Simpósio IV

QUE AUTOR ENCONTRAMOS NAS MARCAS DO TEXTO?

Alexandre Moraes (DLL/UFES)

"(...) da mesma forma que as enguias, Jai Singh, as estrelas e eu mesmo, são parte de uma imagem que só aponta para o leitor"

Julio Cortázar, *Prosa do Observatório.*

Entre o sujeito e o *eu* encontramos o autor e o leitor ou seriam o autor e, também o leitor, estruturas autônomas entre esses limites? Nas marcas do texto literário, podemos encontrar as linhas tanto do autor/leitor quanto do par sujeito/eu e, nisto, podemos ainda verificar que se caracteriza o sujeito por ser uma espécie de impossibilidade; ou seja, só podemos vivê-lo ou ter algum saber sobre ele através de um processo que, normalmente, denominamos "eu" que, por si, também se dá por negação.

O autor, quer dizer, a *griffe* que se esconde[1], por um lado e, paradoxalmente, mostra, por outro escancarados, nome e sobrenome ou textos, intertextos, subtextos, vozes, dizeres, linhas, marcas, intensidades e possibilidades de vir a ser entendido como um sujeito/eu é também uma criação, tanto como o sujeito e, a partir da modernidade, é questionado, vivenciado em sua criação, multiplicação, instabilidade e existência e, claramente, entrando em cena o leitor instável que ocorre por fluxos e cuja densidade pode ser verificada na sua ação criadora.

O eu, que se efetiva como uma espécie de resistência[2] ao olhar e ao saber de si é, no entanto, ele mesmo, a ponte para o sujeito.

O autor e seu correlato, o leitor, neste quadro, como se constitui e se diferencia do sujeito e do eu? Vemos, então, que o autor é uma estratégia discursiva e uma prática que envolve os fluxos de subjetividade pertinentes ao eu e ao fazer da linguagem e também

[1] FOUCAULT, Michel. What's an author? In: FOUCAULT, Michel. *The Foucault reader*. Org. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984

[2] Ver para maior amplitude conceitual VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Ligia. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 53 e sg e LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. O Seminário Livro 2. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

aquelas práticas pertinentes ao sujeito e, mais, podemos ainda constatar, portanto, que o autor se verifica no interior da possibilidade entre o eu e o sujeito. Só há a existência de um autor nesta possibilidade indefinida e infinita de *estar entre*; de estar no paradoxo do sujeito e do eu já estabelecidos nos indivíduos em jogo quando do consumo e produção do texto. O autor que, no dizer de Barthes, "é um experimentador público", um ser coletivo, portanto, quando visto por esse prisma, nos diz de um saber não *de si*, mas de sua invenção que opera entre outras invenções. O leitor que, na modernidade, entrará em cena como um manipulador de estruturas e proposições, também encontra-se *entre* o eu e a possibilidade dos fluxos do sujeito e da linguagem.

O autor/leitor nos colocam, em suma, vivenciando e experimentando não estruturas plásticas biografadas, como poderíamos biografar e travar experiências com um indivíduo determinado, mas nos demonstram e colocam em circulação sistemas de estruturas de sentido que intensificam e produzem diversos eus/sujeitos e, sobretudo, biografias incessantes.

Aqui um ponto nodal da modernidade: o autor coloca uma possibilidade da criação do sentido, mas como *biografia incessante de um eu* e como *jogo* de um leitor sendo também biografado por si mesmo no texto. Em outras palavras, o autor é tanto constituído de matéria de sentido público quanto único; propõe e é proposto infinitamente, tanto escondido entre as intensidades subjetivas do sujeito e do eu tanto quanto se distancia e se diferencia do sujeito e do eu. O leitor moderno e, até mesmo o pós-moderno, são constituídos de intensidades que biografam experiências momentâneas e tocam outras e tantas inúmeras fronteiras.

Este trabalho faz parte de um mais amplo que inclui estudos a respeito de diversos poetas modernos e pós-modernos e, ainda, discussões mais detalhadas sobre a posição tanto do autor quanto do leitor. Neste momento, vamos nos deter em Cortázar e sua *Poesia Permutante* e na relação do leitor/autor com esta poesia, deixando de lado experimentações e experiências de outros artistas.

Leituras/autorias/biografias cruzadas

Neste quadro, vamos nos deter na função/ação do leitor que, indica, na contramão, a configuração do autor e seus fluxos de construção e possibilidades.

Como ler, então, a *Poesia Permutante*[3],de Julio Cortázar?Se para ler a *Rayuela*[4] temos que fazer uma série de opções e operações de leitura ao longo do texto, não é diferente a maneira de ler a *Poesia Permutante*. Os versos se alinham e repetem-se formando novos sentidos. O leitor poderá juntá-los como quiser e o consumo está intimamente ligado à sua participação efetiva e de sua subjetividade. No poema que abre a série pode-se verificar bem o processo.

Leiamos o primeiro texto do conjunto proposto por Cortázar:

espelhismos
ou amor
com grilhões
de esquecimento
inúteis
distantes
com flores
rituais
recintos
de luxo
jogos

distantes
com flores
de luxo
espelhismos
ou amor
rituais
recintos
inúteis
jogos
com grilhões
de esquecimento

de luxo
jogos
com grilhões
rituais
espelhismos
ou amor
recintos
distantes
inúteis
de esquecimento
com flores

recintos
rituais
ou amor
espelhismos
com flores
distantes
inúteis
de esquecimento
jogos
com cadeias
de luxo[5]

O leitor deve escolher a sequência dos versos e a combinatória que melhor satisfaz

[3]CORTÁZAR, Julio. Poesia Permutante. In: *Territorios*. 5ª. ed. México D.F.: 1992, p. 129-134.
[4] CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 2a. ed. Trad.Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. O título da versão argentina original, *Rayuela*, é referido em grande parte da crítica cortazariana, mesmo quando em português.
[5] Tradução nossa. A série inteira e sua tradução foram publicadas na Revista CONTEXTO do PPGL/UFES.

suas necessidades significativas e de sentido, da mesma forma que pode percorrer visualmente os trabalhos de Hugo Demarco, "lugar" de artes plásticas a que Cortázar colou (ou "permutou") sua *Poesia Permutante*. O texto propõe uma leitura em que o movimento não seja deixado de lado: movimento de quem lê através de sua própria ação formadora de sentidos e de configuração material do próprio texto. Neste tipo de poesia ou de prosa (questões de ritmo, como nos lembraria Cortázar) o leitor efetivamente é convidado a participar do processo criativo, restando ao autor a tarefa de propor significados e propiciar novas possibilidades de fluxos e montagens de sentido. Entretanto, o sentido geral quem vai operar e finalizar empiricamente ao "montar" o seu texto é o leitor.

Toda a série *Poesia Permutante* é composta por 8 textos e o processo de construção é operado através da opção feita pelo leitor[6]entre versos e arranjos de estrofes ocasionando a obtenção de novos sentidos para uma proposição de significados sempre renovada e infinita, ou seja, eus em ação e sujeitos sendo resgatados.

O processo - não é difícil concluir - é idêntico àquele que encontramos na *Rayuela*. Ler esta poesia, que pode facilmente "permutar em prosa", é estar diante do mesmo exercício textual já proposto na prosa. Cortázar instaura o *caos* dos significados para que, "fora de todo tempo", o leitor possa relacionar-se com o texto montando seus próprios jogos infinitos de sentidos e subjetividade. O autor Julio Cortázar é aquele, então, que propõe, mas nega-se ou ausenta-se para que surjam outros tantos eus em cena.

Estilhaçar o roteiro, romper com a forma de leitura tradicional em que na poesia ou na prosa o leitor recebia um texto direcionado (embora sempre com uma abertura estrutural inerente à literatura) pelo qual ia evoluindo; criar uma narrativa e uma poesia fundadas no jogo, no azar, para que "lhe deem a máxima abertura", é sobretudo entender o *caos* como cosmovisão textual e o autor como um manipulador de códigos em que se supõe não apenas um leitor ideal, mas também leitores indefinidos e independentes.

Se a modernidade descobre o movimento como sua *tópica* básica, reinventando a viagem, o espaço, o tempo e a velocidade, não tardará em descobrir também que o texto, quando posto sob a ótica do movimento, é fonte de novos sentidos, havendo, portanto, um

---

[6] ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. como se vê, legítima "obra aberta", programaticamente, no sentido que deu ao termo Umberto Eco Veja-se também, para maior horizonte de discussão outros textos do mesmo autor italiano:
ECO, Umberto. *Tratado geral de semió*tica. Trad. Antônio de Pádua Danesi et alii. São Paulo: Perspectiva, 1980.
ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*, lector in fabula. Trad. Mario Brito. Lisboa: Presença, 1983.
ECO, Umberto et alii. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

sujeito que se movimenta por debaixo da sintaxe textual. Quando, entretanto, esta sintaxe é implodida, o jogo[7] se instala em toda a sua extensão. O lúdico (ou o construtivo) é o instante em que o sentido está sendo formado e formulado; não sendo outra a razão de seu fascínio sobre Cortázar.

O autor argentino utiliza o jogo para provocar o aproveitamento de uma de suas características: a mobilidade dos sentidos e a formação e a formulação dos significados. Todo jogo é uma área de flutuação intensa e, até mesmo tensa, de significados e sentidos.Nunca sabemos qual(is) será(ão) o sentido(s) e a(s) estrutura(s) deste(s) sentido(s) que obteremos ao final. Vitorioso ou fracassado, ao leitor dos jogos de Cortázar interessa mais a "viagem infinita" dos sentidos que é feita durante o jogo. Com o deslocamento para o jogo ou quando o texto se transforma no corpo do jogo, pode-se ver e, assim, torná-lo experiência, o processo inteiro de formação dos sentidos. Cortázar propõe formalmente o que está discutindo em nível dos significados/sentidos. Forma transformada em sentido e sentido de uma forma: o jogo dos significados e o significado do jogo e o aparecimento de eus em choque e em processo de construção e dissolução.

A *Poesia Permutante* é aquela em que os tradicionais verso e estrofes são transformados em partes do jogo e se movimentam de acordo com o movimento imposto pelo leitor. Desta forma, como em qualquer jogo, podem adquirir uma gama variadíssima de significados/sentidos. Não encontramos mais linearidade de leitura. O jogo propõe algumas poucas regras estabelecidas pelo próprio leitor/autor e outras tantas pelo autor/leitor textual(is) que vão travar experiências de produção.

O *caos* e a *ordem* parecem estar presentes nestes poemas e em toda a obra de Cortázar: tanto um como outro nos falam e nos propõem possibilidades do significado, do sentido e da ação e, ainda, do rompimento de fronteiras de experiência do eu. Na formação dos sentidos vamos encontrar, assim, uma série de elementos: dados provenientes da superfície social, os questionamentos do sujeito, as matrizes de tempo, as linhas formadoras de leituras/proposições e referências, as marcas do autor e do leitor e de suas imbricações indefinidas e infinitas de experiência de eus e de momentâneas biografias.

A modernidade, tematizando e assentando-se a(no) movimento, passou a ver nos elementos inseridos nos produtos artísticos, dados importantes porque levavam diretamente ao ambiente em que são formados os sentidos. O sentido em formação está em movimento

[7]Veja-se para maior abrangência deste conceito: ARRIGUCCI Jr., David. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973 e MORAES, Alexandre. *O outro lado do hábito. Modernidade e sujeito*. Vitória: Edufes, 2003.

contínuo e isto nos leva a entender que:

a) A arte moderna, de maneira geral, ao instalar, como aludimos, o movimento no seu âmbito de produção não tardaria a colocá-lo também no interior do produto e de transferi-lo para o consumidor. O produto artístico passa a ser resultado do movimento interno dos blocos formadores do sentido. Cortázar, com seus jogos de significado/sentido, não faz outra coisa que não seja captar o movimento e transferi-lo para o produto e para o leitor. A poesia em movimento pode ser "permutada" em prosa e em uma infinidade de significados/sentidos criando a partir de si diversos leitores e diversos sentidos correlatos, mas diferenciados, ou seja, "singularizados".

b) O "leitor ideal"[8] - aquele projetado pelo autor no processo de escrita - é parcialmente anulado. Quem vai fixar esta possibilidade é o próprio leitor ao construir o seu "texto ideal". O jogo produzirá sentidos se o leitor construir todo este espectro textual que lhe é negado tradicionalmente.

c) Tanto prosa quanto poesia podem ser "permutadas", bastando alterar o ritmo e as formas de manejo do texto bem como a formas de produzir sentido. O texto *Permutación en prosa* mistura e combina elementos de poesia (versos) criando um texto em prosa, variando apenas o ritmo. O ritmo, entendido como experiência criadora do leitor e proposição deste autor em processo de abandono de si mesmo, portanto, passa a ser um dos dados muito importantes do texto e de sua configuração.

d) Grande parte da literatura moderna corre em direção à liberdade de montagem e de ritmos, chegando mesmo à anulação do verso, da estrofe e vemos uma série de produções como poesia visual, visualidade do signo linguístico, *permutação* de materiais, montagens instantâneas, linguagens visuais migrando para a escrita, permutações de prosa em poesia e uma infinidade possível de criação dos ritmos e experiências produtoras. Cortázar faz poesia, nesta série de poemas e em outros tantos textos[9], centrada em trabalhos visuais com

[8]ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*, lector in fabula. Trad. Mario Brito. Lisboa: Presença, 1983.

[9] Veja-se, para maior abrangência, os textos (ora em prosa, ora em verso e ora mesclados e indefinidos) reunidos pelo próprio Cortázar em *Salvo el crepúsculo*.
CORTÁZAR, Julio. Salvo el crespusculo. Madrid: Alfaguara, 1966.Veja-se também a edição de 1986 da mesma editora.

sua *Poesia Permutante*ou aquela para *escuchar com audifonos*;*permuta* ou propõe significados com a visualidade e as possibilidades de montagem e ritmo imanentes do texto e também aquela que o extrapola com a ação e experiência do leitor.

e) Vale notar uma significativa e assinalada contradição inerente ao texto de Cortázar e, de modo amplo, ao texto moderno e dito de "vanguarda". O "leitor ideal", ainda assim, permanece: a utopia da "revolução dentro e partir do próprio texto", ou seja, utopia de "uma linguagem libertadora" do sujeito e sua ação de experiência. A poesia de vanguarda não deixa de trazer em seu limite a utopia do "texto libertador", mas revertendo o jogo para o leitor e para a linguagem, tornando o autor um proponente programático de códigos e de possíveis experiências. A mensagem só está, primeiramente, vinculada ao próprio jogo. Vemos neste contextoda obra "a grande utopia moderna" e, após, o fazer do leitor, ao consumir e, apenas em última instância, o autor, ao produzir ou a negar-se como eu dominante e único ativo na produção do texto.

Percorrer esta poesia é "*viajar infinitamente*", ou seja, experimentar e praticar a proposição contínua de séries de significados sobrepostos e em movimento. Vamos, na análise de alguns dos textos da*Poesia permutante*, *"escolher" (ou "jogar com")* aqueles sentidos que estão presentes no restante da obra como um todo e que apontam para além da forma, os conteúdos desta modernidade tardia em que foram construídos estes poemas *permutantes* de Cortázar.

Fora de todo tempo

O poema é construído a partir da apresentação espelhada de quatro fragmentos, um espelho que se reflete em quatro direções, cada estrofe formando uma direção visual e significativa do texto, multiplicado pelos versos a serem *permutados* em primeiro lugar. A multiplicação e a proposta de criação de sentidos são evidentes na própria visualidade do texto.

O texto apresenta o amor e seus correlatos: *espelhos* (a magia, o amante que se reflete no outro), *grilhões* (os vínculos de um a outro), *esquecimento* (a luta com a memória e seus prolongamentos), *flores, recintos de luxo* (os lugares tradicionais em que o amor se dá como singularidade), *jogos* (a proposta da subjetividade como um longo e

enorme jogo, os amantes (jogadores). Em todas as estrofes há variações destes elementos, mudando razoavelmente os significados, *permutações*: *distantes* (os amantes) *com flores de luxo* (os adereços), *espelhismos* (a magia dos amantes refletidos um no outro), *recintos inúteis/com cadeias de esquecimento* (a inutilidade dos lugares de acontecimento: o amor (os processos de ligação e de constituição de subjetividade) é parte de uma subjetividade maior pertinente ao sujeito que se encontra "fora do tempo" e suas matrizes de *hábitos*. O poema multiplica as leituras e nós, leitores do texto, poderíamos reproduzi-las ainda em muitas e variadas formas de significado e sentido e, isto, infinitamente num jogo de montagem e de experiências.

O tempo é o lugar essencial de montagem para esses *amantes inúteis*, imersos em rituais e recintos de luxo; enfim, jogos de subjetividade fora de todo tempo, pois o tempo é produto dos próprios fluxos de subjetividades e dos sentidos em jogo.

720 círculos

A idéia de situações que se espelham (magicamente) e se repetem variando infinitamente e de elementos que se reproduzem no espelho para criar um universo "mágico" ("espejismos")[10], encontra-se neste texto e em outros textos da série poemática. Importante texto em que nos são apresentadas questões seminais e básicas para a compreensão desta *Poesia Permutante*e, por extensão, de toda a obra de Julio Cortázar. A "mensagem secreta" perpassada por um *mensageiro* que a anula depois, constitui, por exemplo, ideia construtiva que aparece anteriormente na *Rayuela*. A mensagem é a própria palavra e aparece nos jogos textuais velada por um "mistério" (a experiência do leitor). É o leitor quem vai decodificá-la e quem vai estabelecer regras e selecionará as imagens e as formas que lhe interessam para *praticar* o texto. Em outras palavras: trata-se do "leitor ativo" e construtivo; um leitor diferenciado daquele previsto pela literatura tradicional. A mensagem do texto é sempre uma incógnita, pois depende do trabalho e da experiência do leitor[11], encontrando-se, portanto, na dependência de um trabalho maior a ser feito na base da formação dos sentidos. A imagem de texto pronto e definitivo será anulada; a mensagem como nos diz o poema, é anulada no próprio dizer do mensageiro:

como a mensagem que se anula

[10] Em espanhol, o vocábulo "*espejismo*" possui também os significados de magia, miragem, fantasia.
[11] Mais uma vez lembramos que não se trata aqui da abertura estrutural que toda obra possui, mas abertura como programa construtivo do texto. Veja-se a *Obra aberta*, trabalho de Umberto Eco antes citado.

no dizer do mensageiro
para que o rei saiba o segredo
reconheça a figura

A "mensagem é a própria mensagem", pois é montada pelo decodificador do processo e, então este decodificador será portador do “segredo”. Não há uma mensagem especial, misteriosa e "divina" que será servida ao leitor para que a consuma de forma passiva. Ao contrário, o leitor é quem vai construir a extensão, a forma e imagem desta mensagem que se anula com ele: tudo se transforma num "segredo" e numa singularidade[12] produzida infinitamente por fluxos de subjetividade e de construção. O reconhecimento da figura relaciona-se a esta "antropofania" que liga o leitor a uma descoberta do mundo feita a partir de suas próprias construções e da proposição de um autor que se esconde atrás de uma imagem: sujeito em ação, arte que se completa na ação e na experiência. A estrofe a seguir é bem esclarecedora:

tudo conflui à palavra
mais sigilosa e encoberta
dando-lhe forma e desmentindo-a
em uma só e descuidada máscara.

É na palavra, na linguagem em estado de produção de fluxos infinitos de subjetividade e produção, que encontramos o ponto de partida e de chegada para os sentidos do texto. Entretanto, não se trata de uma palavra que redunde no *hábito textual*, o que poria a perder toda possibilidade de descoberta e de singularidade, mas esta outra linguagem, sigilosa, que em si é encoberta e necessita para sua manifestação de um trabalho intenso. É neste trabalho intensivo sobre a linguagem que vamos encontrar a forma que desmente a própria linguagem ou produz uma singularidade indefinida e secreta porque única e, ainda, o texto, dando-lhe uma forma única, ou "uma só e descuidada máscara" na proposta cortazariana.

Máscara do sujeito e suas intensidades que “se cobrem de palavras”. Descuidadas, pois por maior que seja o trabalho sobre a linguagem, a máscara pode fazer voltar a outra máscara, que levaria a outra e assim incessantemente. O movimento não cessa jamais e as intensidades relativas à linguagem e à imagem são enormes. Afinal, é na imagem — a que tudo está direcionado, como assinala o próprio Cortázar — que o texto recria sua base poética, seu *ser* e onde residem as possibilidades de sentido. É na linguagem/imagem, ainda, que o sentido vai estar localizado, sendo esta seu corpo e direção. A linguagem é

[12] DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

antes a remota inscrição do tempo no texto, quer dizer, na linguagem vamos encontrar tanto a imagem originária e primeira quanto os tempos de produção de sentidos e experiência do leitor e do autor. O sujeito se inscreve neste movimento de tempos e de imagens para fazer ressurgir nas linhas formadoras do sentido a máscara infinita[13] e descuidada. O sujeito e suas voltas intermináveis pelo labirinto, recriando o tempo e os sentidos nos "jardins arenosos":

> o giro das estações
> no jardim arenoso
> a volta dos mesmos astros
> para os outros mesmos homens

Estamos aqui diante do retorno de fluxos formadores de sentido intensivos e problemáticos, a *doxa*[14] com seus conteúdos/formas e seus problemas em que a linguagem tenta reelaborar o *hábito textual*, os tantos círculos que se desenvolvem diante do sujeito e suas intensidades. Retorno não do mesmo, mas correndo o perigo de cairmos no hábito e voltar ao não singular, ao serial.

A *Poesia Permutante*,como ademais toda a obra de Julio Cortázar, nos induz, inclusive por ligar-se ao fazer plástico e visual, a formarmos novos fluxos; a interagir na experiência com os sentidos e, assim, montarmos ou escolhermos os sentidos para um possível texto singular de uma experiência também singular em que as singularidadesinfinitas e indefinidas do sujeito leitor serão incluídas e, desta forma, percorremos a utopia do "sujeito libertador moderno"que se faz e se concretiza também nesta poesia pela transformação do autor absoluto em proponente de um jogo indefinido para a experiência que será permutada com o fazer e o fazer-se dos ritmos, construindo novos territórios inacabados, verdadeiro "tapete reverberante de signos" carregado de mistério e segredo.

---

[13] Para o sentido aqui proposto de "máscara" veja-se: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Col. Os Pensadores.São Paulo, Abril Cultural, 1978.

[14] "Na tradição do racionalismo grego, **gnose** significava verdadeiro conhecimento da existência (tanto coloquial quanto dialético) em contraposição à simples percepção (**aisthesis**) ou opinião (**doxa**)". ECO, Umberto et alii. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 41.
"A **doxa** é a Opinião Pública, o Espírito majoritário, o Consensus pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito. Pode-se chamar de doxologia (palavra de Leibnitz) toda maneira de falar adpatada à aparência, à opinião ou à prática". BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, Cultrix, 1986, p. 53.

CORPOS CEGOS: A DISSOLUÇÃO DA IDENTIDADE NAS OBRAS DE GEORGES BATAILLE E DE HANS BELLMER

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa
Pós-doutorando em Estudos Literários, Letras, UFMG

As fotografias criadas pelo artista plástico Hans Bellmer, na Alemanhã, na década de 30, oferecem uma perspectiva diferente e inusitada do corpo feminino. Nas imagens que compõem o livro *Die Puppe* (A boneca), que Hans Bellmer publicou em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, observamos fotografias não verdadeiramente de uma mulher, mas uma boneca cujos traços lembram os do corpo feminino. Aqui, a semelhança, ao mesmo tempo em que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que essa boneca estabelece a deformação e a mutilação como parâmetros para o erotismo. No instante em que situamos esses aspectos, é possível estabelecer relações entre as obras de Georges Bataille e as de Hans Bellmer, cuja amizade fez com que um influenciasse o outro, de tal forma que se torna quase impossível traçar e delimitar como se dão tais influências. O importante é analisar de que maneira o pensamento de ambos se convergem para uma estética comum, no sentido de que a poesia, aí, se articula, ao ultrapassar a própria noção de sentido, na negação das formas pré-definidas por um pensamento racional, amparado na utilidade e no conhecimento como meio de domínio e acessão da humanidade.

O livro de Bellmer, *Die Puppe*, continha dez fotografias em preto e branco, todas retratando a primeira boneca de Bellmer em uma série de *tableaux vivants*. Ele trazia também uma curta introdução, intitulada "Memórias do tema boneca", na qual Bellmer relatava de onde vieram suas inspirações e fantasias para a elaboração de sua primeira boneca. Mesmo tendo uma tiragem pequena, o livro de Hans Bellmer conseguiu chegar às mãos de Paul Eluard, que providenciou uma tradução para o francês através de Robert Valançay. Em 1936, *Die Puppe* foi traduzido para o francês com o título *La Puppée*. Cem cópias foram publicadas, sendo que cinco eram edições de luxo e traziam na capa uma foto da cabeça da boneca.

Se nos detivermos, com um pouco mais de atenção, sobre as dez fotografias que compõem *Die Puppe*, perceberemos que o livro revela a gênese da boneca de Bellmer,

principalmente no que diz respeito às três primeiras fotografias. Nelas, a boneca encontra-se em estado de elaboração, como pode ser visto na primeira imagem, na qual é mostrado o esqueleto de madeira e de metal. Na segunda foto, como se acompanhássemos o decorrer de um processo, a armação é preenchida, na região do troco, com plástico, para aparecer concluída, na terceira foto, junto com o seu criador, que se expõe através de uma imagem transparente de si mesmo, como se fosse um fantasma.

