche, Barthes em Foucault? Devemos entrever, no constante resgate e busca das grandes vozes e referências estáveis, um lugar de resistência? Está aí, em tal projeto, um dos papéis fundamentais dos intelectuais e da academia no séc. XXI? Ou corre-se o risco, ao se resistir às novas velocidades, de perdermos por completo a, ainda que fina, fundamental linha que une o pensamento acadêmico ao cotidiano? Não cabe à academia introduzir nestas dinâmicas, não a resistência (quando não o preconceito), mas a dose necessária de reflexão crítica para que, na complexidade da atual realidade, avancemos?

Vivemos ainda sob a ampla sombra das grandes referências e ícones, e, embora, como mostramos entender, as grandes vozes sejam intrínsecas ao capitalismo tal qual o conhecemos até aqui, as novas lógicas e temporalidades são hoje igualmente inevitáveis, e por esses indícios talvez possamos afirmar, como o fazem tantos outros pensadores da cultura e do chamado capitalismo imaterial, que a sociedade de mercado e consumo esteja efetivamente entrando em uma nova fase. Por outro lado, o entrelaçamento do capital, Estado, produtores, artistas e até ONGs naquilo que George Yúdice chamará de “conveniência da cultura” (2006) se fortalece enquanto estratégia integrada de desenvolvimento, levando ao limite a institucionalização da cultura e da arte. Uma coisa é certa, porém; o enfraquecimento do comércio (ou, para todos os efeitos, da replicagem da imagem-modelo) na produção imaterial nas redes — fora do campo de ação dos sistemas de regulação da propriedade, enfim, as ações de remixagem, colaboração, troca infinita — injeta diferenças irrevogáveis no estatuto daquele que produz nos novos ambientes.⁵

Seja como for, a cultura como a conhecemos no século passado vem aos poucos deixando de existir, e com ela, uma figura de autor (e obra, livraria, crítica, academia, etc.) à qual nos acostumamos a ponto de esquecermos que nem sempre foi assim. Pelo contrário, seu nascimento diz respeito a um episódio, por assim dizer, que sequer planejamos. Como lembra Barthes, o fenômeno “autor” tem sido variável; “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de

⁵ E este não é um movimento espontâneo e consensual, existe hoje uma luta de gigantes em curso (a multidão, o Estado, as corporações), em que a abertura instaurada pela WWW corre riscos constantes de revogação, no Brasil e no exterior.

quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (1998, p. 66). Ou ainda Foucault: “o autor (...) é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Especificação possível ou necessária? Tendo em vista as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência.” (2001, p. 288)

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema Vol. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. São Paulo: Aleph, 2009.

LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

MINK, Janis. *Duchamp*. Taschen, 2000.

RENA, Alemar S. A. *Do autor tradicional ao agenciador cibernético: do biopoder à biopotência*. São Paulo: Annablume, 2009.

RÜDIGER, Francisco. *Cibercultura e pós-humanismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SFEZ, Lucien. *A comunicação*. São Paulo: Martins, 2007.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VLASSELAERS, Joris. Tecnologia mediática e inovação literária. In: ANTELO, Raúl et al. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.