A partir da quarta foto, o que impera é o desmembramento, a mutilação, o vazio como interlocução e fundamento da forma. Se em boa parte das fotografias, a boneca encontra-se totalmente desmontada, em outras, suas partes chegam a formar um corpo, de tal forma que ele se apresenta quase completo, à imagem de uma menina ou uma adolescente. Mas é esse "quase" que revela a percepção de Bellmer, no momento em que o artista alemão consegue fugir dos lugares e tópicos comuns destinados à figura feminina. Pois se sua boneca, como podemos observar na sexta fotografia, surge de forma insinuante, encenando gestos típicos de mulheres em poses sensuais, é a partir da mutilação, de uma espécie de ritual, na verdade um ritual cenográfico, que essa boneca é alçada à condição de objeto sagrado. Mas como assim sagrado? Não podemos esquecer que o sagrado reúne, em seu princípio, duas esferas contrárias. De acordo, com Durkheim, "as forças religiosas são de dois tipos. Umas são benéficas, guardiãs da ordem física e moral, dispensadoras da vida, da saúde, de todas as qualidades que os homens estimam. (...) Por outro lado, há as potências más e impuras, produtoras de desordem, causadoras de morte, de doenças, instigadoras de sacrilégio" (DURKHEIM, 1996, 449). Durkheim, assim, dá ao sacrifício um significado simbólico, já que os ritos sacrificiais constituíram uma espécie de mediação entre o individuo e a comunidade. O sacrifício, nessa perspectiva, é aquilo que nutre e sustenta a vida coletiva, no instante em que celebra a renovação que tanto o indivíduo quanto a coletividade comungam. No entanto, para um pensador como Georges Bataille, o sacrifício praticado a partir da auto-mutilação constitui-se não como um ato de união com o coletivo, mas de revolta contra a ordem estabelecida e os valores impostos. E é exatamente isso que Bellmer faz com suas fotografias de boneca, com bem observa Therese Lichtenstein:

> As obras de Bellmer são um violento ataque aos estereótipos de normalidade evidente na cultura e arte nazista. Elas se rebelam contra as imagens idealizadas do corpo feminino ariano presentes na arte elitizada dos nazistas e na cultura de massa. Mas mais do que isso, elas questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade na alta arte alemã e na cultura popular de 1930. (LICHTENSTEIN, 2001, 1)

O que Hans Bellmer articula, em suas fotografias, nada mais é do que uma série de sacrifícios com o objetivo de questionar os papéis sociais, mas também a própria noção de representação. Para que isso ocorra, as imagens de sua boneca se estabelecem como parte de um processo de perda, de afirmação da inutilidade do corpo feminino. Não é à toa, portanto, que ele se utilize de bonecas em sua obra, uma vez que a sociedade tende a estereotipar o papel da figura feminina através delas, simplificando e infantilizando o corpo da mulher. A questão é que Bellmer, ao mutilar suas bonecas, não só vai contra a visão que a sociedade alemã lança sobre a mulher, mas instaura rituais de sacrifício, nos quais, como veremos mais à frente, ele também se sacrifica, ao ponto de perder sua própria identidade. Em *A noção de despesa*, livro que constitui a primeira parte de *A parte maldita*, Georges Bataille relaciona o sagrado a um estado de perda: "O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas (...) antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda" (BATAILLE, 1975, 31). Mas como se dá essa operação de perda no objeto sagrado? Na *Teoria da* religião, um dos livros que compõem a *Suma ateológica*, Bataille nos dá uma explicação de que maneira um ser, na condição de coisa, torna-se sagrado:

> O princípio do sacrifício é a destruição, mas, ainda que algumas vezes ele chegue a destruir inteiramente (como no holocausto), a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento. O que o sacrifício quer destruir na vítima é a coisa – somente a coisa. O sacrifício destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima ao mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível. (BATAILLE, 1993, 37)

Nesse sentido, a partir das fotografias de sua boneca, Bellmer provoca a destruição do corpo feminino, a sua retirada do mundo das coisas, tornando-o inacessível, levando-o, agora, à condição daquilo que não tem mais serventia. Em cada fotografia de sua boneca, Bellmer pratica, portanto, uma operação de destruição. Daí que sua boneca apareça mutilada, desmembrada, como se realmente fosse a vítima de um sacrifício. Aqui, a violência apaga os limites entre as partes do corpo, de tal forma que cada uma delas se torna intercambiável e múltipla. Confinada no espaço sacrificial que é o apartamento de Bellmer, amparada por paredes, desarticulada sobre a cama, a boneca é sempre a mesma e outra, na verdade, as fotografias se constituem em uma coleção de eus. Nesse sentido, o sacrifico ao qual boneca é exposta permite que sua realidade se desvaneça e sua identidade se torne ambivalente, labiríntica. Tanto os textos de Bataille quanto as fotografias de bonecas de Bellmer se articulam como sacrifícios nos quais sacrificador e vítima tornam-se um.

Talvez, por isso, não seja estranho que Bataille aborde a questão da identidade em um texto ao qual ele dá o título de "Sacrifícios". Ao longo da leitura desse texto, não encontramos nenhuma referência explicita aos rituais de sacrifício. O tema do texto perpassa a noção de identidade, de um *eu* que se debruça sobre o vazio ante a iminência da morte. Na verdade, o que Bataille faz, ao abordar a experiência do *eu*e de sua improbabilidade, é discutir de que forma a morte não se opõe à existência, já que "a aproximação da podridão liga o eu-que-morre à nudez da ausência" (BATAILLE, 1973, 87). Se o eu se projeta para fora de si, criando, assim, o objeto de sua paixão, em oposição a esse objeto está a catástrofe, pois "o pensamento vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar" (BATAILE, 1970, 94). O sacrifício seria, portanto, o momento em que para o eu-que-morre é revelada a existência ilusória do eu, já que a existência das coisas, que assumem o valor para ele, se constituem como "os preparativos de uma execução, a existência das coisas que não pode fechar a morte que ela traz, mas que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra" (BATAILE, 1970, 96). A destruição do eu é o sacrifício que o liberta. Nesse sentido, a irrealidade do mundo deve ser corroída, para que a natureza da existência esteja em concordância com a natureza extática do eu-que-morre.

A forma como Bataille e Bellmer articulam esse tipo de sacrifício em suas obras se faz a partir da unificação entre aquele que sacrifica, o sacrificador, e o que é sacrificado, a vítima. A aspiração de Bataille por "inventar uma nova forma de crucificar a si mesmo" (BATAILLE, 1973, 257) se dá como resposta a duas opções frente ao sacrifício: "a tragédia propõe ao homem identificar-se com o criminoso que mata o rei; o cristianismo propõe identificar-se com a vítima, com o rei destinado a morrer" (BATAILLE, 1995, 196). A saída para essa antinomia, Bataille a encontra no mito de Dianus, nome que utilizou como pseudônimo na primeira edição de *O culpado* e personagem-narrador em o *Impossível*. A escolha por Dianus reúne tanto a figura dionisíaca do acéfalo quanto a de Cristo, não a figura institucionalizada pela igreja católica, mas a vítima sacrificial cujo renascimento advém do corpo sujo, excremental, mutilado. Dessa forma, o mito de Dianus dá a Bataille tanto a chance de unificar esses opostos quanto de questionar a ambivalente natureza do eu. No início de *O Ramo dourado*, percebemos como isso ocorre, no instante em que Sir James George Frazer nos explica a origem de Dianus, o sacerdote do bosque sagrado de Nemi. De acordo com a lenda, o templo de Nemi foi fundado por Orestes, o

primeiro Dianus, que, logo após matar Toante, rei do Quersoneso Táurico(a Criméia), fugiu com sua irmã Ifigênia para aItália, onde veio a instituir o culto de Diana. A figura de Dianus serve, assim, como um modelo para a teoria de Frazer acerca dos reinados primitivos. Mas o que devemos observar é como, nesse mito, a questão do sacrifício ultrapassa a oposição entre as duas formas de se encará-lo. Como podemos ler em *O ramo dourado*:

> Até o declínio de Roma, observou-se em Nemi um costume que nos parece remontar imediatamente da civilização para a barbárie. Havia no bosque sagrado uma certa árvore, em torno da qual, a qualquer hora do dia e provavelmente até tarde da noite, uma figura sombria podia ser vista rondando de guarda. Levava na mão uma espada nua e todo o tempo olhava cautelosamente à volta, como se esperasse ser atacada a qualquer momento por um inimigo. Era sacerdote e assassino, e o homem a quem espreitava iria matá-lo, mais cedo ou mais tarde, para ocupar seu lugar como sacerdote. Era essa a regra do santuário. O candidato ao ofício sacerdotal só poderia ascender a ele matando o sacerdote e, concluído o assassinato, ocupava o posto até chegar a sua vez de ser morto por alguém mais forte ou mais hábil. (FRAZER, 1982, 52-53)

Tanto Bataille quanto Bellmer apagam as fronteiras existentes entre o eu-que-mata e o eu-que-morre no momento em que é possível perceber que, na verdade, seja o texto, seja a fotografia, suas obras se revelam como partes, restos, de seus próprios sacrifícios. A identificação, por exemplo, de Bellmer com suas bonecas ao mesmo tempo em que fundamenta o plano conceitual de suas fotografias, marca uma reversibilidade de identidade que só é possível a partir de um eu que imerge em sua obra, de tal forma que o objeto representado e a representação tornam-se indiscerníveis um do outro. Em Bataille, isso ocorre quando o escritor francês se nomeia como Dianus, em *O culpado*: "aquele que se chamava Dianus escreveu estas notas e morreu". Como bem observa Alexander Irwin, Bataille, "ao escrever sua experiência interior, é tanto soberano e assassino, renegado matador de deuses e salvador auto-aniquilante" (IRWIN, 2002, 31). Nesse sentido, os textos de Bataille podem ser lidos como a realização de sacrifícios, nos quais os papéis de sacrificador e vítima são unificados a partir de um gesto em que vida e morte não se opõem, mas se complementam: "o sacrifício é a vida com a morte confundida" (BATAILLE, 1980, 79). A angústia da vítima e a do assassino se tornam a mesma, pois para que haja sacrifício é necessário antes de tudo que ocorra uma identificação entre eles. Pois se a vítima é o objeto e o sacrificador, o individuo, a destruição do objeto acarreta a desintegração da identidade dos envolvidos. Já que o matar e o morrer são solidários, não há destruição do objeto, se não houver objeto e aquele que exerce o trabalho de destruí-lo: "A morte desorganiza a ordem das coisas e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem

medo da ordem íntima que não é conciliável com a das coisas" (BATAILLE, 1993, 43). A arte, tudo aquilo que é engendrado tendo em vista a *poeisis*, é a própria materialização da angústia, no sentido em que compactua com morte, ao destruir todo e qualquer aspecto de utilidade de sua formação. O eu que participa desse processo é o sacrificador e a vítima, já que o que está em jogo é a dissolução de sua identidade, que se realiza como estado de perda:

> O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício. (BATAILLE, 1975, 32)

Para aquele que faz o poema não há nenhum retorno material, uma vez que o risco aí assumido exige que ele empenhe sua própria existência na representação de seus escritos. Isso não quer dizer que o poema seja uma cópia ou reflexo de seu criador, mas um resíduo, matéria destruída, palavras sagradas "limitadas ao nível de beleza impotente, que retiveram o poder de manifestar toda soberania" (BATAILLE, 1988, 342). O furor de escrever coloca-se assim a serviço do desespero, no sentido de que a palavra só pode ser utilizada em função de sua própria perda, do abismo que cava. Dessa forma, o sujeito que escreve o poema não apenas destrói o sentido funcional das palavras, mas também se assassina, no instante em que sua ação leva-o à exclusão, a um não-lugar na coletividade. Poderíamos arriscar a dizer, invertendo o postulado de Keats de que o poema é a máscara do poeta, que, na verdade, o poema é onde ele se sacrifica, onde sua identidade não desaparece, mas é despedaçada, para que a partir de suas carne, seus ossos, suas vísceras, o poema surja.

O resultado disso tudo é que tanto as fotografias de Bellmer quanto os textos de Bataille podem ser vistos como textos orgânicos. Como bem observa Denis Hollier, o próprio dicionário crítico de Bataille se ampara em um discurso analítico e anatômico: "cada artigo, de fato, desloca o corpo, isola o órgão que trata e desconecta-o de seus suportes orgânicos, transformando-o no lugar de uma concentração semântica através da qual a parte ganha o valor que está amarrado ao todo" (HOLLIER, 1989, 78). Cada artigo, assim, desarticula o todo, criando insubordinação, ao fazer com que as relações hierárquicas desabem frente à parte isolada. Em vez de se apagar no todo, a parte se torna aquilo que Hollier chama de "obscenidade fragmentária". Verbetes tais como o dedão do pé, o olho, a boca, que Bataille cunhou para o dicionário, são exatamente onde o discurso anatômico ganha forma, já que a parte, agora isolada do corpo, não tem mais o propósito

de servi-lo como fundamento de uma imagem única, integral: "O dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico" (HOLLIER, 1989, 79). Nas fotografias de Bellmer, esse desprendimento se dá através da mutilação de suas bonecas. Cada fotografia é um espaço de mutilação, onde a figura feminina é destruída, no instante em que suas partes não estão mais integradas a um todo, mas, ao contrário, se erigem, isoladas, ao negativizar o lugar de onde vieram. Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, as partes isoladas não possuem mais hierarquia uma sobre a outra. É o que acontece na série de fotografias que Hans Bellmer faz de sua segunda boneca, publicada, em 1949, com o título *Les Jeux de la poupée*. Em quase todas essas fotografias, percebemos que o corpo da boneca se torna instável, já que suas partes são intercambiáveis e reversíveis. O resultado é que, em várias imagens, como a fotografia logo abaixo, o corpo da boneca é constituído basicamente de tumores. Não há, aí, um ponto central, pois enquanto em outras fotografias os membros ainda giram em torno de uma junção de esfera, nessa imagem, é como se a própria junção deixasse de ser o ponto de sustentação e ramificasse ao longo de todo corpo. Aqui, a junção de esfera assume o papel de tumor, ao obliterar, no corpo, as partes que antes o constituíam. A cissiparidade, assim, não está limitada aos organismos unicelulares, como observa Denis Hollier:

> Mais precisamente, devemos fazer uma distinção aqui entre erotismo e sexualidade – uma distinção que não é menos importante do que aquela entre cópula e cissiparidade. O erotismo é a presença na reprodução sexual (na medida em que produz traços) de seu outro, a cissiparidade (na medida em que implica a ausência ou, aqui, a obliteração do traço). Vida aprovada mesmo na morte. A obliteração do traço ou perda dentro do traço se refere à mesma coisa. Não é uma questão de retorno regressivo à cissiparidade (que poderia ser ilusória), mas um retorno da cissiparidade – seu retorno dentro do meio de seres complexos, organismos sexuais, enquanto a simples cissiparidade acontece em seres simples, organismos unicelulares. (HOLLIER, 1989, 69).

Se em Bellmer, a multiplicação de membros e partes forma tumores ao longo do corpo de sua boneca, em Bataille a cissiparidade se dá como o bloqueio do sentido. Lembremos que para Bataille a verdadeira poesia tem sua linguagem fundada no *nonsense*. Quando Bataille escreve em *A experiência interior*, "o *nonsense* é o resultado de cada sentido possível" (BATAILLE, 1973, 119), podemos interpreta essa frase a partir da análise de Hollier, pois o *nonsense*, o sentido bloqueado, é exatamente a obliteração do traço, o desabamento da linguagem sobre si mesma. A escrita de Bataille forma assim uma espécie de texto canceroso, cujas palavras se multiplicam, corroendo, ferindo internamente

o corpo tanto da palavra quanto de todo o tecido verbal. Daí a proliferação de sentido, já que nesse texto orgânico, o câncer não só ameaça a continuidade como causa rupturas ao longo do discurso. O texto se torna um mergulho no desconhecido, o que é possível apenas quando se tem em mente que o *nonsense* é uma forma de levar a palavra a se afirmar além de si mesma. O que temos assim são palavras cegas que dilaceram o discurso lógico, à medida que o entendimento é levado à exaustão de seus sentidos. Mas para que se chegue a essa palavra cega, é necessário alcançar o limite onde o não-saber é ainda saber:

> Há no entendimento um ponto cego (tache aveugle): que lembra a estrutura do olho. No entendimento, como no olho, só se pode percebê-lo com dificuldade. Mas, enquanto o ponto cego do olho é sem conseqüência, a natureza do entendimento quer que o ponto cego tenha, em si mesmo, mais sentido do que o próprio entendimento. Na medida em que o entendimento é auxiliar da ação, o ponto é aí tão negligenciável quanto ele o é no olho. Mas, na medida em que o homem considere a si mesmo, no conhecimento, eu diria uma exploração do possível do ser, o ponto absorve a atenção: não é mais o ponto que se perde no conhecimento, mas o conhecimento nele. A existência dessa forma fecha o círculo; mas ela não pôde fazê-lo, sem incluir a noite, de onde ela só sai para retornar a ela. Como ia do desconhecimento ao conhecido, lhe é necessário se inverter no topo e retornar ao desconhecido. (BATAILLE, 1973, 129)

Nesse ponto cego, que o conhecimento negligencia, a palavra mergulha na escuridão, ultrapassa a medida de si mesma, para chegar ao outro lado do discurso, de forma a se exceder naquilo que a mantém viva: o sentido. É o que nos diz Bataille em *O impossível*: "Quando aceitar a poesia troque-a pelo seu contrário (ela se torna mediadora de uma aceitação)"(BATAILLE, 1971, 218). Esse contrário da poesia, sua contraparte mediadora, se estabelece, quando a palavra se torna cega, ou seja, a partir da multiplicidade e do esgotamento de seus sentidos. Se a poesia torna-se mediadora, no sentido de que se abre à heterogenia, a metáfora não tem mais obrigatoriamente a função de estabelecer identidade entre os seres, pois o que se quer é a indistinção das coisas, o entre-lugar onde a reversibilidade rompe com a integralidade da palavra, comprometendo os seus significados. Apaga-se a identidade, impede-se a transposição. Cega, a palavra abraça o excesso, o equívoco, até se tornar perda. Mas isso não quer dizer que a transposição desapareça, pois, na verdade, ela se abre múltipla, emaranhada em si mesma.

> De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, atou apertadamente suas coxas, seus ombros, seu peito, com um fio de arame. Entrecruzado ao acaso, esse arame provocou inchaços de carne, triângulos esféricos irregulares, alongou dobras, lábios deformados, criando assim multiplicações jamais vistas de seios em lugares indescritíveis. (BELLMER, 2005, 129)

Na descrição acima, que Bellmer fez para explicitar as reversibilidades do corpo, no seu texto *Uma breve anatomia do inconsciente físico ou anatomia da imagem*, de 1957,

podemos perceber que a integralidade do corpo é rompida pelo desejo de se querê-lo múltiplo, labiríntico, na medida em que suas partes tornam-se espelhos umas das outras. A perda de referência nos arremessa não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne. Essa imagem do corpo informe, de seios múltiplos, se repetirá em outras obras de Bellmer, como nas fotografias em preto e branco, que ele realizou, em 1958, tendo como modelo sua amante, Única Zürn. Nessas fotografias, ao contrário do acontece nas típicas poses de modelo, o corpo feminino surge amarrado, ausente de uma cabeça, de um rosto, enfim, de uma identidade que o redima. Antes de serem retratos, em tais imagens, o corpo surge imobilizado, informe, cego diante daqueles que o olham. Torturado, o corpo rompe os limites de si mesmo, transbordando, através da linha que o sacrifica, seu excesso de vida. A desordem que daí surge só pode ser a de um lugar inominável, onde o sentido se perde, já que o corpo, ao mesmo tempo em que se torna cego perante àquele que o sacrifica, nos conduz ao desconhecido, à angustia de uma nudez, a partir da qual a morte se abre soberana, imune a qualquer projeto ou plano moral.

Os poemas de Bataille nos levam para esse lugar de perda, onde o desconhecido é a afirmação da impossibilidade de se comunicar seja através dos corpos ou das palavras. Tal experiência nos leva à angústia, ao se tornar o espaço do erro, da morte, no instante em que todo o saber é questionado e temos à nossa frente apenas o nada. Daí que a palavra evocada no poema é o que se coloca em sacrifício, fazendo-se enigma, ao nos confrontar com o incognoscível, a sombra de nossos próprios corpos:

INSIGNIFICÂNCIA

Adormeço
a agulha
de meu coração
choro
uma palavra
que perdi
abro
o contorno
de uma lágrima
onde a madrugada
morta
se cala. (BATAILLE, 2008, 129)

No poema acima, retirado dos *Poemas eróticos* escritos por Bataille, o espaço das palavras passa a ser o da perda, no qual todas as representações se ajustam a partir da noite, da morte. As palavras que compõem os versos “a agulha/de meu coração” só podem existir

como imagens precárias, solicitadas apenas para morrer. Por isso, na palavra perdida, o que se quer é o ilimitado, aquilo que soberanamente não se restringe a nenhuma forma. A morte, assim, desempenha um papel crucial no papel, pois é ela que permite não só que as identidades sejam apagadas, mas que o impossível, o contorno rompido de uma lágrima, possa existir. Em *A parte do fogo*, Blanchot diz: "somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos" (BLANCHOT, 1997, 312). Assim, as palavras apontam para a morte, a partir do momento em que não somos mais capazes de nos apoiar sobre o significado do poema. Por isso, a escrita nos oferece um entendimento da morte não como algo similar à palavra, mas como parte integrante dela, de tal forma que morte e palavra nos levam a questionar o próprio saber, tendo o ser como lacuna de si mesmo. Mas, para isso, é necessário esclarecer que essa escrita só pode se articular a partir de sua própria incompletude. Esse sentido de incompletude torna-se evidente na escrita de Bataille, no instante em que, inapreensível, a morte torna-se representação que excede a própria representação, questão que ultrapassa a possibilidade de questionar. A morte, seria, assim, uma forma de evitar que o poema se torne um mero discurso amparado em um jogo de semelhanças, uma vez que ela desarma todo arcabouço teórico e nos oferece apenas um campo de impossibilidades, de experiências desfeitas.

Dessa forma, as fotografias de Bellmer geram uma angústia que é, antes de tudo, o não-saber. O não-saber, segundo Bataille, desnuda, revela o que até então o saber escondia. Ver através do não-saber é deixar que o *nonsense* impere. Daí a angústia da falta de explicação, do por quê as coisas se apresentarem como são. Não existe um antes ou depois para as fotografias de Bellmer, os corpos, aí, como as palavras do poema de Bataille, são o ininterrupto, o instante a dilacerar os sentidos a partir do *nonsense*. O fio de arame que amarra o corpo a ponto de se fundir com ele, nada mais é do que o *nonsense* articulado na forma de uma violência indistinta, "comunicação dilacerada entre a medida da obra que se faz poder e a desmesura da obra que quer a impossibilidade" (BLANCHOT, 2003, 37). Nesse lugar de indistinção, o corpo amarrado na fotografia de Bellmer, como no sacrifício, "tem o poder de colocar tudo em questão no instante em que ocorre, de designar tudo, de tornar tudo presente" (BATAILLE, 1973, 158). Os textos de Bataille assim como as fotografias de Bellmer afirmam esse lugar de indistinção, onde as palavras, cegas, se dispersam, ao obliterarem o sentido, ao se tornarem parodias de si mesmas. O antes e o

depois do poema se perdem no instante do sacrifício, quando no extremo do possível, a morte sangra o que não podemos ouvir.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes I*. Paris, Gallimard, 1970.

_____. *Oeuvres Complètes III*. Paris, Gallimard, 1971.

_____. *Oeuvres Complètes V*. Paris, Gallimard, 1973.

_____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1980.

_____. *Oeuvres Complètes XII*. Paris, Gallimard, 1988.

_____.*Teoria da religião*. Tradução de Sergio Góes de Paulo e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. Le pouvoir. In: *Le Collège de Sociologie: 1937-1939*. Organizado e apresentado por Dennis Hollier. Saint-Amand: 1995.

_____. L'Archangélique et autres poèmes. Préface de Bernard Noel. Saint-Amand, 2008

BELLMER, Hans. *The doll*. Translated from the german by Malcolm Green. Londres: Atlas Press, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, 1997.

_____. *A besta de Lascaux*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2003.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FRAZER, Sir James George. *O Ramo de Ouro*. Prefácio: Professor Darcy Ribeiro. Tradução: Waltensir Dutra. Zahar Editores, 1982.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

IRWIN, Alexandre. *Saints of the impossible: Bataille, Weil, and the politics of the sacred*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

LICHTENSTEIN, Therese. *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*. California: International Center of Photography, 2001.

O LUGAR NO POEMA "CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO", DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Danilo Barcelos Corrêa. Mestre em Letras – UFES. Doutorando em Letras – UFES. Bolsista Capes.

Na busca pelas potências, flutuações e experiências que Carlos Drummond de Andrade nos dá a pensar em seus poemas, tateando obscuro e avesso *caminho* em estradas de Minas, pedregosas, e suas máquinas do mundo plenas de significação, chegamos a Itabira, cidade, *lugar* e palavra. Neste caminho, nesta busca que desemboca em outras tantas, apoiamo-nos na definição que Martin Heidegger nos dá em *A caminho da linguagem* de *lugar*.

> A palavra "lugar" significa originalmente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com o seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência. (Heidegger, 2003, p. 27)

Lugar, nessa acepção, passa a ser tudo o que concentrará e propiciará, dali, uma *produção.* Ponto de convergência e também de re-união, o *lugar* concentra em si todas as possibilidades e virtualidades, potente. Deslocado o sentido de lugar, é preciso pensar qual é o novo sentido que tange o filósofo, uma vez que então o *lugar* do qual falaremos já não é mais Itabira. Heidegger, em outro texto onde analisa os poemas de Hölderlin, considera o poema um caminho para o *lugar* da poesia, onde entramos em contato com sua "esfera de poder", capaz de fundar o ser graças à força criadora da poiésis (Heidegger, 1979, p.11).

Sendo a "esfera de poder da poesia" *lugar* para onde converge, preserva-se e se desenvolve aquilo que nele se encontra, penetrar nela é percorrer um *caminho*, que será feito via poema. Este passa então a ser aquilo que nos levará para o *lugar* das *potências*, onde tudo o que o poeta dispõe para a sua *produção* está envolvido e preservado e que, da mesma maneira, sempre preservará.

Com isso, o poema passa então a ser um duplo: o *caminho* para a "esfera de poder da poesia" e a efetivação do que se preserva lá. A poesia contida nele permanece de forma silenciosa, graças à sua condição de potência, e isso propicia a efetivação do poema, o qual nos levará ao contato com as demais potências existentes na "esfera de poder".

Qualquer poeta, a partir de tais pressupostos, passa a ser figura importante em todo o processo, pois é ele que, indo ao *lugar* da poesia, efetivará o poema.

> Todo grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede pela intensidade com que está entregue a essa única poesia a ponto de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético.
> A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez. Do lugar da poesia emerge a onda que a cada vez se movimenta o dizer como uma saga poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que toda a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem da poesia sempre mais velada. Como fonte da onda em movimento, o lugar da poesia abriga a essência velada do que a representação estética e metafísica apreende de imediato com o ritmo.
> Como essa única poesia está sempre impronunciada, só podemos fazer uma colocação acerca de seu lugar, quando tentamos mostrar o lugar a partir do que se diz em cada poema isolado. Cada poema necessita assim de um esclarecimento. O esclarecimento deixa brilhar como numa primeira vez o clarim da claridade que transluz no que se diz poeticamente. (Heidegger, 2003, p.28)

Como *potência* e como *lugar*, a poesia é força criadora, plena de virtualidades. Nela, o poeta consegue vislumbrar, via poema, seu meio de pensar o mundo, o ser e as demais potências que o cercam. Isso faz da poesia um *princípio*: *lugar* maior de onde o poeta sempre torna a *começar*. Por estar presente, como *princípio*, a poesia é *pensável* nos poemas – começos. Como as demais *potências*, o ser pode, a todo momento, estar em seu *lugar* e vislumbrá-las. Este *lugar* também passa a ser um dos *interesses* do poeta, pois é através e por ele que, de forma mais profunda, o ser pode pensar poeticamente.

Carlos Drummond de Andrade, em *Confidência do itabirano*, confere à cidade uma condição de *lugar poético*, tornando-a plena de virtualidades, onde o eu pode, sempre, suspender-se.

CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;[1]

[1] O texto que aparece tanto em *Sentimento do mundo* como na *Antologia* não apresenta o referido verso, colocado posteriormente pelo poeta, da maneira como aqui transcrevemos, em ocasião da gravação de seus

este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta estendido no sofá da sala de visita;
15 este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói! (Andrade, 2002, p.68)

No texto, não há uma cidade instituída além de seu nome. O que encontramos é o eu em contato com os fragmentos de sua formação. Os elementos que formam a sua subjetividade são o contato com tudo que teve por nascer em Itabira. Nascer no sentido lacaniano de se perceber enquanto eu e de instaurar a sua subjetividade através da relação simbólica que estabelece com o mundo circundante. É em Itabira que também se formam a vontade de amar e o hábito de sofrer, elementos que o eu traz como doce herança, legado do qual não se abdica.

Na terceira estrofe, há a confrontação da memória, do passado fragmentado, com as prendas ofertadas. Coisas e sentimentos se mesclam numa situação em que tudo pode ser ofertado: a pedra que traz em si, naquele presente, seu devir; o santo e o couro de anta, como a cristalização do passado criando a ponte com o presente, e a subjetividade que está sempre em mutação graças ao seu constante contato com o presente no orgulho e na cabeça baixa.

Ontem e hoje se mesclam na última estrofe. O elemento conectivo entre ambos, a efetivação desta mescla, está na fotografia da parede. Ali, diante do eu, a Itabira é eternamente aquela da memória, cristalizada no instante do registro, mas impossível de se estar nela efetivamente. O retrato, gancho entre passado e presente, é ao mesmo tempo a revelação dos fragmentos do passado (que aparecem anteriormente no poema) assim como o retraimento no presente, na impossibilidade de se tocar. Neste sentido, Itabira é apenas um ponto de partida, assim como é a mala no quarto de hotel em *Assalto*, de *A rosa do povo*: de onde o tempo pode dar-se em fragmentos.

ASSALTO

No quarto de hotel
a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos.

---

poemas para um disco na década de 70. Na edição organizada por Silviano Santiago da *Poesia completa*, consta o referido verso, mas da seguinte maneira: “este São Benedito (...)/esta pedra de ferro”. Considerando que o organizador tenha cometido pequeno deslize, manteremos a versão que o poeta recita em áudio, que acreditamos ser a mais confiável.

Aqui habitei
mas traças conspiram
uma idade de homem
cheia de vertentes.

Roupas mudam tanto.
Éramos cinco ou seis
que hoje não me encontro,
clima revogado.

Uma doença grave
esse amor sem braços
e toda a carga leve
que súbito me arde.

No quartel do hotel
funcionam botões
chamando a mocidade
fogo, canto, livro.

Vem a quarteira
depositar a branca
toalha do olvido
insinuar o branco

sabão da calma.
A perna que pensa
outrora voava
sobre telhados.

Em copo de uísque
lesmas baratas
acres lembranças
enjôo de vida.

Ponho no chapéu
restos desse homem
encontrado morto
e do nono andar

jogo tudo fora.
A mala se fecha: o tempo
se retrai, ó concha. (Andrade, 2001, p.76,77)

Uma vez fora da mala, é nele, no tempo, que habita o eu. Tal imagem aprofunda e adensa o pensamento de que poeticamente "o homem habita esta terra" (Heidegger, 2008, p.169). Torna-se o tempo um *lugar* possível também de se habitar, pois é todo o passado fragmentado do eu. Tudo o que o eu foi até aquele momento, formando a sua subjetividade, mais aquele que ali abre a mala, apresentando-nos o lugar da habitação, é linguagem.

O eu, então, habita em vários *lugares*: no tempo, nas suas reverberações de contatos entre o vir-a-ser e o passado, em si mesmo e nos restos. Além disso, o ambiente em que a cena se desenrola é o quarto de hotel, *lugar* onde o eu também habita.

A imagem de um quarto de hotel para a representação de um lugar de habitar amarra a imagem de tempo: um hotel é um lugar em que se habita "por pouco tempo". Ora, se o eu habita o tempo do agora, o tempo da presença, e se atenta para ele quando se depara com todos os restos do que foi, somado ao que é, onde também habita; estes dois primeiros *lugares* de habitar são também "por pouco tempo". Não se pode habitar no tempo, criando com ele a relação de pertencimento se não se estabelecer que a sua condição é o movimento constante de seu passar. Claro que este passar só pode ser concebido subjetivamente, no amontoado de restos onde também habita o eu: na linguagem.

Habitamos, com isso (compartilhando com o eu do poema esta experiência), em dois tempos: na intratemporalidade subjetiva que nos traz, graças ao passado de todos os restos que nos compuseram, juntamente com o habitar o agora maior do tempo em que o ser está constantemente inserido. Somado a isso, habitamos um lugar no tempo, concentrando a imagem no quarto de hotel: habitação que se dá e que se justifica graças à sua temporalidade.

Todos nós, portanto, na universalização potente do poema, reconhecemo-nos no lugar da habitação do poeta. Mais do que habitar poeticamente "esta terra", habitamos poeticamente o tempo em que permanecemos nesta terra. Habitamos, como o eu, sobretudo, o tempo.

Há no poema outro elemento: a ambiência – o quarto de hotel – generaliza e dissolve qualquer particularidade locativa. Em qualquer lugar há quartos de hotéis e todos eles se justificam pelo tempo de permanência em que uma pessoa nele se encontra. Só habitamos o tempo de um quarto de hotel. É claro que o poema nos diz também em seu silêncio: só habitamos qualquer quarto, mesmo que não sendo de hotel, ou qualquer casa, no tempo.

Sempre habitaremos o agora, mas sempre carregaremos conosco a mala de restos de nós onde guardamos os outros tempos em que habitamos. Como viajantes, estamos constantemente mudando de quartos de hotel, habitando sempre de forma diferente o tempo do agora, pois a mala sempre carregará outros restos para que os joguemos pela janela de outros quartos de hotel.

Ao abrirmos a mala de nós mesmos, assim como processa o eu no poema, perceberemos o passado de nós. O tempo, posto de forma fragmentada, é o passado do eu, com os restos do homem que será jogado do nono andar, na penúltima estrofe.

Diante das traças que conspiram a idade de homem, de roupas as quais mudam tanto, o eu sabe da irrecuperabilidade do passado. "O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (Benjamin, 1994, p. 224)". No espaço do quarto de hotel, onde o eu se defronta com seu fragmentado passado – esse tempo que sai da mala e que é onde ele habita –, botões chamam a mocidade. Ali, contrastando o eu com a mecanização, a possibilidade de trazer via máquina a mocidade transforma a condição fugaz do tempo em coisa: é possível trazê-la, como também é possível trazer fogo, canto, livro. O simples apertar de um botão traz a memória coisificada, possível de se guardar na mala, como os restos do eu são passíveis de serem lançados da janela do nono andar.

Assim como a mocidade, a memória é "a branca / toalha do olvido", a calma é "branco sabão", a perna pensa, e antes voava. As partes humanas como as coisas, assim como o tempo, mesclados todos no movimento constante de tudo. O presente mistura tudo, dissolve fronteiras sólidas entre os seres, podendo fazer do passado coisa como sapatos, ou de tolha e sabão calma e memória.

A metáfora cria novas e potentes imagens só possíveis na esfera potente da poesia. Branca, a memória contém todas as cores de quaisquer outras memórias e a calma, branca, pode lavar e dissolver todos os outros sentimentos. Nestas duas imagens, enquanto o eu se defronta consigo mesmo, a quarteira traz o que o poeta precisa para se livrar de seus restos: o poder de agrupamento e dissolução do nada, branco e totalizador. Como em um banho, o nada pode limpar e secar o ser de seus restos, reconduzindo-o ao outro lugar das possibilidades: a liberdade operada com o lançar à janela o passado.

Depois de jogar pela janela os restos do homem, os fragmentos do tempo, a mala se fecha. O tempo então exerce sua retração.

Freud nos dirá que a soma dos restos do passado na formação do inconsciente é tão importante quanto a fluidez da mudança a que nos deparamos a todo momento no presente (Freud, 1996, p.78-79). O inconsciente freudiano é, ao mesmo tempo, os fragmentos que saem da mala drummondiana, os restos de um eu que se pode jogar fora, assim como o eu que ali joga os seus restos fora. Neste sentido, a relação que temos com o tempo passado é

sempre de aparecimento e retração: é preciso que surja a noção de passado, este tempo em que iremos habitar juntamente com o agora da presença, assim como também é preciso que este tempo do passado se retraia para que as mudanças de contatos da subjetividade se efetivem no constante presente, tornando-se mais uma vez passado, enchendo a mala.

É preciosa a imagem de o tempo se retrair em concha. Guardando-se na mala, ele é o abrir de outra condição para que, depois, possa mais uma vez sair dela em fragmentos, para ser jogado fora pelo eu. O tempo da memória no poema é o passado na rememoração, dos fragmentos, assim como o agora dessa rememoração, que propiciará o retrair.

Ao começar a marcar o lugar de onde sairá o tempo em que o eu habita, em "Confidência do Itabirano", Itabira torna-se a grande mala, como no poema "Assalto", que encerrará o poema, na fotografia, retraindo o tempo do habitar em concha.

Notamos também que a relação é dupla: habita o eu na *Confidência* o tempo e o lugar de forma poética, nos fragmentos do movimento em tornar-se presente, mantendo-se passado no agora de sua rememoração.

Mesclam-se coisas e sentimentos em patamares iguais, dissolvidos, em situações que, *propostas*, esvaziam-nas de suas factualidades. Os acontecimentos nesse texto são as marcas de divisão, nas memórias embaralhadas, daquilo que se dá no momento de rememoração e que reverberará no devir, mas no presente, são a linguagem *potente* e *produtora*.

Uma vez que somos seres de linguagem, nela moramos e, por isso, podemos habitar o tempo e conceber o mundo circundante, podemos pensar um ser que se funda no silêncio autêntico. O poema nos faz habitar o mundo da linguagem e nos passa a pesada lição que reverberará no corpo, fundando-nos: é impossível dizer com exatidão o que se quer sem a dor potente do silenciar, como a profunda distância no pequeno espaço do contato entre o eu e a fotografia.

No poema, pois, a cidade de Itabira amplia-se, podendo se tornar qualquer cidade onde o eu consiga, em confrontação com o tempo constantemente presente, na fuga entre passado e devir, em contato com os fragmentos de si na memória, suspender-se no nada. Essa suspensão se dá depois do confronto entre o eu e os elementos que formam a sua relação profunda e identitária com esse espaço de significações. Itabira é mais que um lugar geográfico, é um *lugar* na linguagem impossível de ser verbalizado, carregado de dor graças à impossibilidade de habitá-lo de outra forma que não via palavra retornando sempre para o silêncio.

Neste *lugar*, depois do contato com seus elementos formadores, num espaço em que coisas, sentimentos e ideias coexistem e se mesclam, o eu se re-faz, suspendendo-se momentaneamente na força reorganizadora e fundadora que é "esfera de poder da poesia". Neste sentido, o mineiro do poema passa a ser qualquer um que se reconheça no texto, graças à "carga universalizante da palavra poética" (Adorno,1983, p.194.), fazendo com que o autor e o eu caminhem juntos rumo à experimentação e à experienciação do contato e de suas reverberações via palavra poética.

Em "Assalto" e em"Confidência do itabirano" o movimento do tempo é o mesmo. Neste último, ao começar a marcar o lugar de onde sairá o tempo em que o eu habita, Itabira torna-se a grande mala que encerrará o poema, na fotografia, retraindo o tempo do habitar em concha. Notamos também que a relação é dupla: habita o eu na *Confidência* o tempo e o lugar de forma poética, nos fragmentos do movimento em tornar-se presente, mantendo-se passado no agora de sua rememoração.

Sendo assim, neste longo caminho, recebemos as prendas ofertadas pelo poeta: sentimentos, memórias e fragmentos, mínimas partes de um eu impossibilitado, eternamente de voltar à cidade, ampliando o *lugar* poeticamente e dizendo-nos, que toda e qualquer construção de subjetividade, nesta soma de contatos, é dolorosa, sempre.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "Lírica e sociedade." In: _____ et al. *Os pensadores:* Benjamin, Habermas, Horkeimer, Adorno. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et al. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.193-208

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREUD, Sigmund. "O mal estar na civilização" In *O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos*: obras completas reunidas, vol. XXI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 67-148.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Ensaios econferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Hinosde Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 1979.

MORTE DO PAI E UNIVERSO DA CULPA

Marcela Ribeiro Pacheco Paiva. Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista – CAPES.
Coautora: Olga M.M.C. de Souza Soubbotnik. Doutora em Teoria Literária – UFRJ, professora do departamento de Psicologia e do Mestrado em Estudos Literários da UFES.

Neste trabalho comentamos a análise freudiana da obra de Dostoiévski Os Irmãos Karamázovi. Ela é abordada a partir de duas vertentes que, ao final, confluem: a) considerando a obra propriamente sob o ângulo do "avanço secular do recalque", isto é, como uma variante historicamente datada da representação do complexo de Édipo; b) considerando as posições subjetivas do autor frente à questão do pai, lidas tanto a partir do discurso dos personagens quanto a partir de dados biográficos.

Para falar da origem da cultura Freud recorreu a um mito, exposto em Totem e Tabu. Usamos aqui com certa liberdade a palavra "mito" para nos referirmos a essa criação do próprio Freud que tem, como tal, autoria bem situada e datada. Muito polêmica e questionada ao longo dos anos por diversas disciplinas, esta "hipótese fantástica", tal como o próprio Freud a denomina, é mais bem situada do ponto de vista da literatura e da psicanálise, que a entendem não como verdade histórica, mas como o tipo de verdade presente na ficção.

Nesse artigo (1913-1914) Freud sinaliza que o ódio pelo pai, decorrente do seu poder ilimitado (possuir todas as mulheres da tribo, expulsando da horda todos machos adultos) foi o detonador para que os filhos cometessem o parricídio, visando assim alcançar o lugar do pai. Porém, ao cometerem o crime, advieram sentimentos de remorso e culpa, uma vez que esse pai odiado, também era amado e admirado. Em consequência dessa ambivalência, foi necessária uma organização entre os irmãos, a fim de que não sucumbissem ao caos e à morte (pois nenhum isoladamente era capaz de sustentar o lugar do pai sem que tivesse o mesmo fim deste). Assim, segundo a teoria de Freud, baseada no complexo paterno surgiu à necessidade de uma organização moral e religiosa, que estabelecesse a ordem e, de alguma forma, aliviasse o sentimento de culpa, oriunda do crime primevo. Essa organização tem fundamento na renúncia a ocupar o lugar do pai morto, tornando-se o gozo ilimitado que ele representa algo perdido e inacessível aos membros dessa nova organização.

> […] A sociedade estava agora baseada na cumplicidade do crime comum; a religião baseava-se no sentimento de culpa e de remorso a ele ligado; enquanto que a moralidade fundamentava-se parte nas exigências dessa sociedade e parte na penitência exigida pelo sentimento de culpa. (FREUD, 1913, p.174/175).

O que o mito do assassinato do pai primevo é para a cultura, o complexo de Édipo é para o indivíduo, que o atualiza em sua constituição como sujeito do desejo.

Essa questão de fundo pode assumir formas variadas ao longo do tempo. Freud (1927/28) mostrou diferentes formas de representação do complexo de Édipo em três obras primas da literatura de três épocas muito distintas que abordam o mesmo tema: o parricídio: Édipo-Rei, Hamlet e Os irmãos Karamázovi.

Édipo Rei, de Sófocles é a representação mais direta, onde é o próprio herói que comete o crime. Como o tema de fundo permanece sempre recalcado, foi necessário "suavização e disfarce" para admissão da intenção de cometer o parricídio, sem o qual, seria intolerável. A atenuação a que Freud se refere é a projeção do motivo inconsciente na força de um "destino" que lhe é estranho. O que se faz notar é que, ao ter consciência do seu crime, o herói não tenta eximir-se justificando a imposição do destino; ao contrário, ele se imputa a punição como um crime integral e consciente.

Em Hamlet de Shakespeare a apresentação do crime é indireta: não é o herói que o comete e não se trata de um parricídio. Dessa forma, não há disfarce quanto à rivalidade sexual pela mesma mulher. Porém, o complexo de Édipo pode ser deduzido pelos seus efeitos no comportamento do herói, isto é, através da sua incapacidade em vingar esse crime. O que o impede de fazê-lo é o seu sentimento de culpa baseado na identificação, pela via do desejo, com o assassino.

O romance russo, segundo Freud, "vai um passo além na mesma direção". O homicídio é cometido por um outro, porém, que está na mesma relação filial que o herói, Dimítri. Nesse romance a rivalidade sexual é abertamente admitida. O que o caracteriza é a "culpa transindividual": embora apenas um tenha cometido o crime, todos os irmãos (exceto Aliócha) se sentem culpados por abrigarem o mesmo desejo.

Dostoiévski oferece uma rica ilustração da ambivalência de sentimentos gerados no complexo paterno, utilizando também o crime, parricídio, como precipitador dessa desordem emocional. Cria com isso a possibilidade de, através de diversos e interessantes personagens, retratar as diferentes repercussões desse complexo.

Apresenta-nos com riqueza de detalhes a personalidade de cada um dos filhos: o ateu intelectual Ivã, o seminarista amável Aliócha, o ilegítimo epilético Smierdiákov e o

impulsivo apaixonado Dimítri, que detém o lugar de destaque no romance visto que rivaliza com seu pai no amor de uma mulher e, por isso, recai sobre ele a suspeita do crime, do parricídio.

O romance mostra o conflito de Dimítri, atormentado e dividido entre os seus sentimentos filiais e a rivalidade pelo amor da mulher, focalizando os extremos que está disposto a fazer para ter a seu lado a mulher desejada. Retrata também, embora em menor intensidade, o ódio que esse pai, descrito como degradado e obsceno, desperta nos outros irmãos.

O leitor é levado a uma simpatia pelos filhos, por causa do desamparo em que se encontram em conseqüência da ausência das mães e do caráter degradado do pai que não se responsabiliza por eles, abandonando-os aos cuidados de outras pessoas. Também atrai o leitor a inteligência ou o apelo humano do caráter de alguns deles. Dostoiévski focaliza os dilemas de cada um, dando assim uma vida interior plena de desejo e conflito, principalmente aos dois personagens que abordaram abertamente em suas falas a questão do parricídio: Ivã e Dimítri.

A riqueza do texto advém justamente da apresentação dos conflitos desses personagens, onde a diversidade de personalidades e convicções dialogam em igual valor, proporcionando ao leitor diferentes olhares sobre a vida, o convívio familiar, a religião e principalmente, a existência de Deus.

É a isso que se refere o conceito de polifonia de Bakhtin:

> [...] A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN apud SOUZA, 2009, p.29).

Dimítri é descrito durante todo o romance no ponto máximo da tensão, necessitando direta e indiretamente que seu pai lhe dê a permissão para que ele possa viver o seu amor; seja através do dinheiro que ele vincula ao pai em forma de dívida, seja através da expectativa de que, o pai, desista dessa disputa amorosa.

A trama destaca a questão de Dimítri com o pai, ao mostrá-lo até capaz de suportar a perda da mulher amada, visto que há também um outro rival, menosprezado por Dimítri, contanto que não a seja para seu pai.

Dostoiévski evidencia, através de seus personagens, o efeito desagregador da rivalidade amorosa, multiplicando-a e colocando em conflito quase todos os personagens. Dimítri e o pai disputam o amor da mesma mulher, que por sua vez também se insinua para Aliócha, enquanto Ivã deseja a ex-noiva de Dimítri. É uma situação que chama alguma forma de regulação das relações, a fim de refrear impulsos que podem ameaçar a convivência e a própria vida. É neste registro que se entende a incidência da função paterna, à qual Freud se remete nas construções mitológicas do assassinato do pai primevo.

Já as posições de Ivã situam-se na via do ressentimento, que aparece primeiramente num abandono do pai e, posteriormente, num abandono de Deus.

"[...] tornou-se um adolescente sombrio e fechado, compreendera bem cedo que seu irmão e ele cresciam em casa de estranhos, de graça, que tinham como pai um indivíduo que lhes causava vergonha, etc. [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.19).

E, impulsionado pelo ressentimento, Ivã questiona o lugar desse (grande) pai que, inevitavelmente, o desampara.

"[...] Gritarão por fim que a verdade não estava em ti, de outro modo não os teria deixado numa incerteza tão angustiosa, com tantas preocupações e problemas insolúveis [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.190).

Os dois capítulos do livro: A Revolta e O Grande Inquisidor, centralizados em Ivã, retratam o questionamento da lógica de Deus, que não poupou os inocentes do sofrimento e que, dotando o homem do livre arbítrio, porém sem oferecer meios de lidar com ele, gerou angústia e sofrimento.

"[...] Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso [...]" (DOSTOIÉVSKI,1971, p.190)

Ivã, primeiramente, questiona a justiça divina que, além de punir os culpados, também o faz com os inocentes (as crianças), colocando todos num mesmo patamar, servindo todos de um conjunto único necessário:

> Os carrascos sofreram no inferno, dir-me-ás tu. Mas de que serve esse castigo, uma vez que as crianças também tiveram seu inferno? Aliás, que vale essa harmonia que comporta um inferno? Quero o perdão, o beijo universal, a supressão do sofrimento. E, se o sofrimento das crianças serve para perfazer a soma das dores necessárias à aquisição da verdade, afirmo desde agora que essa verdade não vale tal preço. [...] (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.183).

E, diante dessa lógica, Ivã defende que, por amor à humanidade, tem o dever de opor-se e de recusar a ter sua alma liberta mediante tal preço.

No seu sonho-poema “O Grande Inquisidor” Ivã defende que o homem necessita de orientação, direção, e que, se Deus como um pai desamparou, “alguém” teve que tomar para si esse compromisso, justificando dessa forma a intervenção da igreja.

O poema narra a volta de Cristo à Terra, na época da mais terrível inquisição, quando todos os dias “em esplêndidos autos de fé, queimavam-se horríveis heréticos”, e o encontro de Cristo com o grande inquisidor.

Após o impacto da sua chegada, em que todos imediatamente o reconhecem, Jesus opera um milagre e observado pelo inquisidor, este ordena que o prendam. O povo está tão habituado em obedecê-lo, que assim procede.

Na cela, o grande inquisidor expõe sua revolta a Jesus:

“Tens tu o direito de nos revelar um só dos segredos do mundo donde vens?”.

Ele mesmo responde:

> [...] Não, não tens o direito, porque essa revelação se juntaria à de outrora, e seria isso retirar aos homens a liberdade que tanto defendias na terra. Todas as tuas revelações novas feririam a tudo, há quinze séculos, essa liberdade da fé. Não disseste bem muitas vezes: 'Quero tornar-vos livres?' Pois bem, viste-os, os homens 'livres' – acrescenta o velho, com ar sarcástico. [...] (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.188).

O que segue é um monólogo do inquisidor onde ele questiona o oferecimento do livre arbítrio a seres tão desamparados e incapazes de suportar a liberdade.

> […] nós [a igreja] os nutriremos, utilizando-nos falsamente do teu nome, e os faremos crescer. Sem nós, estarão sempre famintos. Nenhuma ciência lhes dará pão, enquanto permanecerem livres, mas acabarão por depositá-la a nossos pés, essa liberdade, dizendo: 'Reduzi-nos à servidão, contanto que nos alimenteis.' Compreenderão por fim que a liberdade e o pão da terra à vontade para cada um são inconciliáveis, porque jamais saberão reparti-los entre si! Convencer-se-ão também de sua impotência para ser livres sendo fracos, depravados, nulos e revoltados. [...] (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.189).

Segundo Ivã, o homem foi superestimado, justamente por quem o conhecia tanto e o amava tanto. Eis então, uma verdade que não poderia ser ignorada. Não por Cristo. Por isso a revolta do inquisidor e sua justificativa de que, se Cristo só ama os fortes, os capazes de lidar com a liberdade de discernir entre o bem e o mal, é um mistério que ele, o inquisidor, não compreende. É em nome do seu amor pelos homens, incluindo também os fracos, que ele (através da religião), corrige a obra de Deus “baseando-a no milagre, no mistério, na autoridade”.

Reivindica dessa forma o direito à submissão, alegando que só dessa maneira o homem é capaz de ter "uma felicidade mansa e humilde, uma felicidade adaptada a criaturas fracas como eles".(DOSTOIÉVSKI, 171, p.193).

Em o "Futuro de uma Ilusão" (1927), Freud se refere ao surgimento da religião como uma tentativa do homem lidar com sentimentos ambivalentes e, principalmente, uma forma de amenizar a angústia do desamparo, inerente ao ser humano.

> [...] A atitude da criança para com o pai é matizada por uma ambivalência peculiar. O próprio pai constitui um perigo para a criança, talvez por causa do relacionamento anterior dela com a mãe. Assim, ela o teme tanto quanto anseia por ele e o admira. As indicações dessa ambivalência na atitude para com o pai estão profundamente impressas em toda religião, tal como foi demonstrado em Totem e Tabu. Quando o indivíduo em crescimento descobre que está destinado a permanecer uma criança para sempre, que nunca poderá passar sem proteção contra estranhos poderes superiores, empresta a esses poderes as características pertencentes à figura do pai; cria para si próprio os deuses a quem teme, a quem procura propiciar e a quem, não obstante, confia sua própria proteção. Assim, seu anseio por um pai constitui motivo idêntico à sua necessidade de proteção contra as consequências de sua debilidade humana. É a defesa contra o desamparo infantil que empresta suas feições características à reação do adulto ao desamparo que ele tem que reconhecer – reação que é, exatamente, a formação da religião. [...] (FREUD, 1927, p.36).

Posteriormente, Freud contracenando consigo mesmo, através de um diálogo imaginário com um opositor pergunta-se se o homem pode dispensar a proteção paterna e se seria capaz lidar com a inexistência de um Deus todo poderoso e justo, assegurando uma vida futura. Ou se essa consciência não desembocaria num caos absoluto, onde os homens, sem terem a quem temer ou respeitar, seguiriam livremente seus instintos "associais e egoístas". Neste caso, não seria mais de acordo com o processo civilizatório e, nesse sentido, com a preservação integridade física, sustentar essa "ilusão" ainda que "pudéssemos provar" que a religião se fundamenta numa inverdade? Ademais, acrescenta, não seria uma "crueldade" tirar a única forma de consolo e suporte de tantas pessoas, que só encontram conforto na religião?

Como resposta a seu opositor imaginário, defendendo, portanto sua convicção, Freud alega que a civilização corre um risco maior ao se apoiar na religião. Essa, embora tenha contribuído "para domar os instintos associais", não conseguiu êxito em possibilitar à maior parte da humanidade sentimentos de satisfação e felicidade, reconciliá-las com a vida e transformá-las em veículo de civilização.

Freud entende que a melhor saída para a civilização não está na religião, mas na ciência, aumentando assim a responsabilidade do homem com a construção desse processo. É desejável que o homem caminhe para sua participação consciente (e não imposta) na

obra da civilização, já que as regulamentações e leis devam ser feitas e cumpridas no intuito de possibilitar uma melhoria, pois devem estar de acordo com os seus interesses.

Logo, se no poema de Dostoiévski a religião é um suporte necessário para lidar com o desamparo, em Freud só o que pode ser endossado é o quão o homem é desamparado, e isto entendido como algo constitutivo. A saída, porém, indicada pelo psicanalista, é pela ciência, pela razão e não pela ilusão (entendida como a religião).

Já o romance, coloca a razão como insuficiente, pois sendo o homem fraco e revoltado, não consegue fazer uso dela, preso que está à sua necessidade de alguém diante de quem se inclinar. Ivã, que questiona Deus por sua lógica não ser compatível com a de um grande pai, visto que não acolhe seus filhos na sua imperfeição, atendendo suas necessidades, justifica com isso sua revolta através da proposição "Se não há imortalidade da alma, então não há virtude, o que quer dizer que tudo é permitido" (p.67). Porém, não supondo que a ciência seja capaz de suprir a falta do pai, e incapaz de lidar com sua proposta de liberdade, enlouquece, ilustrando com seu destino trágico a fragilidade e a insuficiência da razão para suprir as necessidades do homem.

Assim, os personagens ilustram soluções para o problema da falta constitutiva encarando-a de diversas maneiras e propondo algo em seu lugar, mesmo sabendo que não é suficiente. E cada escolha individual pode ser correlacionada com os remanescestes do conflito paterno e, por isso, varia em grau de sintoma, indo do mais conciliador ao mais desagregador.

> Há algo na própria natureza da pulsão que não propicia à satisfação. Toda satisfação é um substituto desse "objeto" que se perdeu na origem, na verdade, algo desde sempre perdido. A satisfação ligada a esse objeto é um gozo que só pode ser pensado a partir de sua interdição. A nostalgia do que se perdeu, que se espera e nunca chega, é a nostalgia do pai. Um pai, real, simbolizado no mito. O mito se pensa por meio desses "vestígios", das "reminiscências" veiculadas pelas fantasias inconscientes dos neuróticos, que Freud recolhe de sua clínica. (MEDICE, 2002, p.91/92).

O que se destaca na posição sustentada por de Freud, e que se faz notar na literatura psicanalítica, é que, quanto menos elaborada for a saída do complexo de Édipo, mais o indivíduo necessita recorrer a um substituto, que se dá na forma de sintoma coletivo (religião) ou individual.

E os personagens dostoievskianos, fixados que estavam no conflito paterno, não tiveram êxito em suas escolhas, salvo Aliócha, que é apontado pelo o autor como o herói da história, mantendo-se todo o tempo através do ideal do amor cristão.

A grande originalidade do enfoque desse romance está no fato dos filhos partilharem, cada um a seu modo, a culpa, não da realização do ato criminoso, pois apenas um deles foi o autor do assassinato, mas a culpa por abrigarem o mesmo desejo de morte.

Ivã é acusado por Smierdiákov (o autor do crime) de ter sido seu mentor. Essa acusação, embora cínica, encontra suporte em seu desejo. Ivã, sem ter a fé para lidar com seu sentimento de culpa, não consegue se sustentar apenas na razão, e enlouquece.

[...] "Foi ele [Smierdiákov] quem matou meu pai, e não meu irmão. Matou e eu o incitei a isso... Quem não deseja a morte de seu pai?" (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 476)

Dimítri responde pelo crime não cometido. É considerado culpado e, com a conivência dos irmãos, formula um plano de fuga, porém, embora inocente, aceita a expiação e, se foge, não é para viver feliz, mas para aceitar um castigo de igual valor.

[...] "Mas me condenarei e passarei minha vida a expiar essa falta." [...] (DOSTOIÉVSKI, 1971,p.526)

[...] "Se conseguir evadir-me com dinheiro e um passaporte e se chegar à América, serei reconfortado por essa idéia de que não é para viver feliz que o faço, mas para sofrer um presídio que talvez seja igual a este! Asseguro-te, Alieksiéi, que um vale pelo outro!" (DOSTOIÉVSKI, 1971, p.526)

Ao sentir recair sobre si a culpa do crime não cometido, Dimítri mostra a necessidade de um substituto paterno, demonstrando um surpreendente apelo a Deus e à pátria.

> [...] Sim, estaremos acorrentados, privados de liberdade, mas em nossa dor ressuscitaremos para a alegria, sem a qual o homem não pode viver nem Deus existir, porque é ele que a dá. Esse é seu grande privilégio. Senhor, que o homem se consuma na oração! Como viverei sob a terra sem Deus? Rakítin mente; se expulsam Deus da terra, nós o reencontraremos sob a terra! Um forçado não pode passar sem Deus, ainda menos que um homem livre! (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 413).

> [...] Mas Deus me atormenta, não penso senão nisso. Que fazer se Deus não existe? Rakítin tem razão de pretender que é uma idéia forjada pela humanidade? Neste caso, o homem seria o rei da terra, do universo. Muito bem! Somente, como será ele virtuoso sem Deus? Pergunto a mim mesmo. Com efeito, a quem amará o homem então? A quem cantará hinos de reconhecimento? Rakítin ri, diz que se pode amar a humanidade sem Deus. Aquele fedelho pode afirmar isso, eu não posso compreendê-lo. A vida é fácil para Rakítin: 'Ocupa-te antes', dizia-me hoje, 'com estender os direitos cívicos ou impedir a alta da carne; dessa maneira, servirás melhor a humanidade e a amarás mais que com toda sua filosofia'. Ao que respondi: 'Tu mesmo, não acreditando em Deus, elevarás o preço da carne se houver oportunidade, e ganharás 1 rublo em vez de 1 copeque'. Zangou-se. Com efeito, que é a virtude? [...] (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 413/414).

O que fica nítido é que Dimítri, na ambivalência de seus sentimentos, na culpa pelo desejo de morte do pai e ciente da sua carência como figura norteadora, protetora (me refiro à função), retoma o questionamento de Ivã, sobre como pode o homem prescindir da figura paterna, porém opta, de modo diverso, por reafirmar essa figura através de Deus.

Aliócha é descrito no romance, já no prefácio, como um estranho, um original e, através da religião, destaca-se dos demais irmãos, deslocando sua expectativa de amor e justiça ao grande pai, Deus.

> "Logo que se convenceu, após sérias reflexões, de que Deus e a imortalidade existem, disse a si mesmo, naturalmente: 'Quero viver para a imortalidade, não admito compromissos'. Igualmente, se tivesse concluído que não há nem Deus nem imortalidade, ter-se-ia tornado imediatamente ateu e socialista." (DOSTOIÉVSKI, 1971,P.26).

Talvez a escolha de Dostoiévski por Aliócha, como herói, se situe nesse deslocamento. Aliócha através da crença no pai perfeito e em uma vida (futura) plena ameniza a angústia inerente ao ser faltante, e, abreviando sua expectativa na vida terrena, atenua seus conflitos familiares, conferindo assim, lugar de destaque no romance, já que ele consegue se eximir da culpa pela morte do pai (embora não ouse julgar seus irmãos). Logo, denota uma postura passiva que subentende uma saída mais confortável do que seus irmãos.

Podemos entender pelo desfecho do romance e pela escolha do herói, que Dostoiévski problematiza a morte do pai no sentido de reafirmar sua função; o pai é morto para mostrar que dele não se pode prescindir, fortalecendo a figura paterna através do apego a Deus. Enquanto o que se depreende da leitura de Freud é que o desamparo inerente ao ser humano deve ser acatado e não, encoberto.

Quanto a Smierdiákov, seu fim é o suicídio. Dostoiévski não coloca o sentimento de culpa no autor do crime, o filho ilegítimo que sofria da mesma doença do autor (epilepsia). Esse, cinicamente se exime da culpa dizendo que seu mentor fora Ivã, ele apenas teria executado o que os outros desejavam, mas não eram capazes de realizar.

Freud, no artigo Dostoievski e o Parricídio (1927/28), interpreta a escolha e a forma como Dostoievski narrou seu tema principal, o parricídio, como indício de identificação em impulsos semelhantes. Nesse sentido, o criminoso é tratado como um redentor, posto que ele comete o ato que todos desejam, livrando os demais de cometerem o crime.

> [...] A simpatia de Dostoiévski pelo criminoso é, de fato, ilimitada; vai muito além da piedade a que o infeliz tem direito e nos faz lembrar do 'temor sagrado' com que os epilépticos e os

> lunáticos eram encarados no passado. Um criminoso, para ele, é quase um Redentor, que tomou sobre si próprio a culpa que, em outro caso, deveria ter sido carregada pelos outros. Não há mais necessidade de que alguém mate, visto que ele já matou, e há de ser-lhe grato; não fosse ele, ver-nos-íamos obrigados a matar. Isso não é apenas piedade bondosa, mas uma identificação com base em impulsos assassinos semelhantes. [...] (FREUD, 1927, p.218/219).

Freud ousou propor uma abordagem clínica de Dostoiévski a partir de informações colhidas por seus biógrafos sobre seus sintomas e acontecimentos da sua vida. Essas informações foram mescladas com a problemática paterna que leu nos personagens do romance para produzir inferências sobre as posições inconscientes do autor e explicar a origem e a formação desses sintomas. Com isso, apontou o complexo paterno e o temor de castração como o núcleo inconsciente das crises de tipo epiléptico e da compulsão ao jogo.

Freud (1927/28) situa a base do sentimento de culpa como decorrente do complexo de Édipo. Explicita que a relação do menino com o pai é marcada por sentimentos ambivalentes, pois além do ódio que sente pelo pai por encará-lo como um rival, há também sentimentos de amor e admiração. Assim a identificação com o pai é formada através da combinação dessas atitudes mentais, já que o menino deseja estar no lugar do pai por admirá-lo e querer ser como ele, e também, por desejar colocá-lo fora do seu caminho. Porém, por temor à castração, entendida como uma punição pela intenção de afastar o pai como rival, a criança "abandona seu desejo de possuir a mãe e livrar-se do pai". Contudo, esse sentimento (desejo) permanece no inconsciente, constituindo a base do sentimento de culpa.

Acrescenta nesse artigo a origem do superego como uma consequência da repressão do ódio pelo pai no complexo de Édipo:

> [...] A identificação com o pai finalmente constrói um lugar permanente para si mesma no ego. É recebida dentro deste, mas lá se estabelece como um agente separado, em contraste com o restante do conteúdo do ego. Damos-lhe então o nome de superego e atribuímos-lhe, como herdeiro da influência parental, as funções mais importantes. Se o pai foi duro, violento e cruel, o superego assume dele esses atributos, e, nas relações entre o ego e ele, a passividade que se imaginava ter sido reprimida é restabelecida. [...] (FREUD, 1927, p. 213).

Em outras palavras, a "expressão" dessa relação vivida primeiramente através da relação parental é internalizada, assumindo assim um importante lugar na constituição do sujeito.

Dessa maneira Freud suspeita que Dostoiévski fora fortemente marcado pela sua relação com seu pai, nunca conseguindo libertar-se da culpa oriunda dos seus sentimentos ambivalentes e manifestando diversos sintomas decorrentes desse conflito. A sua epilepsia,

entendida como um sintoma histérico tinha um valor de punição, de sofrer em si aquilo que outrora desejou ao outro (a morte do pai). Sua compulsão pelo jogo, também era uma forma de punição, que o levava a perder tudo que tinha para ser humilhado.

Também sua postura passiva perante a autoridade do Estado e sua crença em Deus, que segundo relatos, oscilando, até o último momento da sua vida, entre a fé e o ateísmo, representam o reflexo, em esferas mais sublimadas, da relação paterna.

Por fim, independente do aspecto subjetivo do autor, do valor prescritivo ou ético das propostas que decorram da análise dele, o que vale ressaltar é a arte com que Dostoiévski conseguiu representar de forma magistral a ambivalência dos sentimentos oriundos da relação paternal, e as diferentes formas de encarar questões que nos remetem ao nosso desamparo. Como bem disse Freud: "Diante do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas".(FREUD, 1927, p.205).

Referências bibliográficas

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamázovi.* Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Cia Aguilar, 1971.

FREUD, Sigmund. "Totem e tabu". In: _____. *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIII.

_____. "O futuro de uma ilusão". In: _____. *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.*Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

_____. "Dostoievski e o parricídio". In: _____. *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.*Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

MEDICE, Raquel Virginia. *A morte do pai e a morte de Deus no romance Dostoievskiano.* Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

SOUZA, Ronis Faria. *Crime e castigo: uma leitura (da menipéia ao dialogismo).*Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

PRESSÁGIOS, MARCAS E TERRITÓRIOS: EMERSON, THOREAU, WALTERCIO CALDAS E RICHARD SERRA

Marcelo Lins de Magalhães/Mestre pela PUC - Rio/ Doutorando em Literatura Comparada/ vínculo Uerj e Faperj
Marcus Alexandre Motta/ Doutor pela UFRJ/ vínculo UERJ

Primeiro Sopro

1

Fig1.Schunnemunk Fork de Richard Serra

O homenzinho percorre a imediata presença da chapa de ferro. Erguida na paisagem como afirmação de um *ali está*. Ali está e instala. Urge estar ali, cortando e recortando qualquer ideia que se faça sobre ela. É uma chapa de ferro e, como tal, cumpre a doutrina da semelhança entre o homem e a terra. Isso de posto, ela acostada ou escavada, dá forma à ideia de descoberta, por indicar a marca do desterro ali.

A surpresa acometeo homenzinho. Algo se anuncia. A natureza sendo o que é, torna-se coisa cindida, reforçada, bifurcada, fincada, demarcando, atuando e surgindo o

que é uma chapa de ferro. Uma diferença está ali, indiferente ao próprio pressuposto. Aescultura Schunnemunk Fork ergue o modo na própria paisagem, conforme a grandeza de um acontecimento sísmico da arte que ela promulga.

E o homenzinho, até certo ponto, intui que tal fenômeno de arte não requisita fundações, apenas afundamento, afirmando a superfície, a presença da forma, na abertura de sua diferença, ou indiferença, à natureza. Ali está ela. Ali ela se descobre, se desnuda. O quê? Tanto o artifício como a natura.

2

O homenzinho observa. Mas observar pode significar, num sentido, que ele se aproxima bastante do trabalho de arte, que se quer observado; mas, em outro, que ele se distancia, longinquamente, como estivesse tratando de uma atitude pessoal. Em ambos casos, o mais longínquo é o radical próximo e o mais próximo o mais longe. Ele pensa nisso quando ao observar pressente que ao colar na obra, sai de si e se perde longe. E quando se distancia, ela se achega com paisagem que simula.

Por outro lado, Schunnemunk Forkse põe em retirada, ficando sempre. Não há nenhum outro lugar onde a buscar, está ali. Permanece inabordável, ou abordável excessivamente, posicionando-se à mesma distância de sua dimensão aparente. A natureza instalada, por ela, se bifurca.Fica em si cindida, ocupada e, portanto, se descobre. Detém-se na superfície da chapa de ferro. A chapa faz vir algo, o espaço, como um ser fora de si. Sua aversão é a maneira de povoar a América. A condição de seu aparecimento é de recusa – ou muro, ou barragem, ou desvio, ou entranhas da terra expostas nos limites do homenzinho, cesurado pelas cercanias.

É nessa cesura, nas regiões limítrofes da forma, que o homenzinho é solicitado. Volta, revolta, dá volta, girando sobre os próprios passos na direção do que *ali está*. *Ali está* o mundo quedado na superfície, ao suprir a queda com a contínua natureza da coisa chapa de ferro. O homenzinho, bem como os outros de sua raça, reconhece o conhecimento com a mesma queda.

3

Incapaz de trespassar a superfície de Schunnemunk Fork, o homenzinho decide reivindicar para si o gesto mais retrátil, condizente com o juízo de (re)conceber aquilo de acontecido ali. Isso posto, o homenzinho evitatraduzir a cesura que lhe foi imposta. De um só golpe poderia se pressupor algo sobre este. Surpreendentemente, a tarefa lhe parece fácil na indeterminação do terreno, como se a sua vocação fosse apenas registrar a retração dos

objetos *ali*. Eis o princípio arquitetônico que confia imobilidade à obra radicada na terra, para daí constituir espaço e intervalos entre as coisas.

O homenzinho especula, se tal escultura, fosse um equivalente verbal, seria algo como uma frase sólida, cuja opacidade da superfície oferecer-se-ia como barreira, impondoo pensamento de abandono. A frase sólida acostada se aparta ilegível. *Ali está*é a frase edificada no imediato dos olhos, por onde cai ou se ergue a arte. Tal acontecimento é bruto.Fere, sem deter-se em traduções. Dura. Seu destino é individualizar-se.

Ao mesmo tempo, o homenzinho considera que tais palavras tombadas, retornam ao solo para sua própria avaliação. O homenzinho percebeque as palavras comuns requerem sua atenção. A direção que impõem são aquelas do reconhecimento, ou estipulação, derivando terrenamente e se apropriando da dureza com quais foram ditadas. É que um mundo em queda como este requisita o desterro das condições da linguagem comum, pois o que se aprende do uso ordinário das palavras é a qualidade da restituição dos fenômenos.

4

Incapaz de penetrar além da superfície dos fenômenos, nesta América, o homenzinho surpreende-se com a possibilidade de um discurso sobre arte ser menos um haver do saber, sobre arte, do que uma forma de presságio. E um certo dito, que corre nos ares do continente, mobiliza seus ouvidos:

> Nem todos os livros são tão insípidos como seus leitores. É provável que haja palavras endereçadas exatamente a nossa condição, as quais, se pudéssemos ouvi-las e entendê-las de fato, seriam mais salutares a nossa vidas que a própria manhã ou a primavera, e nos revelariam talvez, uma face inédita das coisas. Quantos homens não inauguraram nova etapa na vida a partir da leitura de um livro! Deve existir para nós o livro capaz de explicar nossos mistérios e nos revelar outros insuspeitados. As coisas que ora nos parecem inexprimíveis, podemos encontrá-las expressas em algum lugar (...) Vangloriamo-nos de pertencer ao século dezenove e de estar dando passadas mais rápidas que qualquer outra nação. Mas ponderemos quão pouco esta cidade tem feito por sua cultura. Não desejo incensar meus concidadãos, nem tampouco ser incensado por eles, porque isso não melhorará nenhum de nós. Precisamos ser provocados, aguilhotados feito os bois, para que caminhemos depressa (THOREAU, 1984, p. 107-108).

5

—Ouvi bem? - diz o homenzinho.

—O senhor deve estar surpreso em me ver chegar assim. Sim, sei que parece estranho, não negue. Pois bem, ainda não posso dizer muito, afinal essa circunstância de subtração é algo que me constitui. Todavia, minha pronúncia se faz presente e o escolhe por seu reconhecimento de que a indeterminação de uma expressão de pensamento assegura o valor de uma obra, de uma escrita, em sua capacidade de indagar os cânones de

conhecimento sobre arte. O senhor está próximo de compreender melhor a minha razão, o propósito de me enredar aqui ao modo de um presságio de arte.

6

O homenzinho permanece fiel à forte estreiteza do dito. Escuta como se recebesse uma herança pelas mãos do portador. Identifica o mensageiro como um destes que viaja sem sair da cabine e por lá mesmo realiza as suas refeições, na economia necessária de gestos e formas. E torna a ouvir, de modo mais aguçado, em virtude da intimidade com a artisticidade que o presságio faz despertar.

7

—*... as coisas que ora nos parecem inexprimíveis, podemos encontrá-las expressas em algum lugar...* Como o senhor percebe,viajo sem me expor justamente por assumir que os presságiosna escultura possam ser "em verdade contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza" (PESSOA, 1986, p. 47). A economia de meus gestos concorda com a ideia de ser – por dentro – contemporâneo em arte. Na condição de mensageiro eu apenas conto as coisas ao longo do caminho, narro transitivamente de uma região a outra na América. E aqui exponho, na indiferença da bifurcação de Schunnemunk Fork, o dito de um presságio de arte. Veja então o senhor que tipo de morada a arte desta América se tornou: uma forma de saber identificada no ambiente de uma frase sólida. Saber este que ninguém sabe e por isso mesmo que é de todos aqui, ou de ninguém.

—Confesso que as palavras se materializam na intimidade que agora identifico com o destinatário da mensagem. Aquele presságio proveniente de uma aurora americana pode assim coexistir contemporaneamente com a presença de Schunnemunk Fork, aqui enterrada e descoberta. Quanta provocação! – diz o homenzinho.

8

— "Precisamos ser provocados, aguilhotados feito os bois, para que caminhemos depressa".Nessa paisagem outros homenzinhos já sentiram os dias mais improdutivos e consideraram que estavam por demais indolentes. É que em relação ao Velho Mundo, algo aqui se coloca antes, de modo que os senhores homenzinhos já não têm mais nada para aprender daquilo que ficou pra trás da travessia do Atlântico, pois herdam o que foi herdado pela cultura europeia antes de herdar `aquela. Segundo Emerson (1838, apud CAVELL, 1999, p. 03):"Truly speaking, it is not instruction, but provocation, that I can receive from another soul". E então os homenzinhos foram aqui provocados.

—Por conhecerem somente recepção, suas coisas, apartadas, escaparam-lhes das mãos. Mas agora se surpreendem com esse relevo, como alguma coisa ocorrida na morada da arte: o desterro na superfície. Bem, há de lembrar que a arte guarda o gesto indagador de cânones filosóficos, que aqui se oferece como a contrapartida necessária para um tipo de resposta americana, capaz de fazer conversar acontecimentos distintos. Uma tensão acerca da distinção ou indistinção da existência de categorias como arte, filosofia ou literatura, é a atmosfera desse acolhimento. Ela exerce valores em eventos de outras modalidades. E por valor, uma obra plástica como Schunnemunk Fork, em seu *ali está*, impõe-se contra o hábito da tradição crítica.

9

> Uma das minhas primeiras recordações é a de meu pai dirigindo comigo, durante o nascer do sol, através da ponte Golden Gate. Nós estávamos indo para o estaleiro onde meu pai trabalhava como encanador, para assistir o lançamento de um navio. Era o meu aniversário no outono de 1943. Eu tinha 4 anos. Quando nós chegamos, o petroleiro de revestimento metálico preto, azul e laranja, seguia o seu percurso, equilibrando-se em cima de uma elevação. Era desproporcionalmente horizontal e para uma criança de 4 anos parecia um arranha-céu tombado. Eu me lembro de caminhar pela curvatura do casco com meu pai, espreitando pelos cabos e observando a grande hélice de bronze. Então, em uma súbita atividade, os suportes de escoramento, vigas, pranchas, postes, barras, blocos de quilha e todas as esteiras foram removidas, os cabos soltos, os grilhões desmontados, o guincho liberado. Havia uma total incongruência entre o deslocamento desta enorme massa e a rapidez e a agilidade que ali se conduzia. Na medida em que o andaime era removido e o navio movia-se pela calha até o mar, manifestavam-se os sons de celebração, gritos, alertas, falas ruidosas e assobios. Liberado das amarras, com as toras rolando, o navio escorregou pelo canal em movimento ainda mais acelerado. Foi um momento de tremenda ansiedade na medida em que o petroleiro sacudiu, balançou, apontou e saltou ao mar, com a metade submergida, para em seguida erguer-se e encontrar seu equilíbrio. Não era apenas o navio que se aprumara, mas assim também fez a multidão ao assistir enquanto a embarcação passava pela conversão de um enorme peso obstinado para a uma estrutura flutuante, livre, à tona, e à deriva. Meu respeito e admiração daquele momento permanecem. Toda a matéria prima que eu precisava está contida nesta memória (SERRA. 2005. p.47).

—A provocação continua! Escuto o evento que pertence aos olhos, na indistinção entre imagem e frase sólida. Afinal é aqui nessa América que reconhecemos que realizar o mundo do pensamento é esvair na vastidão de nossa recepção. Animam-se os sentidos, portanto. Algo se ganha também em viver entre as superfícies, assim intermediariamente.

—Apreciamos as "chegadas e portanto partidas, abandonos*"* (CAVELL, 1997, p. 99). Vejo que não se trata de uma recusa, mas de um (re)conhecimento com o comum. Há encobertos acontecimentos em nossa dimensão mais prosaica, ordinária. E alguns daqui do Novo Mundo foram por eles impressionados, em experiências que não se esgotam em si, mas em sucessões de estados, humores e objetos. Tais acontecimentos entraram no reino da arte, naquelas obras que estão em uma direção ou desvio por circunscreverem tantos

ceticismos. “Sentir-nos-íamos felizes se pudéssemos ancorar, mas o ancoradouro está cheio de areias movediças. A astúcia da natureza para nos fazer avançar é demasiado forte para nós. *Pero si muove*”(EMERSON, 2009,p.143).Parece-me razoavelmente claro que mesmo o mais rude e grosseiro dos acontecimentos seja então capaz de provocar o sentido de ser ordinário, como uma chapa de ferro. Como se pela primeira vez fosse possível a escuta do inaudito no mundo que sempre aqui esteve. Prosseguimos em nossa vida trivial?

10

A experiência foi atirada e requer um tempo necessário na compreensão do volume, da disposição e do intervalo do que *ali está* na topografia desse território da arte. Aqui no Baixo Mundo, caminhar sobre as palavras sólidas demanda ritmo, um passo após o outro, da mesma maneira que a recitação de um conto requer desencadeamento, sequência. No âmbito do como contar, a sucessão de itens e coisas, bem como os espaços e distâncias significativas entre elas, servem tanto para os numerais como para o gesto de narrar.

11

Enquanto mensageiro, apenas conto a casa dos destinatários, nomeio-as no caminho como séries, para assim evitar hierarquias. Não determino encontros nem manifesto preferências em cada passo. A trivialidade aí está em tais equiparações, nas coisas comuns sucedidas pelo caminho da vida mais prosaica. E então não é aqui que os homens de sua raça contam desertos, lagos, florestas e penhascos? Olhe bem que aventura do pensamento e das escrituras é esta tarefa, repleta de perigos, percalços, desvios e intervalos.

Segundo Sopro

1

> O sonho liberta-nos do sonho e a ilusão não tem fim. A vida é uma sequência de disposições do espírito, semelhante a um rosário de contas e, quando as atravessamos, apercebemo-nos de que são lentes multicores que pintam o mundo na sua própria cor e cada uma mostra apenas o que está ao seu alcance. Da montanha, vedes a montanha. Animamos o que podemos e vemos apenas o que animamos. A natureza e os livros pertencem aos olhos que os vêem. Depende da disposição do homem ver o pôr-do-sol ou o belo poema. Há sempre crepúsculos e há sempre gênios, mas apenas algumas horas suficientemente serenas para podermos apreciar a Natureza ou a crítica. O mais ou o menos depende da estrutura ou do temperamento. O temperamento é o fio de ouro no qual são enfiadas as contas. De que serve a fortuna e o talento a uma natureza fria e deficiente? Que importa que um homem tenha mostrado sensibilidade ou juízo, se adormece na sua poltrona. Ou se solta risinhos abafados ou gargalhadas? Ou se pede desculpas? Ou se é afectado de egotismo? Ou se pensa nos seus vinténs? Ou se não pode saltar uma refeição? Ou se teve um filho quando era ainda adolescente? De que serve o gênio se o órgão for demasiado convexo ou demasiado côncavo e não puder encontrar a distância focal compreendida no horizonte real da vida humana? (EMERSON, 2009, p.141)

Fig2. Omkring de Waltercio Caldas

— Escuto mais. E parece agora difícil pensar no significado de um acontecimento da arte como interno. Ou mesmo nas propriedades internas da matéria, como por exemplo, o conceito de magnético. O que *aqui está sendo* se apresenta aos olhos como abandono de um estado sensível, de uma dispensa. Ao norte, meu registro de intervalos parecia mais preciso em uma direção, ainda que esbarrasse na opacidade. Compreendo que se tratava de uma via indireta, de um modo oblíquo que me atraía magneticamente diante das circunstâncias de uma frase sólida.

2

— Bem homenzinho, permita-me esclarecer primeiramente que não descemos até o sul. Estamos entre duas cidades da Noruega, em um fiorde, lugar de travessias. Em que pese minha posição de mensageiro, defendo a contemporaneidade que nós é comum. Por dentro de uma ideia eterna da natureza da arte é que falamos de acontecimentos desterrados e expatriados, na fronteira do silêncio. Se a marcha americana para o oeste persiste provocada, então, na contiguidade ou cesura dos eventos, isso aqui é a América e nenhum outro lugar. Tal acontecimento que *aqui está sendo* acolhe também o dito de um presságio de arte. A sensação de abandono inspira essa abertura, que nos informa a existência como passagem.

3

O homenzinho atravessa a contenção formal, as oito linhas que são apenas uma. Mira as ausências como uma coletânea de transição, afinal desconhece onde começou o

primeiro segmento, a primeira entrada. Desprendidas ali estão como lugar de abandono e afirmam-se, contiguamente, como volume mais silencioso.

*Da montanha, vedes a montanha. Animamos o que podemos e vemos apenas o que animamos.*Mas Omkring, dotada da capacidade de contar transitivamente, é um *ali está sendo* como se na beira do penhasco sempre estivesse, por colocar-se antes nessa paisagem. O solo rochoso, a vegetação rarefeita, o mar, tudo então se reconstitui a partir de sua miragem.

4

—Vira-se paisagem. Mas agora me sinto requisitado por este presságio que sopras, para qual o temperamento é o fio de ouro. Escuto diante de Omkring e cá de cima do penhasco pendulo, no movimento de uma gangorra. Aqui a essa altura já não tenho a noção de distância focal do horizonte. Tenho a impressão que falo, mas de um modo demasiadamente arbitrário e perdido – diz o homenzinho.

5

—O senhor homenzinho não tem a ideia de um acordo consigo em termos de linguagem, não é mesmo?

— Bem, sua pergunta me faz pensar sobre o grau de incerteza que acarreta o desejo humano de negar a condição de existência humana. Algo aqui esta subtraído, como já virado. Expresso aceitar o silêncio e conhecer, mas o que conheço é um evento que não dá provas de sua existência. Essas linhas fechadas são apenas uma só. Uma escultura de volume retirado, ou na fronteira com o silêncio, traz o reconhecimento de que algo é proveniente de uma fonte que não posso constatar, ou mesmo significar – diz o homenzinho.

— Esses sintomas, ou marcas, o desequilíbrio que sente aqui na beira... Como pode nomear tais coisas como se estivessem assentadas em significados? Os termos pelos quais o senhor estabelece as coisas, os critérios, desapontam por relacionar vários conceitos com os conceitos de algo. É isso que faz de suas nomeações algo arbitrário. Ademais, seria redundante explicar o sentido de uma coisa por seu conceito. Essas marcas não servem como prova de existência aqui. O senhor esta apenas relacionando coisas para emprestar à historia o seu sentido.

—Sim, percebo o autoengano – diz o homenzinho

—Com efeito, trata-se de uma função do recontar. Cabe então observar como Omkring pode nos ensinar em sua diferença, ou indiferença, pois a noção de marca aqui é

de uma cesura, que (re)diagrama ou (re)anima o espaço. O volume da escultura faz-se presente por suas inversões, na abertura transitiva de um abandono ou na aproximação de uma cifra muda, com o perigo de uma beira iminente. Uma cifra muda que *aqui está sendo* ao circunstanciar a falta de provas de sua existência.

—Reconheço. Na América, neste lugar de passagem ou em nenhum outro, a marca da escritura converte-se em ninguém— disse o homenzinho.

— Um abandono para que o mais ou o menos das circunstâncias impressas não venham comprometer a *distância focal do horizonte* real da vida humana. Deve estar vigilante de tudo que vem acrescentar sua qualidade, pois não devo cometer erros por excesso de sabedoria. Evite se traduzir no já pensado ou visto. O que o senhor expressa de seu uso arbitrário ou privado dever encontrar aqui o outro. É preciso falar pelos outros homenzinhos e deixar que falem também pelo senhor. Uma obra como Omkring acolhe em suas lacunas e recomenda que procuremos o outro sem certezas, já que os critérios não determinam a clareza das declarações. Promova então a presença de um nós e escute:

> Pequeno homem, de todos o menor,
> Nas pernas de seus altos tutores,
> Deambulava com ar admirado -
> Pela mão tomou-a cara a Natureza;
> A cara Natureza pegou na sua mão,
> Natureza querida, forte e bondosa,
> Murmurou: «Adorado, nada temas!
> Amanhã eles terão outro rosto,
> Tu és o fundador! Eles são a tua linhagem!»
> (EMERSON, 2009, p.137)

6

O homenzinho desta vez se põe a procurar, no espaço aberto pelo silêncio do não visto. Reconhece a tarefa que exigirá um tempo para produzir pensamento na experiência. Desce a colina em direção aos outros ao mesmo tempo em que sucede mais uma vez a intimidade de uma artisticidade no dito, na contemporaneidade dos acontecimentos do Baixo Mundo.

Referências bibliográficas

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável.*São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism.*Chicago: Chicago Univ. Press, 1988.

_____. *The Claim of Reason*: *Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1999.

EMERSON, Ralph Waldo. *A confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009.

PESSOA. Fernando. *Obras em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

SERRA, Richard / Vanda Klabin (org.). *Richard Serra.* Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Questions, Contradictions, Solutions: Early Work.* In:*Richard Serra the Matter of time.* Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, 2005.p.47.

_____. *Deslocamento*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). Escritos de artistas - anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.325 – 329.

THOREAU, Henry David. *Excursions.* Maryland: Arc Manor, 2008.

_____. *Walden, ou, A vida nos bosques.* São Paulo: Global, 1984.

Imagens:

(Fig1.) SERRA, Richard. *Forty Years*. New York: The Museum of Modern Art, 2007.p.85.

(Fig2.) DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas.* São Paulo: Cosacnaify, 2000.p.282.

A ESCRITA AUTORAL COMO ETIQUETA DE SI. BREVE PASSEIO PELO TERRITÓRIO POÉTICO DE VIVIANE MOSÉ

Maria Lúcia Kopernick[1]

(...)Escrevo minhas coisas depois eu vendo.
O que escrevo começa a comprar coisas pra mim...
Viviane Mosé

Houve um tempo em que tomar o *todo* de cima como aparente formalidade, ou seja, ficar acima da existência singular daquilo que se quer falar, especialmente no que toca ao poeta, que traz em si um modo de olhar o mundo de maneira oblíqua, não poderia despertar a desconfiança ou induzir ao julgamento de falta, seja de visão ou de argumentos para além da *doxa*. Entretanto, hoje, vivemos tempos perturbadores que merecem uma recomposição de critérios de valor, pois já não é mais aceitável formalizar neutralidade no campo do humano. Hoje, de uma maneira ou de outra, estamos todos envolvidos, conectados.

Diante disso, a escrita artística, mais uma vez nos aponta um caminho, como no caso da poesia contemporânea que se volta para o interior do próprio fazer poético, encenando a construção de muitos "eus", cuja pluralidade de vozes oscila entre a memória, o cenário e um visível processo de reflexão. Mesmo a sua matéria sendo feita do cotidiano, do comum, do ordinário, isso não facilita sua leitura. A dificuldade consiste em que, ao mesmo tempo em que desmistifica mitos, a escrita mitifica a experiência pessoal, valorizando o acontecimento. Tentamos, com isto, fundamentar o título desta breve intervenção, em consonância com a epígrafe: *A escrita autoral como etiqueta de si*, entendendo-se etiqueta como a marca, a assinatura do produtor que se identifica em seu texto buscando sua "verdade", mas que se sabe, ele mesmo, produto de uma ilusão, a ilusão da linguagem.

Por ter em vista esse sujeito poético "abaixo assinado" trazemos o objetivo deste "breve passeio" — conforme denominamos — que é o de examinar, na poética de Viviane Mosé, algumas marcas autobiográficas indicativas de uma escrita autoral. Em princípio questionamos o modo de caracterizar a escrita de autoria na poesia, uma vez que esse fenômeno da autorreferencialidade tem aparecido intensamente nos escritos da atualidade, mas a fundamentação conceitual geralmente refere-se a textos narrativos, em prosa, e poucos abordam a questão do texto poético, em versos.

Analisando a cena poética recente no Brasil, Maria Lúcia de Barros Camargo, no ensaio *Dos poetas e/em suas revistas*, desenvolve um panorama dos poetas e suas poesias

[1] Doutoranda pela Ufes e bolsista da Capes

recentes no Brasil a partir da publicação de revistas, impressas e/ou eletrônicas. Ela confronta modernidade e pós-modernidade não só nas publicações de hoje como nas mais distantes no tempo, traz à baila opiniões inconformadas de poetas a respeito da cena atual, aponta paradoxos – apoiando-se no pensamento de Agambem – e conclui por entender que:

> Se há uma perda do poder crítico, o poeta-crítico da modernidade dá lugar ao "poeta arconte", arquivista, para o futuro, organizador do arquivo arbitrário e anárquico, sem projeto, poeta-eleitor, que faz da revista o lugar da crítica como eleição, e que arma uma rede com muito trânsito entre os fios que ligam seus nós, que saem para o exterior e voltam a transitar. Cabe agora pensarmos sobre como ler esta rede de arquivos, ou arquivos em rede, e o que ler nestes arquivos, neste instante de pós-crítica. Eis a próxima tarefa. (CAMARGO, 2008, p. 238).

Por isso, diante da dificuldade de escolha de como ler e à falta de um arcabouço teórico que pudesse dar conta de caracterizar uma leitura da "escrita de si" na poesia, levantamos a hipótese de trabalhar com o conceito de autoficção proposto por Diana Irene Klinger que, embora direcionado à narrativa, em se tratando de literatura, abre espaço para verificarmos a possibilidade de seu investimento no texto em versos. Em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, essa autora revisa diversos conceitos da "escrita de si", passando por Barthes, Foucault, Lejeune, Leonor Arfuch, Costa Lima e muitos outros estudiosos da questão, que surgiram ou surgem nestes tempos de paradoxos e de avanço desenfreado da cultura midiática, às vezes agregando ideias, às vezes descartando-as.

Diana Klinger propõe um conceito de autoficção, o qual ainda não considera satisfatório, mas que, associado ao de performance e ao de criação de um mito do escritor, pode ser a ponte para o entendimento do paradoxo, reconhecível desde fins do século XX, que se situa "*entre o desejo de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita*. (KLINGER, 2007, p. 26). Nessa "espetacularização" ao falar de si:

> O sujeito que "retorna" nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. (...) a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. (...) Autoficção como "envio", remissão sem origem, sem substrato transcendente. (Idem, p. 49 -50).

Ainda nesse tema teórico da autobiografia, sabe-se que, num primeiro momento, o pesquisador Philippe Lejeune defendeu a autobiografia como possibilidade apenas no formato da prosa e não dos versos, excluindo, assim, a poesia de seu campo de pesquisa. Mas, tempos mais tarde, pela leitura de outro escritor francês, Michel Leiris, admitiu a possibilidade de uma escrita de si em versos, isto é, que "*em um único e mesmo ato, poesia e autobiografia* poderiam *caminhar juntas até o fim."* (LEJEUNE, 2008, p.99-100).

Esses diversos posicionamentos nos induzem a promover o presente estudo em que pretendemos trazer a interferência direta da autobiografia na poética de Viviane Mosé. Trata-se de uma pesquisa embrionária, com vistas ao desenvolvimento de tese, cujo *corpus* deverá girar em torno dos textos poético e pictórico, de Viviane e Frida Kahlo, respectivamente.

Do extenso currículo de Viviane Mosé, disponíveis em seu *site* na internet, destacamos os dados que interessam mais ao nosso propósito do momento, que é sua poesia. Ela é capixaba, mas vive fora do Estado desde 1992. Como poeta, publicou seu primeiro livro individual em Vitória, ES, *Escritos*, (Ímã e Ufes, 1990). Publicou, no Rio, *Toda Palavra* (1997) e *Pensamento Chão* (2001), ambos reeditados pela Record em 2006 e 2007. E *Desato* (Record, 2006). Participou em 1999 do livro *Imagem Escrita* (Graal, 1999), coletânea de artistas plásticos e poetas, em parceria com o artista plástico Daniel Senise. Seus poemas foram tema da Coleção Palavra, de estilistas de Oestudio Costura, que desfilou no Fashion Rio de 2003. É autora dos textos poéticos da personagem Camila, no filme *Nome Próprio*, de Murilo Salles, (2008). Tem alguns de seus poemas musicados, é parceira da cantora Mart'nália em duas músicas, "Contradição" e "Você não me balança mais", que foram gravadas por ela e por Emílio Santiago, em seu último disco. É ainda autora de outros livros nas áreas da psicologia e educação, e filosofia.

Dos livros *Desato* e *Pensamento chão*: *Poemas em prosa e verso*, selecionamos cinco textos que pretendemos ler com um pouco mais de detalhes. Nesses dois livros, apontados como *corpus* deste trabalho, diferentes do primeiro, *Toda palavra* (2006), não há sumário e os textos não têm títulos. Apesar dessas diferenças, o projeto visual da capa dos três livros reeditados pela Record mantém uma unidade, pois é muito semelhante, distinguindo-se, apenas, por pequenos detalhes de configuração dos desenhos.

Em termos de temática, percebe-se, também, certa diferença porque, enquanto na publicação de 1997 a palavra é a reinante musa antiga, apontada desde o título, nesses dois últimos a estrutura formal é que irá dar o tom de leitura. Em *Toda palavra*, conforme o próprio título[2] orienta, o sotaque da linguagem autoral é muito bem definido por Chacal, escritor da orelha:

> Viviane escreve com o quê? Com o pé, marcando o compasso que vem de uma antiga melodia, geratriz da poesia. Com o ouvido, tirando de cada palavra todos os tons. Com a boca, soprando sobre a palavra um sentido único. Com o ventre, gestando o verbo no profundo, antes de dá-lo

[2] Salvatore D'Onofrio, em seu livro *Teoria da lírica e do drama* aponta a titulação como elemento estrutural anunciativo, indicador do sujeito do enunciado, funcionando como uma etiqueta para despertar a atenção do público, ao mesmo tempo em que faz do texto uma mercadoria.

> à luz. Com a mão, moldando maneira, sua forma última no papel. Com o sexo, regando as frases com o melhor do seu mel. (MOSÉ, 2006)

Se os livros compõem-se como pintura, como queria Fernando Pessoa em seu poema *Liberdade*,os de Viviane Mosé são retratos de emoções e experiências, cenários coloridos, cujas descrições, desde o início, exibem a marca de suas preferências de leitura, como é o caso das epígrafes de Borges abrindo e fechando *Desato* e abrindo a escrita de *Pensamento chão*, bem como uma procura incessante pelo encaixe perfeito de todos os ritmos da voz humana, numa rede de conexões infindáveis. Do estritamente individual à esperança do encontro com a universalização.

É interessante notar no livro *Pensamento chão* o subtítulo de *pensamento em prosa e verso*, índice inequívoco de uma intenção reflexiva e, também, de uma poesia jogando-se para além dos padrões convencionais, ou seja, extrapolando os liames contidos da versificação. Uma poética que dialoga com a tradição moderna, mas invade o espaço prosaico da palavra corrida. Pode-se perceber esse diálogo na composição das páginas em que a autora aparentemente inicia a história de sua mãe:

> Minha mãe é a segunda filha de uma família de dez onde demorou a nascer homem, e ela acabou fazendo o papel de um. Trabalhava no comércio, comprava e vendia, viajava de trem carregando dinheiro e responsabilidades. Quando atrás do balcão enfrentou de tudo. Aprendeu a atirar, dizem que bem. Era mulher forte e bonita de fazer inveja. Os lábios carnudos e bem delineados, o rosto delicado, sem contar o corpo esguio e elegante em saias retas abaixo do joelho. A cintura fina marcada sempre por um cinto de fivela. Quando cavalgava usava calças compridas e botas com esporas, gostava de cavalo bravo. Era década de cinquenta, era uma cidadezinha do interior de Minas. As ruas descalças, as casas sem varanda tinham sempre um quintal ao lado, com parreira de uvas, romãs, amoras, rosas e figos. Quase todas as casas tinham saída pro rio. Era o São Paulinho, nunca vi um rio com um nome tão bonito. O São Paulinho corria entre ingazeiras e bem-te-vis, os bois o atravessavam com água até o pescoço pra pastar do outro lado. Que minha mãe era bonita e forte eu ouvi dizer, mas o São Paulinho eu mesma conheci. Eu era tão pequena que só consegui atravessá-lo uma vez, em época de seca. Me senti enorme.
> Eu pensei que tivesse atravessado o São Paulinho, mas ele é que ainda hoje me atravessa

Dissemos que aparentemente ela inicia a história de sua mãe porque, embora sim, à semelhança de uma narrativa o texto descreva o retrato dessa mãe, fonte de vida, bonita e forte como homem, nascida num determinado tempo, no interior de Minas Gerais, numa família grande, *onde demorou a nascer homem*,também mostra a paisagem suculenta e simples da vida interiorana. E nessa paisagem surge, então, outro personagem, também fonte de vida, que é o rio. Ele tem o nome mais bonito, jamais visto, e também corre pela paisagem reafirmando a força da natureza descrita, apesar de ter sido atravessado pela criança, em tempo de seca. Mãe e rio numa simbiose perfeita para anunciar a origem, que se configura até o tempo presente, no fechamento do texto, sem ponto final: "*Eu pensei que tivesse atravessado o São Paulinho, mas ele é que ainda hoje me atravessa"*

Essa origem não se configura somente em termos de filiação parental, assim como a cadência de conversa íntima não impede a referência ao poema de Alberto Caeiro: *O guardador de rebanhos* (1911-1912) Canto XX, tanto em sua métrica como em sua forma final e quanto à sua temática – *o rio de minha aldeia* – nem que seja para subverter a sua ordem de movimento. Em Caeiro a contemplação, Viviane opta pelo movimento inacabado, mas a dicção e a filiação se aproximam. São estes os últimos versos do referido poema de Caeiro (PESSOA, 1971,p.150-151):

> O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
> Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Ainda do livro *Pensamento Chão*, trazemos outra poética, esta no formato poema, mas continuando na linha da origem, desta vez espacial:

> Eu venho do Espírito Santo.
> Eu sou do Espírito Santo.
> Trago a Vitória do espírito santo.
>
> Santo é um espírito capaz de operar milagres
> Sobre si mesmo

Porém, além do pertencimento, afirmado e reafirmado pela presença da posse inscrita na preposição "do"; no indicativo presente dos verbos vir, ser e trazer, a marca da individualidade é mantida e se apresenta não como uma individualidade qualquer, mas de alguém que se diz estrangeira logo no verso de entrada: *Eu venho do Espírito Santo*, e brinca com isso, colocando-se como responsável solitária por suas conquistas: *santo é um espírito capaz de operar milagres/sobre si mesmo.*

Desato é um livro recheado de "escrita de si". Recheado é bem um termo preciso, porque, ironicamente, a primeira estrofe do poema de abertura traz uma receita de arroz soltinho, para, depois, seguir com uma receita da própria autora, seus saberes, seus desejos, seus pensamentos, suas preferências e terminar com a certeza da impossibilidade de sua vontade, trazendo o verbo para o futuro do presente e usando um desvio da norma culta, por demais acintoso: "*queria escrever pessoas inteiras, mas não hão."*

Desse livro, o excerto que destacamos também fala dos laços filiais. Desta vez são referenciados pai, mãe e o elemento água - rio, mar, lágrimas:

> Eu tenho um universo inteiro de mar
> E de barcos de pesca e sol.
> É de onde vem meu pai.
> Minha mãe me deu os rios e as locomotivas.
>
> Mas tenho admiração mesmo por águas.
> Não somente águas de rios e mares

Mas água derramada dos olhos.

.....

À noite arrancávamos polvos dos corais.
Comíamos arroz de polvo no almoço e lagosta no jantar.
Eu sei pescar. Todo mundo em minha casa gosta de pescar.
Minha mãe gosta de pescar em rios.
Meu pai sabe pescar em mar.

Como se observa, o universo emocional particular de Viviane Mosé – profundo, extenso e intenso como espelho do mar - é tratado de maneira peculiar, seja pelo cultivo dos significantes em sua simplicidade cotidiana, própria de quem trabalha no ambiente marítimo – barcos, pesca e sol – mas, também, impondo a cada um sua carga de significância veemente, pelo reconhecimento do afeto, da doação sem reservas. Além disso tudo, a sua palavra é, ao mesmo tempo, refinada – "*Minha mãe gosta de pescar em rios./ Meu pai sabe pescar em mar."* – quando se percebe que esse "saber", tanto pode referir-se ao conhecimento, quanto ao sabor/gosto do arroz de polvo no almoço e da lagosta no jantar, pratos de requinte reconhecido pelos entendidos do assunto. É assim, portanto, que ela realiza o seu jogo, de forma sutil e disfarçada dentro da sintaxe lírica.

Em sequência ao traçado de sua árvore genealógica, os avós completam a dinastia do afeto, seu tronco de sustentação. Dessa constituição ela não consegue fugir, dessa infância prazerosa também não: "*fazíamos sexo todo dia"*, do alimento saudável – "*fazíamos pão integral e iogurte ou cuidávamos das abelhas"* – e nem da oração diária para espantar o "inimigo": em Minas, o plantio de ora- pro- nóbis funciona assim como uma espécie de proteção contra as ameaças externas, uma vez que seus espinhos ferinos afastam os predadores do ambiente cercado por elas. De outro modo, a expressão latina *Ora pro nobis* também se refere à invocação divina, num pedido de misericórdia para a vida feita difícil, triste, atormentada ou não: rogai por nós.

Meu avô construiu igrejas e levava um relógio no bolso.
Sabia costurar madeiras em forma de móveis de cabeceira.
E mesas de jantar. Minha avó era magra e tossia.
Mas é o tronco que ainda hoje me sustenta
Nas tempestades e vento muito fortes.

Não consegui me livrar muito de mim
Então tenho pensamentos memória.

Morávamos em uma casa enorme com vista para o mar.
Fazíamos sexo quase o tempo todo. Quando não
Fazíamos pão integral e iogurte ou cuidávamos das abelhas
Que mantínhamos no quintal. Plantávamos mamão
E ora-pro-nóbis.

Fechando este nosso passeio pelo território poético de Viviane Mosé, registramos a sua declaração irrevogável não só de pertencimento, mas de amor ao seu lugar de vivência primeira e, pelo lido, de escolha também, a cidade de Vitória. Irrevogável, porque em sua enunciação, o poema expressa, verso por verso, a ligação intrínseca com esse lugar que responde por sua voz, sua estrutura, seu amadurecimento, enfim, por sua constituição de pessoa no mundo, sendo ela porto, barco, mar, vento e prédios: Vitória do Espírito Santo torna-se uma extensão dela mesma.

(Uma pessoa é sempre filha de sua cidade.
Mesmo que pense que não.

Toda vez que digo alguma coisa
As ruas e casas, o porto de Vitória falam por mim.
Eu sou estas casas fincadas nos morros.
Estas esquinas à beira-mar e o contorno.
Me reconheço na Vila Rubim,
Nas ilhas do Boi e do Frade onde o tempo
Me inscreveu inumeráveis assuntos.

Eu sou um porto entre prédios. Mas também sou os barcos
Que a cidade atravessou em meu caminho.
Eu sou aquilo que segue adiante
Como o vento fresco no rosto chamado sul.
Em Vitória costuma ventar. Eu também costumo.
E invento palavras com os ventos que ainda vêm dali.

Vitória é sempre o chão onde piso
Mesmo quando piso outro chão.)

Da espécie de aforismo dos versos iniciais, num tom de verdade pontual, definitiva – "*Uma pessoa é sempre filha de sua cidade. Mesmo que pense que não.*" – aos versos finais enunciados no mesmo tom – "*Vitória é sempre o chão onde piso/ Mesmo quando piso outro chão.*" – a colocação de parênteses traz não só a cadência do segredo sussurrado ou confidenciado ao pé do ouvido, como, até, a imagem de um bem precioso, hermeticamente fechado, imutável, conforme se confirma no uso do advérbio de tempo *sempre*, incrustado nos limites opostos do poema, início e fim. De fato, é assim que inadvertidamente nós falamos ao nos colocarmos em situações de radicalidade num registro informal de conversa, mas, considerando, ao modo de Diana Klinger, que "(...) *o sujeito da escrita não é um 'ser' pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na 'vida mesma'* (KLINGER, 2007, p. 55), não nos parece demais questionar sobre a exatidão dessa origem decantada nos textos de Viviane Mosé destacados para esta situação.

É certo que ela fala de suas origens, mas não de origens ontológicas que remetam a uma transcendência inexplicável. A sua, é uma origem de vida vivida na experiência

cotidiana, no aqui e agora simples, de pessoa participante dessa "rede de possíveis ficcionais". A sua presença biográfica, não só neste *corpus*, mas também em toda sua obra poética, é pontuada por esse renovar-se constante em continuidade com a natureza, com as pessoas, com o planeta. Ela não se abstém de nada, conecta-se a tudo, encenando seu próprio papel integrado à recepção de sua poética.

Como o nosso objetivo é examinar algumas marcas autobiográficas indicativas de uma escrita autoral, acreditamos que nesse primeiro momento, a questão do pertencimento, família e lugar, fica muito bem delineada nessa pequena amostragem que apresentamos. Conhecemos algumas informações sobre a autora, que é capixaba, graduada em psicologia, especialista em "Elaboração e implementação de políticas públicas"pela Ufes e também psicanalista. Sabemos, ainda, que desenvolveu sua militância nos meios culturais e da informação, atuando em várias mídias, construindo uma imagem de pessoa voltada para a arte, para a família e para a educação, procurando não negar qualquer detalhe de sua experimentação de vida, assunto levantado em algumas entrevistas, palestras e imprensa escrita. Tudo leva a crer que o pertencimento performático, nos textos, carrega um peso de verossimilhança com a experiência vivida, embora também não se possa esquecer que uma suposta "verdade" assimila muito da ficção imposta pela própria palavra, numa espécie de reificação da linguagem, conforme Nietzsche questiona e responde:

> O que é então a verdade? Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, um conjunto de relações humanas poeticamente e retoricamente erguidas, transpostas, enfeitadas, e que depois de um longo uso parecem a um povo firmes, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e que a partir de então entram em consideração já não como moedas, mas apenas como metal. (Apud: PIMENTA, 2000, p. 75).

Torna-se impossível não reconhecer que a produção poética da atualidade mostra-se marcada pelo ecletismo em diferentes formas. Então, essa pessoa também eclética, que se diz feita de vento, não de um vento qualquer, mas de vento sul – aquele que existe por estas paragens, canta nas janelas das pessoas e entra por baixo de tudo que encontra pelas ruas, tendo preferência pelas saias das meninas, levantando-as sem cerimônia – nos instiga a perguntar ou, mais do que isso, a procurar o que poderemos achar debaixo das palavras poéticas de Viviane Mosé?

Referências bibliográficas

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Dos poetas e/em suas revistas. In: PEDROSA. Celia e ALVES, Ida. *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 226 - 238

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2. Teoria da lírica e o drama*. São Paulo: Ática, 1995.

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: 7 letras, 2007, p.19 – 57.

LEJEUNE, Philippe. *Parte I. O pacto autobiográfico.* In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.13 – 109.
MOSÉ, Viviane. *Toda palavra*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Desato*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Pensamento chão*. Rio de Janeiro: Record: 2007.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. 10ed. Lisboa: Edições Ática, s/d.

_____. *Seleção poética*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

PIMENTA, Olímpio. *Razão e conhecimento em Descartes e Nietzsche*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

O HORIZONTE FLUTUANTE DO AUTOR

Rafaela Scardino
Doutoranda em Letras – PPGL/UFES

Em *Cidade de vidro*, primeiro texto de *A trilogia de Nova York*, o escritor norte-americano Paul Auster empresta seu nome a dois personagens. A princípio, *Paul Auster* é apenas um nome, assumido pelo protagonista Daniel Quinn ao aceitar trabalhar como detetive. Vemos o personagem Daniel Quinn, que escreve romances de detetive sob o pseudônimo William Wilson, caminhando pelas ruas de Nova York em busca de um esvaziamento subjetivo, uma tentativa de substituir sua interioridade pela exterioridade através da movimentação aleatória, pois "perambular [...] era uma espécie de alheamento" (AUSTER, 1999, p. 72). Podemos compreender alheamento, neste contexto, como afastamento, ou até mesmo perda, tanto de si mesmo quanto dos cenários pelos quais se desloca: em suas caminhadas pela cidade, Quinn busca construir "lugar nenhum":

> Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos inesgotáveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com a sensação de estar perdido. Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si mesmo. [...] O mundo estava fora dele, à volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso era, afinal, o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum. Nova York era o lugar nenhum que ele havia construído em torno de si mesmo [...] (AUSTER, 1999, p. 10).

Sempre buscando "transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a soberania da interioridade" (AUSTER, 1999, p. 72), Quinn aceita um trabalho de investigação assumindo a identidade do detetive particular **Paul Auster**[1]**,** após um misterioso engano telefônico. Quinn/**Auster** é contratado por Sophie Stillman para seguir Peter Stillman, um homem de idade que acaba de sair da prisão e que ameaça matar seu filho, Peter Stillman Jr., marido de Sophie:

[1] Para evitar possíveis equívocos de compreensão, utilizaremos o destaque em negrito sempre que nos referirmos ao personagem **Paul Auster**.

Obrigado a seguir Stillman Sr. pela cidade, Quinn é destituído do privilégio da deambulação, e deve adequar seu ritmo ao de Stillman — já não pode deixar que seus pensamentos o guiem, pois correria o risco de se chocar com o outro:

> Permanecia o problema de como ocupar seus pensamentos enquanto seguia o velho. Quinn estava habituado a vagar pelas ruas. [...] Empregando o movimento ao acaso como uma técnica de inversão, ele conseguia em seus melhores dias transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a tirania da interioridade. [...] Mas seguir Stillman não era perambular. Stillman podia perambular, podia cambalear feito um cego de um lugar para o outro, mas esse era um privilégio negado a Quinn. [...] Volta e meia seus pensamentos começavam a andar à deriva e logo seus passos iam também pelo mesmo caminho. Isso quer dizer que ele se achava em constante perigo de acelerar os passos e chocar-se com Stillman pelas costas (AUSTER, 1999, p. 72).

Buscando evitar o inconveniente do entrechoque, e não se deixar descobrir por Stillman, Quinn decide adotar como estratégia uma espécie de despersonificação, ou seja, lembrar-se a todo o tempo de que é **Paul Auster**, detetive particular:

> Era **Paul Auster** agora, e a cada passo que dava, tentava se adaptar de forma mais confortável aos rigores dessa metamorfose. **Auster** não passava de um nome para ele, uma casca sem conteúdo. Ser **Auster** significava ser um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamentos. [...] Em conseqüência, tinha de permanecer unicamente na superfície de si mesmo, voltando o olhar para o exterior em busca de um ponto de sustentação. Manter os olhos fixos em Stillman, por conseguinte, não era simplesmente uma distração para a cadeia dos seus pensamentos, mas sim o único pensamento que Quinn se permitia ter (AUSTER, 1999, p. 72-3, grifos nossos).

Dessa forma, transfigurar-se em **Paul Auster** possibilita a Quinn o esvaziamento da interioridade, visto que apenas se permitia pensar no homem à sua frente, objeto obsessivo dos pensamentos do detive — mais uma das identidades ficcionais assumidas por ele ao longo do texto[2]. Focando-se no caso, Quinn se vê obrigado a sustentar-se de todo na exterioridade. Ainda assim, a "metamorfose" não se mostraria suficiente para apagar de todo a interioridade, resolvendo a situação:

> Durante um ou dois dias, essa tática obteve um sucesso moderado, mas no final até **Auster** começou a se abater com a monotonia. Quinn se deu conta de que precisava de mais alguma coisa para se manter ocupado [...]. No fim, foi o caderno vermelho que trouxe a salvação (AUSTER, 1999, p. 73, grifo nosso).

[2] Quinn é autor de romances de mistério, que assina com o nome de William Wilson e são protagonizados pelo detetive Max Work. Em outro momento do texto, ao travar contato com Stillman Sr., assume as identidades de Peter Stillman Jr., Henry Dark (autor fictício de um livro sobre o Novo Mundo, criado por Stillman Sr.) além de Daniel Quinn, nome que utiliza para "proteger" a identidade de **Paul Auster**.

Para Roland Barthes (1984), o começo da escrita coincide com a morte do Autor[3], fim último do texto e sua única possibilidade de compreensão. Ao transformar-se em personagem, Paul Auster, o escritor, parece de alguma forma fazer eco ao pensamento do estudioso francês, desafiando o leitor a questionar sua crença na autoria/autoridade do texto (Cf. ZILCOSKY, 1998).

O personagem **Paul Auster** é, a princípio, apenas um nome assumido por Daniel Quinn ao aceitar trabalhar como detetive. Mais tarde, o protagonista vai à casa do verdadeiro **Auster**, cujo endereço havia encontrado na lista telefônica, e descobre tratar-se de um escritor, "um sujeito alto e moreno de uns trinta e poucos anos" (AUSTER, 1999, p. 106), casado com uma mulher chamada Siri e pai de um menino chamado Daniel, "de cinco ou seis anos de idade" (AUSTER, 1999, p. 114). As coincidências com a biografia de Paul Auster, o autor real do texto, deixam perplexo o leitor, que passa a questionar até mesmo a existência física do homem cujo nome está na capa do livro[4].

A escrita nunca é inédita, nos diz Barthes, tem sempre uma anterioridade, é a possibilidade de "conversa" de escritas anteriores que tampouco se fixam, constituindo uma rede de signos em que sempre é possível procurar um antes, já que o texto é "um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original" (BARTHES, 1984, p. 52). Também a figura do Autor encerra a crença em um "passado" do texto, uma existência que o antecede e fundamenta, mas compreendido como algo que o extrapola, que é sua origem, estabelecendo, com o texto, "a mesma relação de antecedência que um pai mantém com seu filho" (BARTHES, 1984, p. 51). Nesse sentido, é bastante significativo que o protagonista do texto em questão tenha o mesmo nome do filho de Auster, Daniel, mas que posteriormente, assuma a identidade de seu "pai". A presença do personagem **Paul Auster**, com quem Quinn se encontra, é também uma forma de questionar esse "patriarcado", devolvendo o autor à ficção, mas um autor, não Autor, que é mais um dos elementos da fábula, destituído de sua autoridade sobre a obra.

---

[3] Cabe ressaltar que, utilizamos, em nosso texto, as grafias **Autor**e **autor**para estabelecer distinção entre o conceito barthesiano e a idéia de escritor, pessoa física que escreve o texto.

[4] O detetive **Paul Auster** foi recomendado pelo marido da enfermeira de Peter, Michael Saavedra. Quando de seu encontro com Quinn, **Auster** está escrevendo um ensaio sobre a autoria de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, romance cujas iniciais do título são as mesmas do nome do protagonista de *Cidade de vidro*. Outro dado que é interessante ressaltar é o fato de que a primeira edição americana do livro não continha nenhum elemento extra-textual (como fotos ou biografia do autor) que indicasse a "existência real" de Paul Auster.

O Autor, na teoria de Barthes, seria suprimido por um primado da linguagem, já que, para o escritor francês, o texto só existe no discurso, constituído por uma travessia de sentidos que não pode conduzir a uma interpretação, mas à disseminação de significados. Barthes substitui a figura do Autor pela do *scriptor*, personagem existente apenas no aqui e agora da escrita, sem a anteceder ou sobreviver. Ao recusar um significado último para a escrita, o *scriptor* abre-se para a pluralidade sígnica do texto.

Quinn, como vimos na passagem citada, busca esgotar seus pensamentos, afastando-se de sua possível subjetividade, a fim de conseguir levar a cabo a tarefa que se propôs, e nem mesmo concentrar-se em ser **Auster**, esse invólucro identitário, oferece uma solução efetiva. É apenas por meio da escrita que consegue esvaziar-se tanto de sua interioridade quanto da de **Auster**, eliminando o passado desse texto que é a perseguição a Stillman.

Michel Foucault (2006), que adota uma postura diversa da de Barthes no que diz respeito à estatura da escrita e ao lugar da intertextualidade, traz, também, à discussão os problemas suscitados pelo nome do autor. Para ele, a função conferida à figura do autor seria a de estabelecer limites à multiplicidade discursiva do texto, atuando como unidade que regularia os muitos significados possíveis, uma espécie de guia que regulasse a compreensão da obra. Entendida como um conjunto de escritos que possuem certas características em comum, o que permite situá-los e estabelecer uma unidade, a obra liga-se, muitas vezes, à regulação proveniente do nome do autor, que atua, também, como elemento classificatório, qualificando um determinado discurso, não remetendo a um indivíduo real, mas a um lugar de enunciação.

Ao dar seu nome a personagens de *Cidade de vidro*, Paul Auster dessacraliza essa "instituição" e propõe que se repense o *status* conferido ao texto que o leitor tem em mãos; questionando, como dito acima, a autoridade atribuída ao autor do texto, como aquele que limita sua multiplicidade semântica ao atuar como fim último para o qual convergem todas as possíveis leituras, explicando-as. Quando perguntado, em entrevista, sobre o personagem **Paul Auster**, o ficcionista responde que, ao colocar seu nome dentro da história, "queria abrir o processo, derrubar paredes, expor o encanamento" (AUSTER, 1996, p. 281).

Em *Homem no escuro*, Auster mais uma vez maneja, com destreza, questões referentes à autoria. August Brill, o narrador, utiliza-se de histórias que conta para si mesmo durante a noite como forma de empurrar suas lembranças "para o mais longe [...]

que puder", impedindo que "fique pensando em coisas que [prefere] esquecer" (AUSTER, 2008, p. 8), num processo de fuga da interioridade cujos efeitos buscados seriam os mesmos das caminhadas de Quinn. A história que cria durante a noite que dura o romance é a narrativa de uma guerra que só acabará com o assassínio do homem que a criou, cujo nome é August Brill:

> A história é sobre um homem que tenta matar a pessoa que o criou, e por que fingir que não sou eu essa pessoa? Quando me coloco dentro da história, a história se torna real. *Ou então eu me torno irreal*, mais uma fantasia da minha própria imaginação (AUSTER, 2008, p. 96, grifos nossos).

Podemos ver, neste recente romance do escritor norte-americano, a permanência de questões já existentes em seu primeiro texto de ficção e, em especial, a continuidade da problematização do *status* do autor: ainda que em menor grau, a *autoridade* desta figura é colocada à prova juntamente com o questionamento de sua existência mesma fora do universo ficcional do texto.

Voltando a *Cidade de vidro*, o caderno vermelho de Quinn — o lugar da escrita — é apresentado como salvação, como aquilo que lhe permitiria escapar à interioridade. É também no caderno vermelho que ele escreve sobre a cidade. Após perder o rastro de Stillman, Quinn passa o dia andando. A cidade é descrita pelo narrador através do nome de suas ruas, um exemplo da opacidade detectada por Brissac Peixoto, para quem, quando tudo é demasiadamente visível, a arte precisa buscar novas formas de *ver* o espaço urbano, encontrar uma paisagem, pois, "sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência" (PEIXOTO, 2004, P. 25).

É também nesse momento que o personagem se volta para a cidade, e escreve sobre o que vê no caderno vermelho. O que de início compõe suas anotações é uma descrição dos que não têm nada, moradores de rua, bêbados, mendigos. A eles juntam-se os artistas de rua, mais uma das figuras que poderíamos classificar de "vagabundos", metáfora da vida contemporânea, sugerida por Zygmunt Bauman, que compreende aqueles que "estão em movimento [..] porque foram impelidos por trás — tendo sido, primeiramente, desenraizados por uma força demasiadamente poderosa [...] para que se lhe resista"(BAUMAN, 1998, p. 117). Figuras presas de forma indissolúvel a sua interioridade, ou melhor, a uma interioridade fragmentada, fundida à exterioridade, a cidade, sem conseguir semantizá-la, "arrebatado[s] para dentro do círculo das suas repetições" (AUSTER, 1999, p. 122). Após a descrição desses tipos "incapazes de saírem

para o mundo que aguarda no limiar dos seus corpos" (AUSTER, 1999, p. 123), Quinn conclui, com Baudelaire:

> "Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. Em outras palavras: Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. Ou, mais curto e grosso: Onde quer que eu não esteja, é aí que estou de verdade. Ou ainda, pegando o touro a unha: Em qualquer lugar fora do mundo" (AUSTER, 1999, p. 124).

Em *Cidade de vidro*, como vimos, a escrita é o meio pelo qual Quin busca livrar-se de sua interioridade, da qual conhecemos apenas os vazios, as ausências. E é também através da escrita que Quinn pode vislumbrar uma possibilidade subjetiva: a escrita torna-se sua obsessão, condição fundamental para sua existência.

Ao findar da narrativa, Quinn encontra-se em um quarto com o caderno vermelho. O tempo com iluminação suficiente para que possa continuar escrevendo diminui à medida que escasseiam as folhas do caderno, cuja última inscrição, na verdade um questionamento, é: "o que vai acontecer quando não houver mais páginas no caderno vermelho?" (AUSTER, 1999, p. 146). Essa é, segundo o narrador, a última informação sobre Quinn, que desaparece com o findar da escrita.

Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. Entrevistado por Larry McCaffrey e Sinda Gregory. In: ___. *A arte da fome*: prefácios, entrevistas, ensaios. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 259-298.

_____. Cidade de vidro. In: ___. *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 7-147.

_____. *Homem no escuro*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: ___. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.49-53.

BAUMAN, Zygmunt. "Turistas e vagabundos: os heróis e as vítimas da pós-modernidade". In: ___. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rev. técnica Luis Carlos Friedman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 106-120.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: ____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos, Manuel Barros Motta (ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3. ed. rev.e ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ZILCOSKY, John. “The revenge of the author: Paul Auster's challenge to theory”. In: *Critique:* Studies in Contemporary Fiction 39 (1998). Disponível em:<<http://www.highbeam.com/library/wordDoc.doc?docid=1G1:20444899>>. Acesso em 31 mai. 2006.

Simpósio V

A PROCEDÊNCIA AFETIVA DO EU NA CONCEPÇÃO NIETZCHIANA DE CORPO

Adolfo Miranda Oleare (Ifes)

Zaratustra joga com a concepção de que a virtude de cada um equivale ao ser próprio, ao si mesmo, à força e ao poder próprios, diferenciadores, distintivos, individuadores. É um traço incomum em cada qual, indizível, inominável, estranho à indiferença da impessoalidade reinante no exercício dos papéis sociais. Virtude tem o sentido também de corpo, podendo ser compreendida como resultado da repetição das setas arremessadas pelo fenômeno corpo, pela dinâmica corpo, isto é, como resultado do que se repete e se impõe nas batalhas travadas pelos diversos impulsos formadores do corpo, pensado aqui não como substância extensaorganizada mecanicamente, oposta à imaterialidade pensante da alma, mas como ser no devir, como diferenciação do mesmo, como condição de possibilidade do tornar-se outro e mesmo, simultaneamente, no transcurso do tempo.

> Meu irmão, se tens uma virtude e ela é a tua virtude, então não a tens em comum com ninguém.
>
> Sem dúvida, queres chamá-la pelo nome e afagá-la; queres puxar-lhe a orelha e brincar com ela.
>
> E eis que, agora, tens o seu nome em comum com o povo e te tornaste, com a tua virtude, povo e rebanho!
>
> Melhor terias feito dizendo: "Inexprimível e sem nome é o que faz o tormento e a delícia da minha alma, e que é, também, a fome das minhas entranhas."
>
> Que a tua virtude seja demasiado elevada para a familiaridade dos nomes; e, se tens de falar nela, não te envergonhes de gaguejar.

Diante da exclusividade, da propriedade, da estranheza da virtude de cada um, faz sentido dizer, pois, que acerca do que não é possível falar, deve-se, sobretudo, gaguejar. A gagueira é, nesse caso, antídoto para o fluxo desgastado da comunicação informativa, das igualações conceituais moralizantes, do ser público, do rebanho, da incapacidade de se perscrutar para distinguir-se do outro no assenhoramento de si. O típico homem moderno,

batizado por Zaratustra como *último homem*, não gagueja, pois tem o plano de sua existência na ponta da língua, traçado à luz do senso comum, por meio do qual se promove o conforto da igualdade entre todos, em oposição ao esforço pelo movimento de cada um se tornar o que é[5].

Zaratustra antecipa o jargão adorniano segundo o qual na modernidade o homem torna-se diferente de si mesmo ao tornar-se igual aos outros: "Todos querem o mesmo, todos são iguais; e quem sente de outro modo vai, voluntário, para o manicômio"[6]. Tal gregarismo, marcado pelo sacrifício violento das diferenças, afasta do cotidiano a tarefa de cada qual estabelecer de modo extra-moral seus próprios bem e mal, seus próprios sim e não, sua própria meta, sua linha reta – posição a se originar numa ausculta do corpo como dinâmica, cuja propriedade está em sintonizar instâncias separadas pela tradição: o físico-biológico, o espiritual-psíquico, o cultural-antropológico e o universal-cosmológico.

No discurso "Dos desprezadores do corpo",Zaratustra considera que o fundo do "eu", dos sentidos e do espírito é o ser próprio criador, o si mesmo, o corpo – grande razão que faz o "eu", o "eu" que criou para si o desprezo a si mesmo, assim como o apreço, o prazer e a dor, o valor e a vontade.

> Mesmo em vossa estultície e desprezo, ó desprezadores do corpo, estais servindo o vosso ser próprio. Eu vos digo: é justamente o vosso ser próprio que quer morrer e que volta as costas à vida.
>
> Não consegue mais o que quer acima de tudo: – criar para além de si. Isto ele quer acima de tudo; é o seu férvido anseio.
>
> Mas achou que, agora, era tarde demais para isso; – e, assim, o vosso ser próprio quer perecer, ó desprezadores da vida.
>
> Perecer, quer o vosso ser próprio, e por isso vos tornastes desprezadores do corpo! Porque não conseguis mais criar para além de vós.
>
> E, por isso, agora, vos assanhais contra a vida e a terra. Há uma inconsciente inveja no vesgo olhar do vosso desprezo.
>
> Não sigo o vosso caminho, ó desprezadores da vida! Não sois, para mim, ponte que leve ao super-homem! –

[5] Ver a caracterização do tipo "último homem" no § 5 do Prólogo de *Assim falou Zaraustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 12ª ed., 2003.

[6] NIETZSCHE. *Assim falou Zaraustra*, Prólogo, § 5. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 12ª ed., 2003.

Sentidos e intelecto, pois, estão a serviço do si mesmo, do corpo. O que se chama "eu" é produto do si mesmo, é resultado, e não causa. O sujeito é tardio, é posterior ao si mesmo, é determinado pelo corpo.O corpo é o fundo da realização do real humano porque é ele –ou seja, seus grupos de impulsos em combate pelo governo e pela hierarquização, suas inúmeras almas[7]– que interpreta, e não o sujeito ou o "eu" tomados metafisicamente como causa primeira previamente constituída. Não é o "eu" que diz aos seus impulsos o que faz bem ou mal, mas os impulsos que dizem isso ao tardio "eu", fazendo-o tornar-se quem é, num processo infindável. A ilusão subjetiva gera em cada um uma série de mal-entendidos e conclusões precipitadas sobre o próprio modo de ser, mas o real mesmo do "eu" de cada um é o que vai se formando a partir da seleção entre o que pode e o que não pode ser suportado, afirmado, esperado, e da repetição do suportável, afirmável, esperável. Jamais há, contudo, qualquer possibilidade de cristalização deste ou daquele modo de ser, pois, invertendo a sentença de Antonio Candido, gente não é personagem, isto é, jamais se fecha, se acaba, se conclui.

Esse lento movimento de maturação acaba por determinar verdades bastante contrárias às ilusões subjetivas, que impedem a abertura e o acesso ao que se é mesmo, aos modos de ser que se é capaz de afirmar e repetir, ao que se pode aceitar e ansiar com boa vontade. Para além de qualquer ilusão de vontade livre, é preciso trabalhar-se, esculpir-se, poetizar-se, no sentido de querer o que se pode e poder o que se quer, e nada além disso. O problema está em que, apesar de uma tal formulação parecer tão simples, lógica e direta, não se deixa ver tão imediatamente o fundamental saber de quem se é, o que indica que a base para se tornar o que se é não pode ser esse saber, mas, fora de uma relação causal, o vir-a-ser quem se é e o vir-a-saber quem se é caminham lado a lado, desde uma unidade não soteriológica e não teleológica entre poder e querer. Está justamente aí o desafio de sintonizar-se na frequência do si mesmo sem o recurso às enganosas e vazias teorizações acerca das certezas imediatas que serviram como alimento essencial aos filósofos metafísicos[8].

> Instrumentos e brinquedos, são os sentidos e o espírito; atrás deles acha-se, ainda, o ser próprio. O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito.

---

[7] NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, § 19. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1998.

[8] Sobre o tema das certezas imediatas, ver *Além do bem e do mal*, § 16. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1998.

> E sempre o ser próprio escuta e procura: compara, subjuga, conquista, destrói. Domina e é, também, o dominador do eu.
>
> Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se **um soberano poderoso, um sábio desconhecido–** e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo. (grifo meu)

Zaratustra cria, pois, um fundo outro para a existência humana. Ele parece descer um alto degrau, parece escavar profundamente o solo da existência, encontrando aí "um soberano poderoso, um sábio desconhecido". A saída para a compreensão do que ou de como seja esse outro fundo – o si mesmo, o corpo como instância elementar, essencial de produção do eu, do sujeito – está na noção de fisiologia, na dinâmica fisiológica de criação de pesos e medidas, valores, conceitos, formas de compreensão das sensações e sentimentos. Esta seria a via pela qual Nietzsche afirma fugir da metafísica da subjetividade.

É preciso compreender em que medida ele não cria sua própria metafísica, seu próprio fundamento, sua própria causa primeira, seu próprio conceito de ser. Ao contrário, na medida em que não produz cortes e duplicações no real, na medida em que elimina a possibilidade de continuação do *horismós* platônico, Nietzsche não instauraria uma física e uma fisiologia no lugar de uma metafísica e de uma psicologia da consciência? Trata-se, em sua filosofia, de uma restituição de realidade ao ser, ao que verdadeiramente é, e que havia sido lançado pela metafísica na dimensão das ilusões transcendentais. Trata-se de uma inscrição do ser no que é humano, demasiado humano, o que significa ser cosmológico, demasiado cosmológico. Essa seria a fórmula de Nietzsche contra as tradicionais metafísicas do ser e da subjetividade, consideradas por ele como patologizantes e despotenciadoras do espírito. A exemplo do que Platão teria querido para o seu tempo com a tematização da música na *República*, a meta do *Zaratustra* – a música nietzschiana – seria a criação de um ritmo fisiológico saudável para o homem do fim da modernidade.

Se não cabe a imprudência de afirmar algo excessivamente programático em relação a filosofias tão cheias de dobra e tão assistemáticas quanto as de Nietzsche e Platão, ao menos pode-se afirmar que a meta proclamada por Zaratustra em sua descida é a de dar ao homem o ritmo cosmológico do sentido da terra, tirando-o do ritmo soteriológico do sentido da eternidade, do além-mundo.

O corpo nietzschiano, portanto, pode bem ser compreendido como "universo de universos"[9], de cuja pressuposta unidade celeste brotam mundos diversos[10]. Seguindo o fio condutor desse pensamento, Zaratustra pode afirmar a gagueira como única forma legítima de dizer o indizível incrustado no extraordinário e inigual latente em cada homem:

> Fala, pois, gaguejando: "Este é o *meu* bem, é o que amo, é assim que gosto dele, somente assim *eu* quero o bem.
>
> Não o quero como uma lei de Deus, não o quero como uma norma e uma necessidade humanas; que não seja, para mim, seta indicadora de mundos ultraterrenos e paraísos.
>
> É uma virtude terrestre, a que amo: pouca prudência há nela e, menos do que qualquer outra coisa, a razão de todo o mundo.
>
> Mas foi em mim que essa ave fez seu ninho; amo-a, por isso, e a acaricio – e, agora, ela cobre em mim, chocando-os, seus ovos de ouro."

Zaratustra salienta, pois, que cabe a cada um se abrir ao entrosamento com a dor e a delícia de ser o que é[11], amando e cantando o próprio ritmo, como expressa a primeira estrofe do soneto "Ama tu ritmo", de Ruben Darío:

> Ama tu ritmo y ritma tus acciones
> bajo su ley, así como tus versos;
> eres un universo de universos
> y tu alma una fuente de canciones.

Está aí o processo visado pelo discurso "Das alegrias e das paixões", no qual Zaratustra procura libertar da avaliação moral as paixões humanas, dando-lhes estatuto de essência de um fortalecimento reverberado nos planos individual, sócio-político e histórico, referente à humanidade em geral, na história da espécie. Se antes as paixões se opunham às virtudes, agora é das paixões que brotam as virtudes. O novo tempo que Zaratustra vem trazer, anunciar e promover não está marcado pela culpabilização e negação das paixões, mas por sua afirmação na base do movimento de estruturação do si mesmo. A perspectiva não-moral desde a qual Zaratustra concebe o real e suas possibilidades vem purificar as paixões do mal nelas inscrito pela tradição platônico-cristã,

---

[9] Ver "Ama tu ritmo", soneto do poeta nicaraguense Rubén Darío (http://www.poesi.as/rd06900.htm, acesso em 8 de janeiro de 2010).

[10] Idem.

[11] Ver "Dom de iludir", canção do compositor brasileiro Caetano Veloso (http://www.muitamusica.com.br/139-caetano-veloso/10213-dom-de-iludir/letra/, acesso em 9 de janeiro de 2010).

que, tanto no âmbito espiritual quanto nas questões institucionais da organização gregária (nos planos jurídico e médico, por exemplo), as perseguiu, represou, castigou, odiou, temeu e criminalizou. Possibilita-se, pois, à luz de Zaratustra, um apaziguamento das tormentas ocasionadas pela má consciência das paixões, uma vez que elas são agora reconhecidas e afirmadas como condição de possibilidade de assunção do si mesmo, do ser próprio, da virtude e do corpo de cada um. Na (anti)doutrina[12] de Zaratustra não há traço da realidade humana que deva ser jogado fora, sob critérios morais. Ao contrário, a tensão permanente entre tendências que apontam para direções distintas é valorizada como fundamento da apropriação do próprio de cada um. É da tensão, portanto, que se pode produzir a harmonização do si mesmo.

> Um tempo, tiveste paixões e as dizias más. Agora, porém, restam-te somente as tuas virtudes: brotaram das tuas paixões.
>
> No centro dessas paixões pusestes o teu alvo mais alto: tornaram-se elas, então, as tuas virtudes e alegrias.
>
> E, ainda que fosses da raça dos coléricos ou dos voluptuosos, dos fanáticos ou dos vingativos,
>
> Todas as tuas paixões, por fim, tornaram-se virtudes e todos os teus demônios, anjos.
>
> Noutro tempo, tinha cães ferozes no porão da tua casa; no fim, porém, transformaram-se em maviosas aves cantoras.
>
> Dos teus venenos, destilaste um bálsamo; ordenhaste a tua vaca tribulação – e sorves, agora, o doce leite do seu ubre.

Portanto, assim como a questão nutricional é para Nietzsche imensamente mais importante do que toda a teologia[13], muitíssimo mais importante do que permitir que os valores cheguem de cima para baixo, de fora para dentro, é, para Zaratustra, lançar-se na fluência da própria angústia pelo tempo necessário ao surgir do auto-reconhecimento. "Queres, porém, seguir o caminho da tua angústia, que é caminho no rumo de ti mesmo? Mostra-me, pois, que tens direito e força para tanto!"[14] Fundamental no pensamento de Nietzsche, a questão vai reverberar no *Crepúsculo dos ídolos*, como uma espécie de conselho aos que querem conquistar a confiança exigida por Zaratustra: "Colocar-se

---

[12] No ensaio "Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra", Werner Stegmaier ilumina as características antidoutrinárias da obra. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 25. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Dircurso, 2009. Ver também o ensaio de Jörg Salaquarda, "A concepção básica de Zaratustra". In: *Cadernos Nietzsche*, n. 2. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Dircurso.

[13] NIETZSCHE. *Ecce homo*. "Por que sou tão inteligente", § 1. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1995.

[14] NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, "Do caminho do criador". Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 12ª ed., 2003.

apenas em situações em que não se pode ter virtudes aparentes, em que, como o funâmbulo sobre uma corda, ou se cai ou se fica em pé – ou se escapa...”[15] Aqui, para além do bem e do mal, Nietzsche evoca situações limite, nas quais a abstração anti-instintiva da moral platônico-cristã perde inteiramente o sentido, ou, com seu espírito de peso, prejudica demasiadamente. Trata-se, na verdade, de uma questão primária da física: na corda bamba, o que vale é a leveza – para que, preferencialmente, se possa até flutuar. “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”[16].

Referências bibliográficas

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 12ª ed., 2003.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Crepúsculo dos ídolos oucomo filosofar com o martelo*. In: Coleção OsPensadores. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. *Ecce homo.* Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1995.

ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In: *Tutaméia – Terceiras estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

STEGMAIER, Werner. “Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra”, In: *Cadernos Nietzsche*, n. 25. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso, 2009.

WOTLING, Patrick. “As paixões repensadas: axiologia e afetividade no pensamento de Nietzsche”. In: MARTON, Scarlet (org). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Barcarolla/Discurso Editorial, 2009.

[15] NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, I, 21.
[16] ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In: *Tutaméia – Terceiras estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p.38.

APOCALIPSIS DE SOLENTINAME: O REAL POLÍTICO NA FICÇÃO

Alana Rúbia Stein Rocha

Antes de iniciarmos nosso debate sobre o tema em questão, é necessário que apontemos, ainda que breve e superficialmente, a distinção entre autobiografia e autoficção. Apesar de nossa proposta de estudo se referir à busca de elementos autobiográficos e autoficcionais no texto cortazariano, e não à adequação do mesmo a um ou outro gênero, acreditamos ser esta uma distinção necessária, mesmo para nos salvaguardarmos das contradições e inconsistências teóricas, tão comuns aos debates acerca de gêneros.

A autobiografia, segundo coloca Phillipe Lejeune (1975), pressupõe a coincidência entre personagem, narrador e autor. A identificação entre essas três figuras fundará com o leitor o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*. Assim, em contato com uma autobiografia, o leitor saberá se tratar de uma narrativa no passado (uma espécie de recapitulação histórica), que reúne fatos "verídicos", protagonizados e narrados pela mesma pessoa que apresenta seu nome impresso na capa do livro, o autor. Apontados os pressupostos básicos a uma autobiografia, segundo Lejeune, fica nítida a impossibilidade de se obterem, em uma narrativa, graus diversos de autobiografia. Uma vez fundado o pacto, não existem espaços para um meio termo: ou há identificação entre as três vozes responsáveis pelo que se apresenta escrito (autor, narrador e protagonista) – e, neste caso, o relato coincidente (ou, antes, condizente) com a realidade também se faz pressuposto; ou se trata, seguramente, de algo que não a autobiografia (LEJEUNE, 2008, p 13-46).

Não é difícil identificarmos brechas no delineamento do autobiográfico apresentado por Lejeune. Sua abordagem lógica, quase matemática, do tema se fia em elementos determinados do texto literário e na combinação limitada dos mesmos, que implicaria numa certa quantidade de gêneros ou "resultados" possíveis. O próprio teórico assume a insuficiência de seu estudo, dada a dinâmica da literatura que inviabiliza a postulação de uma teoria que a esgote de forma precedente ao próprio texto literário. É justamente a partir dessa constatação e pelo desafio teórico que sugere o tratamento dado por Lejeune sobre o tema que Serge Doubrovsky, em 1977, cunha o termo *autoficção* na confecção de um romance, *Fils*, cujo tema é o próprio autor.

A autoficção surge, então, no cenário literário como uma espécie de ficcionalização de fatos reais, como

> uma variante "pós-moderna" da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória" (DOUBROVSKY*apud* VILAIN, 2005, p 212).

Assim como a autobiografia, a autoficção também pressupõe a identificação entre autor, narrador e personagem; prescinde, no entanto, das referências indubitáveis que fundam o "fato real", sua transposição e esgotamento na palavra escrita. Deste modo, a narrativa perde também o caráter bio-histórico, como se apresenta na autobiografia, e assume a forma do romance, inclusive no que se refere à sintaxe, com artifícios que permitam a reformulação e a deformação dos acontecimentos reais, evitando a simples descrição do desenrolar de fatos (Doubrovsky *apud* Vilain, 2005, p 205-212).

A suspeita de Doubrovsky diante da possibilidade de se esgotar um fato em sua realidade por meio da escrita levou-o a conceber a ficção como um processo de cura e de construção no qual o autor se constitui, enquanto sujeito, a partir da ficcionalização e da narração de fatos tidos como "reais" (KLINGER, 2007, p 51-52). É também com base nessa impossibilidade de esgotamento do real que se funda nossa proposta de estudo, de modo que a ficcionalização de um acontecimento não inviabiliza a narração do mesmo enquanto fato real, ainda que recortado sob dada perspectiva. Nosso intuito, aqui, consiste no desvelamento do real político na obra de Cortázar a partir da análise de um conto em que o autor se revela também narrador (em 1ª pessoa) e protagonista. É importante sublinharmos que, diferente de Doubrovsky, não pretendemos defender a idéia de constituição do sujeito a partir da escrita ficcional dos fatos, ou seja, a defesa da existência efetiva de uma noção de "verdade" (KLINGER, 2007, p. 51-52). Pretendemos, antes, descortinar as possibilidades do real, ainda que imerso na atmosfera da ficção, principalmente quando se trata de uma realidade política em um universo ficcional cortazariano.

Esse delineamento temático deixa claro, logo a princípio, que nosso estudo se funda, antes em traços políticos da obra cortazariana, do que em uma subjetividade autoral ensimesmada. Diante disso, parece frágil nossa proposta, uma vez que o foco mais comum da *escrita de si* aponta, quase que direta e invariavelmente, para um sujeito singular e sua trajetória de vida. Aqui, apesar da particularidade da experiência, o foco narrativo é, inicialmente, político, e até a forma do relato, o conto, não parece convergir muito à

proposta do autobiográfico. Diana Klinger, entretanto, em *Escritas de si, escritas do outro*: O retorno do autor e A virada etnográfica (2007), ressalta um importante momento da *escrita de si*, um momento que aponta para a formação de uma identidade não pessoal, mas coletiva, a exemplo da recuperação democrática de certos países latino-americanos.

> Nesse contexto, aparecem inúmeros relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou dos exilados [...] que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração [...]. Silviano Santiago avalia essa produção em termos de um neo-romantismo e argumenta que "o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, detrás da escrita" (2002, p. 36). Mas ele assinala também que o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a experiência pessoal relatada que traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração. (KLINGER, 2007, p 24).

A ressalva de Klinger ante a possibilidade de uma *escrita de si* que responda a uma literatura de cunho político e social abre um precedente para a abordagem de nossa obra *corpus* no contexto da escrita autobiográfica ou autoficcional. Contudo, as observações de Santiago apontadas por Klinger dizem respeito a um tipo de escrita ainda bem distante do modelo cortazariano em questão, a narrativa curta e ficcional. Na passagem acima, Klinger se refere a romances-reportagens ou romances-depoimentos, testemunhos autobiográficos que correspondem aos relatos de acontecimentos históricos procedentes, relatos nos quais a subversão da linguagem e dos fatos em função dos elementos literários se faz escassa, ou mesmo nula.

> Dado que esses relatos visam à conscientização política do leitor, tanto Flora Sussekind (2002 [1986]) quanto Wander Melo Miranda argumentam que o valor literário desses textos não é especialmente relevante, uma vez que a "informação veiculada nos relatos importará mais do que o cuidado com as formas de veiculação" (Melo Miranda, 1992, p. 19). (KLINGER, 2002, p. 24).

"Apocalipsis de Solentiname" não se encaixa nos moldes da literatura de testemunho ou do romance-reportagem. O conto também se afasta da idéia de retorno do autor, do narcisismo narrativo e do exibicionismo da cultura de massa. Além disso, aquilo que chamaríamos de "episódio que funda o autobiográfico" (KLINGER, 2007, p 19-20), ou seja, a pressuposta transformação do narrador que serve de mote ao relato, é fantástico, o que, num primeiro momento, poderia desqualificar nosso *corpus*, uma vez que, ficcionalizado ao ponto do insólito, o fato, teoricamente, foge à proposta de verossimilhança, comum à autobiografia e à autoficção. Neste caso, o que nos impele a lançar mão de uma narrativa fantástica cortazariana no trato de um tema que, em relevante medida, clama pelo flerte com o real, o histórico e o factual? A resposta a essa indagação

se encontra na concepção de Cortázar a respeito do real e na responsabilidade política que permeia sua literatura, de modo a abordar o sujeito como ponto de partida da investigação do "humano".

> A salvo por el momento de toda coacción, de la censura o la autocensura que traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por las circunstancias de urgencia, mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que le socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. (CORTÁZAR, 2009, p. 277).

Em complemento à busca pela subjetividade do "homem de nosso tempo"(CORTÁZAR, 2008, p.166) como traço essencial de sua literatura, Cortázar sonda também as possibilidades do real, não como forma de incluir nele elementos metafísicos ou místicos, mas como desdobramento da visão, da ação e da reação humana ante o que de fato se apresenta a nós.

> Desde muito pequeno, existe esse sentimento de que a realidade para mim não era apenas o que professora ou minha mãe me ensinavam e que podia verificar tocando ou cheirando, mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam, no meu sentimento, a esse tipo de coisa. Essa foi a iniciação do meu sentimento do fantástico [...]. Quer dizer, não é um fantástico fabricado, como o fantástico da literatura chamada "gótica", em que se inventa todo um aparato de fantasmas, de espectros, toda uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que influi no destino dos personagens. Ora, é claro que o fantástico moderno é muito diferente. (PREGO, 1991, p.49-52).

O fantástico cortazariano assume dimensão política conforme aponta para os modos humanos de ver, pensar e agir de maneira passiva e limitada, que convergem, por fim, para "o monstruoso erro de sermos o que somos como indivíduos e povos neste século".

> Pode-se entender isto metaforicamente porém indica, em todo caso, um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da visão adulta, e essa justaposição que faz o poeta e também o criminoso [...] manifesta-se no sentido de não estar de todo em qualquer das estruturas, das teias que a vida arma e em que somos simultaneamente aranha e mosca. [...] O homem de nosso tempo crê facilmente que sua informação filosófica e histórica salva-o do realismo ingênuo. Em conferências universitárias e em conversas de café chega a admitir que a realidade não é o que parece, e está sempre disposto a reconhecer que seus sentidos o enganam e que sua inteligência lhe constrói uma visão tolerável mas incompleta do mundo. Cada vez que pensa metafisicamente se sente "mais triste e mais sábio", mas sua admissão é momentânea e excepcional enquanto que o contínuo da vida o instala de cheio na aparência, concretiza-a em sua volta, veste-a de definições, funções e valores. Esse homem é um ingênuo realista mais que um realista ingênuo. Basta observar o seu comportamento ante o excepcional, o insólito; ou o reduz a fenômeno estético ou poético ("era algo realmente surrealista, te juro") ou renuncia em seguida a indagar na entrevisão que lhe puderam dar um sonho, um ato falho, uma associação verbal ou causal fora do comum, uma coincidência perturbadora, qualquer das instantâneas fraturas do contínuo. Se se lhe pergunta, dirá que não crê de todo na realidade

> cotidiana e que só a aceita pragmaticamente. Mas vê lá se crê, é só em que crê. (CORTÁZAR, 1974, p. 165-167).

Tendo o conto em questão foco numa circunstância política, e não individual, faz-se necessário que validemos nosso estudoainda sob esse aspecto.O argumento de defesa de nossa obra *corpus* no contexto da *escrita de si* recebe, então, apoio também nas considerações de Klinger acerca da noção de sujeito e de seu desdobramento na identidade de um coletivo:

> É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um "para além de si mesmo". [...] Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: "Eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural" (Bajtin *apud* Arfuch, 2005, p. 108). No entanto, cada *narrativade si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exalação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva (KLINGER, 2007, p 25-26).

Se o interesse da narrativa de si recai, segundo observa Klinger, na ênfase que se dá à identidade, tenha ela abordagem subjetiva ou coletiva, no texto cortazariano, essa questão parece convergir para o levantamento de outro mote, ainda mais abrangente na literatura: a visão dualista do real e do ficcional.

Sob o ponto de vista de Cortázar, a entrega a um "realismo ingênuo", a crença num real único, convencionado e pré-estabelecido, consiste em uma das maiores limitações humanas, de modo que o fantástico em sua obra, longe de ser um instrumento de floreios e enfeites, funciona como choque entre realidades, como desdobramento, ao mesmo tempo insólito e possível de uma realidade familiar e "efetiva". E, a partir desse choque, somos levados a considerar a possibilidade desse estranho em nossa própria realidade, uma vez que é justamente dela que ele emerge.

Em "Apocalipsis de Solentiname", esse fenômeno se dá de forma ainda mais singular. Conforme observamos anteriormente, o conto é narrado em 1ª pessoa, sendo esta o próprio Cortázar, também protagonista da trama. A narrativa trata de uma viagem do escritor à Nicarágua, em 1976, num período que precede a reconstrução democrática do país. A viagem, porém, não é apenas parte ficcional da narrativa. A publicação do livro *Nicarágua, tão violentamente doce* (1983) é resultado das viagens que Cortázar fez ao país entre 1976 a 1983 – período de transição política nicaragüense – e dispõe, ainda, de relatos sobre a situação política e social do país, num total de 15 textos. "Apocalipsis de Solentiname" é o texto que abre o livro e, segundo confirma o texto seguinte, trata-se de

um conto, de uma narrativa ficcional. Apesar disso, o teor de verossimilhança em relação ao que se passará na ilha de Solentiname algum tempo após a escritura do conto compete, em termos de fatos, com qualquer reportagem jornalística ou relato não ficcional sobre o acontecimento.

No conto, Cortázar, em visita à Nicarágua, é abordado pelo amigo poeta Ernesto Cardenal, que o convida a conhecer seu trabalho social e revolucionário, desenvolvido com os camponeses na ilha de Solentiname. Lá, o escritor se depara com as pinturas näif, fruto do trabalho de Cardenal em parceria com os solentinamenses. O escritor decide, então, fotografar os quadros, de modo que as pinturas preenchessem todo o visor da câmera. De volta a Paris, Cortázar converte as fotos em slides e resolve projetá-las na familiaridade de sua casa, para que pudesse vê-las com tranqüilidade. O que se vê na projeção das fotografias, entretanto, em lugar das pinturas bucólicas dos camponeses, são cenas de violência, massacre, guerra. Atordoado, o narrador procura fugir das cenas e vai em direção ao banheiro, onde se deixa estar por algum tempo, até que seu mal estar passe. De volta à sala, depara-se com a companheira Claudine, que se admirava com as fotos projetadas das belas pinturas näif de Solentiname.

O conto foi escrito em 1976, quando a Nicarágua ainda vivia a ditadura de Anastácio Somoza. Em 1977, as tropas do ditador invadiram a comunidade de Solentiname e promoveram um verdadeiro massacre. Além do que se dará em 77, fato que, curiosamente, sucede o conto, a narrativa é ainda permeada por outras informações e elementos condizentes com a realidade. Além da identificação entre personagem, narrador e autor estabelecida pela referência do nome próprio (Julio Cortázar), os aspectos mais evidentes da vida do narrador-personagem condizem com detalhes da vida do autor Cortázar, a exemplo de sua postura enquanto escritor e do comportamento da mídia jornalística ante ele, na abordagem e questionamento das mesmas temáticas.

> Hacia uno de esos calores e para peor todo empezaba enseguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que lo escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (CORTÁZAR, 2008, p 523).

É justamente esse caráter paradoxal do texto, no que se refere a um alto teor de ficcionalidade conjugado a uma forte verossimilhança (e, porque não dizer, veracidade) que nos impulsiona à análise do conto sob o ponto de vista da *escrita de si*. De acordo com

o que observa Klinger, esse comportamento ambíguo do texto não deve ser esquecido enquanto característica inevitável tanto da autobiografia, quanto da autoficção:

> A "constelação autobiográfica" está rodeada de certa polêmica que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia "pura" não existe. A posição de Paul de Man sintetiza ambas as visões, pois ele indica que "assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser (De Man, 1991, p. 113). Assim, a distinção entre autobiografia e ficção não seria para ele uma polaridade ou/ou, mas um indecidível. (KLINGER, 2007, p 39).

Esse "indecidível", de que fala Paul de Man e que Klinger, arguciosamente, sublinha como característica também da autoficção, consiste no paradoxo que aponta a ficção como constituinte da realidade e a realidade como constituinte da ficção. O debate a respeito dessa polaridade real/fictício, que se desfaz a partir de investigação mais profunda, se estende até (e principalmente) à questão do sujeito e à "absoluta coincidência" entre autor, narrador e personagem.

> Esses indicadores do pacto referencial aparecem como elementos do paradoxo segundo o qual a diferença entre o verdadeiro e o falso se torna indecidível. [...] considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então, não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma "coincidência" entre "pessoa real" e personagem textual, mas *dramatização* supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (KLINGER, 2007, p 52-54).

Conforme notamos anteriormente, entretanto, a questão do sujeito autoral conta aqui, apenas como um detalhe que vem a confundir ainda mais ficção e realidade, de forma a contribuir para a dissolução de uma visão polar entre uma e outra.

Nesse sentido, nosso conto *corpus* compreende bem os dois extremos que se apresentam à situação da autoficção: se, por um lado, o fantástico constitui o ficcional presente em qualquer texto (uma vez dada a inviabilidade de esgotamento da realidade por meio da escrita) de forma mais acentuada, por outro, é justamente nesse fato insólito que se descortina a realidade mais contundente do conto (ao ver suas fotografias das pinturas näif transformarem-se em cenas de guerra, morte e tortura, Cortázar descreve o que efetivamente acontecerá em Solentiname). Assim, o fato fantástico, o que há de mais ficcional no texto, paradoxalmente funciona de modo a reforçar a realidade daquilo que o próprio insólito narra. Se as imagens do massacre não condizem com as imagens de fato capturadas, elas dizem respeito a uma realidade muito mais forte de Solentiname do que as

pinturas näif dos camponeses, máscaras que ocultavam a opressão e a violência que já se fazia realidade aos olhos de Cortázar, conhecedor dos contextos ditatoriais latino-americanos.

> Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del Evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y vida de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia (CORTÁZAR, 2008, p 525-526).

A fotografia também aparece nesse conto como um ponto a ser debatido no que se refere à "dualidade" realidade/ficção. O envolvimento de Cortázar com a fotografia é outro elemento biográfico do autor, abordado inúmeras vezes em sua literatura. Seja enquanto tema, ou como recurso estético estrutural, a fotografia é recorrente em muitas de suas obras (*Las babas del diablo* (1959), *Prosa del observatorio* (1972), trechos de *Rayuela* (1963), entre outras) e, em certas ocasiões, chega a ser abordada em ensaios do escritor, em comparação com formas narrativas:

> Nesse sentido, o romance o e conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte que como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. (CORTÁZAR, 2008, p 151).

Já no conto, a relação do Cortázar personagem com a fotografia serve de pretexto àquilo que corresponderia ao "episódio que funda o autobiográfico" (KLINGER, 2007, p 19), em outras palavras, à reviravolta, ao ponto de tensão da trama. A relação comumente estabelecida entre fotografia e imagem da realidade denuncia, desde o princípio do relato, a relevância desse elemento para a narrativa:

> Me acordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudó a ponerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba a lista le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágines. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete. (CORTÁZAR, 2008, p 526).

Aqui, o jogo realidade/ficção se estabelece, primeiramente, com a efetiva relação do Cortázar autor com a fotografia (uma relação que procede no mundo real e se estende à realidade ficcional). Num segundo momento, entretanto, Cortázar brinca com a confiança que comumente se deposita na fotografia enquanto retrato da realidade, em contraposição às formas plásticas da arte, a exemplo da pintura. Em termos de realidade, somos freqüentemente levados a conceber a imagem fotográfica como expressão de um real veiculado pelos meios de comunicação, sem nos darmos conta de se tratar, antes de mais nada, de um recorte imagético, muitas vezes descontextualizado em função de sua reprodutibilidade.

> Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de ao perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida as diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar um objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças a reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1994, p 170).

Ora, assim observada, a fotografia não constitui um meio de esgotamento da realidade conforme ingenuamente a concebemos. É, antes, um enquadramento, a seleção de partes da realidade, em detrimento de outras, o que consiste, claramente, num artifício de exclusão que, sob as mais variadas formas, corrobora para a manutenção das limitações humanas no trato com a realidade. No conto, entretanto, o fantástico permite a subversão desse papel que ordinariamente a fotografia exerce em nossas perspectivas do real. Uma vez distorcidas as imagens fotográficas projetadas pela personagem, a realidade se descortina de forma mais ampla do que, em seu estado normal, a fotografia deixaria aparecer. Ironicamente, a passagem de "Apocalipsis de Solentiname" que citamos acima, abre espaço para uma espécie de profecia ou premonição em relação tanto ao que se dará no fim do conto, quanto ao que efetivamente acontecerá à ilha de Solentiname: "Sí, [...], me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos" (CORTÁZAR, 2008, p. 526). Iluminadas pelo brilho do fantástico, as fotografias dos quadros näif estarão aptas a mostrar sua redundante e verdadeira realidade: morte, tortura, massacre e todos os horrores das ditaduras.

O caráter autorreferencial do conto constitui, ainda, outro mote para a dissolução do real/fictício enquanto bipolaridade. Essa questão, na qual fundamentamos nosso estudo, é freqüentemente abordada na obra cortazariana sob os mais diversos artifícios e panos de fundo. Particularmente em "Apocalipsis de Solentiname", os traços autoficcionais do texto, conforme pudemos observar até aqui, corroboram também para a abordagem autorreferencial da narrativa, à medida que a distinção entre arte e realidade é sutilmente colocada em pauta.

Essa metalinguagem aparece no texto cortazariano sob diversas formas, como no trecho que segue:

> Siempre me sorprende, siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme, vos dirás que hiervo de falsa modestia pero decilo nomás viejo, el chacal aúlla pero el ómnibus pasa, siempre seré un aficionado, alguien que desde abajo quiere tanto a algunos que un día resulta que también lo quieren, son cosas que me superan, mejor pasamos a la otra línea.
> La otra línea era que Ernesto sabía que yo llegaba a Costa Rica y dale, de su isla se había venido en avión porque el pajarito que le lleva las noticias de que los ticas me planeaban un viaje a Solentiname […](CORTÁZAR, 2008, p523-524).

Observamos, contudo, outro tipo de autorreferência textual que diz respeito não ao artifício sintático, mas ao jogo entre a temática e a forma eleita para abordá-la:

> Anochecía y yo estaba solo, Claudine vendría al salir del trabajo para escuchar música y quedarse conmigo; armé la pantalla y un ron con mucho hielo, el proyector con su cargador listo y su botón de telecomando; no hacía falta correr las cortinas, la noche servicial ya estaba ahí encendiendo las lámparas y el perfume del ron; era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirarse primero las pinturas de Solentiname si son también la vida, si todo es lo mismo. (CORTÁZAR, 2008, p 527).

No contexto de sua narrativa, diga-se de passagem, ficcional, Cortázar levanta uma temática que, sob a ótica de nossa análise, apresenta-se como central: a distinção entre vida real e arte. Se avaliarmos mais cuidadosamente essa questão no conto, observaremos a argúcia do jogo cortazariano que, a todo momento, mistura elementos da ficção a elementos da realidade, de modo a dissolver o olhar dualista que a tradição literária lança sobre essa questão. E, por meio de uma "despretensiosa" pergunta, nos é entregue "o ponto x" do conto, o mapa da mina que se esconde sob nossos olhos. É interessante observar, ainda aqui, outra artimanha literária: ao dirigir a pergunta a si mesmo, ao mesmo tempo em que a expõe e a estende ao próprio leitor, Cortázar embaralha, além das identidades, os papéis de autor e narrador-personagem.

Essa indagação que o Cortázar personagem faz a si mesmo parece se estender a nós, leitores, com relevância ímpar. A resposta, contudo, nos é dada de forma menos explícita, sutilmente, ao fim do conto, num sussurro quase silencioso: a arte primeiro, porque, diferente do que nos prega o discurso literário de mímesis da arte em relação ao "real", é na ficção que enxergamos a realidade com o olhar admirado que cabe a ela. Pois através da arte nos é dada a possibilidade de descobrir a realidade que, cotidianamente, nos passa despercebida como algo trivial. O insólito do conto opera, assim, o choque que nos deve causar não o fantástico, mas a própria realidade, que, se devidamente observada, tem o poder da surpresa e do estranhamento, acima de qualquer ficção.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In:_____. *Magia e técnica, arte e políticas*: ensaio sobre literatura e história da cultura. 1. ed. Tradução de Sérgio aulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos*. 2. ed., v.2. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.

_____. *O Jogo da Amarelinha*. 7. ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Último Round*. 1. ed., v. 2. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2009.

_____. *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*: Entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

A FICÇÃO E A HISTÓRIA EM *O TEMPLO E A FORCA* – ROMANCE DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES

Arnon Tragino (Ufes)
arnon.tragino@hotmail.com

Considerações iniciais

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História.
"Aletria e Hermenêutica", em *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa

A obra *O templo e a forca*, tomada nesta pesquisa para estudo, foi um romance "azarado" já em sua produção: levando em conta as palavras do autor na orelha de seu livro, lançado em 1999, o romance foi um exorcismo pessoal de Luiz Guilherme Santos Neves. Após lançar a peça *Queimados: documento cênico* (1977), o autor passa o trabalho de romanceá-la a João Felício dos Santos, que então escreve *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983). Mas, ainda não satisfeito, Luiz Guilherme, "dedilhando as teclas do computador", inicia a realização do romance. Depois do desafeto com a máquina, por ter "levado para o beleléu" a primeira versão da história, o autor escreve uma nova versão, sempre se atendo à peça de 1977, e, partindo da monografia de Afonso Cláudio[1] – *Insurreição do Queimado: episódio da história da província do Espírito Santo* (1927) – que foi reeditada em 1979, e de alguns documentos do Arquivo Público Estadual (ES), Luiz Guilherme constitui *O templo e a forca*.

Na leitura da obra em questão, podemos identificar um diálogo constante com a Insurreição do Queimado: uma revolta de escravos ocorrida na freguesia de São José do Queimado no Espírito Santo em 1849 (essa região, hoje desabitada, faz parte do município da Serra). Considerado o maior conflito armado até hoje no estado, o levante se estendeu pelos dias 18 e 19 de março daquele ano. Foram apenas dois dias, mas que tiveram fama o

[1] Afonso Cláudio de Freitas Rosa, comumente citado apenas como "Afonso Cláudio", foi o primeiro governador do Estado do Espírito Santo na República Velha. Estudou direito na Faculdade do Recife e lá sofreu forte influência abolicionista dos seus companheiros de estudos. Retornando ao Espírito Santo em 1883, em 1884 deu por concluída a sua monografia: *Insurreição do Queimado: episódio da história da província do Espírito Santo*, que foi editada e publicada posteriormente em 1927. Em nossa pesquisa, utilizamos a reedição dessa obra feita por Luiz Guilherme Santos Neves, de 1979.

suficiente para preocupar toda a província. O conflito se iniciou após a revolta de alguns escravos que, ao terminarem de construir a igreja da região, cobraram de frei Gregório José Maria de Bene (religioso responsável pela obra) a alforria que supostamente prometera. Desse mal entendido, investiga-se atualmente se o frei realmente prometeu a libertação dos negros ou se isso foi apenas um boato (SIMÃO, 2007, p. 59-69). De acordo com Afonso Cláudio (1979), quase 200 negros se envolveram no conflito, mas apenas 41 foram capturados. Entre esses, os líderes: Elisiário, João Pequeno, Carlos, João da Viúva e Chico Prego, sendo enforcados apenas os dois últimos.

No diálogo exposto, podemos ver no romance a observância da trajetória dos negros para o e no conflito. A narrativa é um exercício discursivo em primeira pessoa e heterodiegética acerca de todo o meio social e hostil do levante. O narrador descreve as cenas cotidianas dos cativos, dos seus senhores, das ações dos envolvidos no ambiente do Queimado e, ainda, a sua própria preocupação como observador da revolta. Nesse enredo, a narrativa também apresenta como protagonistas Chico Prego e João da Viúva, que, no cárcere, antes do enforcamento, relembram a história da construção da igreja, assim como os dizeres do frei Gregório de Bene e da maldade do ex-capitão do mato, Rodrigues Velho. A maior parte do romance é a narrativa das lembranças dos dois negros que muito refletem sobre a má sorte que tiveram em promover a revolta.

Dessa maneira, essa pesquisa buscou contribuir para a fortuna crítica de Luiz Guilherme Santos Neves, levando em consideração alguns pontos que achamos serem fundamentais para a interpretação de*O templo e a forca*, tais como: a) explicar de maneira mais abrangente o diálogo que a obra apresenta com o livro de Afonso Cláudio, b) mapear a influência do narrador sobre a trama, em que este tenta não dar aos personagens principais um fim trágico e c) avaliar a posição de um romance do período autodenominado pós-moderno acerca de uma história ocorrida em meados do século XIX.

Ao que foi dito, então, sobre nossa pesquisa, nessa introdução, buscamos discutir essa fluidez entre os campos da ficção e da história em*O templo e a forca* e seu diálogo, principalmente, com a obra historiográfica de Afonso Cláudio: *Insurreição do Queimado*. Procuramos verificar a abordagem que o romance fez, exposta na textualidade da obra e identificada em nossa leitura, com a história de uma revolta de escravos. Nossas reflexões, enfim, tentaram esclarecer tal maleabilidade discursiva, caráter funcional para a construção do romance, e, assim, alcançar um entendimento possível sobre essa narrativa que “conta uma história” capixaba.

A ficção, a história e a interseção discursiva

O diálogo que o romance *O templo e a forca* exerce com a historiografia de Afonso Cláudio, *Insurreição do Queimado: episódio da história da província do Espírito Santo*, é cuidadosamente "desconfiado". Na obra de Luiz Guilherme Santos Neves podemos observar que os elementos narrativos absorvem a narrativa histórica através de um olhar mimético de expansão, ou seja, o enredo, os personagens, o espaço, o tempo, e, principalmente o narrador, reescrevem o episódio da revolta capixaba questionando literariamente o que aconteceu. No discurso literário há uma constante dúvida a ser respondida: o que causou a revolta? Essa será a tônica problematizada no romance.

Afonso Cláudio, como afirmado na introdução, nos apresenta uma obra histórica com diversas lacunas, tanto textuais como metodológicas. A *Insurreição do Queimado* é construída por meio de relatos e inferências do autor; métodos que coordenavam as historiografias do século XIX. Até mesmo pela ausência de fontes seguras para historiografar o levante, Afonso Cláudio, por vezes, "deduz" o que poderia ter acontecido em certa situação. Essa maneira de produção historiográfica já apresenta algumas hipóteses: poderíamos enxergar a obra histórica como ficcional por conta dessa "dedução"? Nesse ponto, o que dizer dos elementos de diálogo com o romance de Luiz Guilherme? Este autor teria se baseado numa obra já ficcional para construir a sua ficção?

Michel de Certeau nos ajuda a pensar sobre esse ponto. Em *A escrita da história* vemos a sua argumentação acerca da escritura do texto histórico:

> *O real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar.* Dependência *com relação a um poder estabelecido e outras partes,* domínio *das técnicas concernentes às estratégias sociais,* jogo *com os símbolos e as referências que legitimam a autoridade diante do público são as relações efetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita*. (CERTEAU, 2010, p. 21, itálico e grifos do autor).

Se considerarmos que a "dependência", o "domínio" e o "jogo", ditos por Certeau, circundam ficcionalidades do "lugar historiográfico" na obra de Afonso Cláudio, como entender a ficcionalidade que emana do romance de Luiz Guilherme? Percebemos, então que há uma "reficcionalização" na obra literária.

Essa plasticidade discursiva, que promove tais vieses ficcionais nas duas obras, pode ser conferida na passagem seguinte:

> Não foi a insurreição um movimento local, ao contrário, informações de nota fazem acreditar que muitos anos antes daquele que teve lugar a explosão, fizeram os insurgentes conciliábulos em diversos pontos.
> Em várias fazendas pequenas reuniões celebraram-se às ocultas, e os cabeças destarte arrebatavam prosélitos com paciente persistência. Mensageiros cruzavam-se em várias direções para o norte da província; do sul veio um contingente de 20 escravos para engrossar a coluna insurrecionária. Da Serra, de Itapoca, de Viana, em suma de todos os centros onde transpiravam as deliberações tomadas em conciliábulos, afluíam adeptos à causa. (CLÁUDIO, 1979, p. 34).

Em nossa edição do livro histórico, Luiz Guilherme,coordenador dessa edição, aponta, em nota de texto, que não há comprovação histórica das fontes usadas por Afonso Cláudio para constatar a abrangência da insurreição. Seria pouco provável, então, que uma grande organização de escravos passasse despercebida aos olhos dos proprietários de escravos.

Se percebemos, nessa passagem, uma "intromissão ficcional" por parte do autor, o que dizer da passagem do romance a seguir:

> Não sei se se pode considerar assim.
> Mas vendo os acontecimentos como se ocorressem num grande palco – tendo o Queimado por centro, o morro do Mestre Álvaro e o rio Santa Maria da Vitória como limites do palco, e as fazendas dos arredores, a vila de Nossa Senhora da Conceição da Serra e a cidade de Vitória como seus bastidores –, a Insurreição do Queimado se armou como se os dedos de um ser poderoso estivessem mexendo os cordéis da tragédia. (NEVES, 1999, p. 46).

É notório que o romance delimita o espaço do acontecimento. Como não há comprovação histórica nesse ponto, o discurso literário promove, ficcionalmente, uma contração do âmbito hostil. O levante então se torna mais localizado e menos expansivo em relação à historiografia de Afonso Cláudio. A obra de Luiz Guilherme mostra, especificamente, que a Insurreição foi coordenada por um grupo restrito de pessoas e não por uma legião de escravos de toda a província.

Nessa passagem há uma personificação dos locais por onde se desenrola a Insurreição, e é utilizado o teatro como metáfora para esquematizar essa personificação: os protagonistas ficam no centro do palco (o Queimado), os coadjuvantes ficam nos limites do palco (o morro Mestre Álvaro e o rio Santa Maria da Vitória) e os organizadores da peça compõem os bastidores (as fazendas dos arredores, a vila de Nossa Senhora da Conceição da Serra e a cidade de Vitória). O *um ser poderoso*, manipulador do trágico teatro de cordéis, pode ser visto de maneira diversificada: o sistema escravocrata, o controle religioso da época, Deus, o acaso, etc., ou podemos ver de modo específico: frei Gregório de Bene, por exemplo, que muito percorreu todos os locais do palco.

Enfim, nos apoiando ainda em Michel de Certeau, o discurso literário de Luiz Guilherme Santos Neves possui um interdiscurso com a obra histórica de Afonso Cláudio por três motivos: primeiro, por ambas estarem condicionadas à função de escrita, sendo que a obra literária, por ser posterior à obra histórica, é uma releitura ficcional desta. Segundo, as lacunas deixadas pelo discurso histórico da insurreição a impede de se aproximar do que foi o "real" do passado, dando abertura a ficcionalizações no presente, como o romance faz, por exemplo. E terceiro, nas palavras de Certeau: "*é necessário manter a ficção do passado para que tenha 'lugar' o jogo sábio da história*" (CERTEAU, 2010, p. 22, itálico do autor), o romance *O templo e a forca* de Luiz Guilherme Santos Neves proporciona novos olhares à *Insurreição do Queimado* de Afonso Cláudio quando a desloca do seu lugar de jogo sábio, apontando a instigante presença da sua ficção.

O narrador de *O templo e a forca*: um historiador paternal

No tópico anterior abordamos as interseções discursivas que cerceiam a obra histórica sobre a Insurreição do Queimado e a peculiar obra literária que a ficcionaliza. Neste tópico veremos, então, como essa interseção interfere na constituição do narrador de *O templo e a forca*.

Dissemos na introdução que este se trata de um "pai-historiador", assim, partimos dessa hipótese através da concepção de Wolfgang Iser quando trata dos processos de ficcionalização em *O fictício e o imaginário*, ou seja, o narrador de *O templo e a forca* age *como se* fosse um "pai" com os personagens da narrativa e *como se* fosse um "historiador" quando registra o que aconteceu. Nesse caso, só nos é pertinente afirmar essa "condição ficcional" do narrador através dos *atos de fingir* (1996, p. 13) iserianos. Essa teoria também é trabalhada pelo autor em dois de seus textos: "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional" (1983) e "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literárias" (1997) onde Iser discorre sobre a construção do ficcional e a necessidade humana de criar ficções.

Vejamos, então, o aspecto paternal do narrador no romance:

> Confesso que, na minha opinião, João era o mais ladino dos insurretos do Queimado.
>
> [...]
>
> Agora, uma palavra digo: – destemido; outra palavra informo: – impetuoso. Eis como defino Chico.
>
> [...]

> Negro quando pinta, três vezes trinta?
> Elisiário devia ser a exceção à regra. Sem ter ainda trinta anos, viam-se-lhe os primeiros fios brancos entre as cerdas duras do cabelo alto.
>
> [...]
>
> Antes que a noite caia, olho esse preto de perto, com a sua rocha nas costas. Esta carcaça surgiu de tanto quebrar as pedras, de tanto cortar seus veios, de tanto lhe cravar os ferros sob o retinir dos martelos, se é verdade o que dizem – que a calomba cresceu na cavoucagem das crostas.
>
> [...]
>
> João não era Jó.
> No calendário dos negros, a chegada do sino marcou o início da trama da insurreição.
>
> [...]
>
> Bastiana fez que não ouviu o aviso do mocho. Chico fez que não ouviu o augúrio mortífero. Mas a coruja cantou duas vezes, ainda que Bastiana fingisse que não a ouviu, ainda que Chico fingisse que não a escutou.
> Quero entrar neste jogo de fingimento de surdos, mas não posso. Quero participar deste enredo de esquivanças, mas ignoro ao canto do mocho, e não sei como. (NEVES, 1999, pp. 11, 16, 43, 63, 93 e 131).

Percebemos que o narrador dessas passagens deixa claro a sua afetividade sobre os personagens. A emissão das opiniões sobre os negros, a caracterização que faz e a vontade de participação na história demonstram uma preocupação paternal sobre o presente e o futuro dos cativos. O discurso que se lê, então, apresenta um narrador que *finge* (no sentido iseriano) assumir responsabilidades paternas.

Sobre o aspecto de historiador, observemos as passagens:

> Nunca se sabe tudo, mas eu cogito.
> Acredito sinceramente que tenha sido neste momento que a astúcia de Elisiário engendrou o plano da insurreição. Não o plano completo, mas o esboço geral centrado na figura de frei Gregório. Elisiário era ladino bastante para saber que, sem o envolvimento do frade, os escravos não teriam a menor chance de êxito. As cartas de alforria teriam de vir com a ajuda do capuchinho, graças à sua ascendência sobre os donos de escravos.
>
> [...]
>
> Quantos eram esse negros?
> Confesso que até eu me atrapalho nas contas. Houve quem falasse em duzentos, trezentos deles, uma horda de escravos vindos de Carapina, de Cariacica, do Mangaraí, da Serra, de Jacaraípe e até de São Mateus, vejam só, de São Mateus, a cinqüenta léguas de distância do Queimado, com o caudoloso rio Doce interceptando a passagem do norte para o sul.
>
> [...]
>
> Não se controla a história. Eu gostaria de dizer que Elisiário, Carlos, Domingos Corcunda, João da Viúva e outros insurretos do Queimado bateram-se em luta feroz antes da sua captura. Mas não foi o que aconteceu. Um a um foram eles perseguidos nas matas, caçados nos morros, detidos nos brejais, solitários e famintos. Até das fazendas, onde alguns se abrigaram, buscando a proteção dos seus donos, vieram-se retirados à força.
>
> [...]
>
> Com quantos paus se faz uma forca?
> A questão me intriga.

> Não será uma forca pequena, mas um cadafalso exemplar, visível à distancia.
> [...]
>
> Com quantos palmos se traça uma forca?
> Agora que disponho dos paus escolhidos a dedo, é medi-los e cortá-los na dimensão da justiça do rei.
> [...]
>
> A forca que deixei erguida à porta da casa de São José, padroeiro da morte serena, terá um defeito insanável e grosseiro, que não consigo evitar – mais parece um altar. (NEVES, 1999, pp. 104, 111, 146, 158, 160 e 161).

O historiador presente nesses trechos é mostrado por um narrador que tem como princípio registrar o ocorrido. Mas não se trata apenas de registrar; trançam-se comentários sobre esses registros. O narrador *brinca* de ser historiador. Apesar do princípio histórico, o narrador não é "imparcial", há também uma preocupação em dizer que o ocorrido foi infeliz, porém, em contrapartida, essa infelicidade não deslegitima a tentativa de justiça feita com e para os escravos cativos.

As duas vertentes narrativas do romance se complementam. Pela teoria de Iser, o romance selecionou fatos da história e os combinou de forma a torná-los ficcionais com um narrador duplo, variando da paternidade afetiva ao historiador não imparcial. Essa variação tem origem na principal fonte de intertextualidade do romance: a *Insurreição do Queimado*, obra de Afonso Cláudio.

Ajudando-nos a pensar sobre essas questões, Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura* traça noções paralelas às de Iser. Considerando, por exemplo, que não há ficções somente nas obras literárias, Costa Lima (2006, p. 165) argumenta que a escrita da história se apropria também de seleções e combinações para demonstrar a ocorrência dos fatos. Em se tratando da insurreição, o romance põe em suspense o tratamento "não ficcional" que a história tenta apresentar, sendo assim, a duplicação discursiva de um narrador, na obra literária em estudo, sobre o levante, atesta que o narrador histórico não é capaz de se restringir a um único manto textual (neste caso a imparcialidade da escrita da história) sobre o ocorrido.

Entendemos, enfim, que o narrador "pai-historiador" de *O templo e a forca* toma a historiografia em intertextualidade para transgredir seus limites. A não intromissão pessoal de quem escreve a história da insurreição é o principal ponto de ataque da narração do romance; suas articulações discursivo-ficcionais agem *como se* fosse história para abarcar dúvidas que a historiografia buscou não deixar. Como sendo uma obra historiográfica em busca da "verdade" (como coordenava os modelos de historiografia do final do século

XIX), a obra de Afonso Cláudio é transgredida pela literatura de Luis Guilherme para apontar, ao nosso ver, duas implicações: a primeira é para dizer que o que se historiografou é passível de ser "redito" em uma nova versão, em um novo molde, em uma nova "língua"; e a segunda é que, como se pode fazer uma nova "história" sobre o "fato", então que essa história "cutuque", principalmente, quem a iniciou: a voz do narrador.

O romance e a história na pós-modernidade: um caso particular

Como dissemos nos tópicos anteriores, o romance *O templo e a forca* pode ser visto como um objeto textual-literário, em diálogo com uma obra historiográfica, que busca transgredir as noções postuladas por essa historiografia. Nesse processo é usado um narrador duplo, variante de duas vozes complementares, que coordena a narrativa. Por esse efeito, é pertinente esclarecer como se dá o âmbito "temporal" dessa obra: o período dito pós-moderno, no qual o romance se origina, em que os usos linguísticos num texto literário, assim como os valores sociais alcançados com isso, são subvertidos.

Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* trabalha sobre essas questões: obras ficcionais que promovem uma auto-reflexão sobre os seus princípios de interdiscursividade. Essa é a teoria chamada *metaficção historiográfica*, em que:

> Na maior parte dos trabalhos e crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*meta*ficção historio*gráfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifos da autora).

Como então pensar acerca de um romance que *reelabora* uma história? Quando se lê a posição do narrador em favor, ou, tendo afeto pelos escravos, isso não precisa ter interferência no desfecho da narrativa. A condição de se submeter a uma reelaboração não tem necessidade de ser questionável quando a narrativa busca também cumprir o que a história "tornou fato": o fim trágico dos escravos. Essa provável "conservação relida" que a obra faz é uma das características da literatura pós-moderna.

Nesse período (ainda vigente), uma literatura que revisita uma história pode ter a pretensão de ser "contraditória", ou seja, na obra de Luiz Guilherme mantém-se o acervo original de temas e questões tratadas sobre a Insurreição do Queimado (incluindo a sorte e o azar dos personagens, por exemplo), mas esse objeto mantido não é alienado. No processo de reelaboração da história, a ficção não corrobora a posição do vencedor sobre o

lado vencido na história, pelo contrário, há um alçamento dos valores e ideais dos derrotados, recontados pelo romance.

Vejamos então uma cena singular da obra ficcional. Antes do enforcamento, Chico Prego e João da Viúva estão conversando no cárcere, e João pergunta a Chico qual o seu último desejo, este responde:

> – É uma vontade de raiva, João. É morrer sem dar um pio, sem soltar um ai. Não soltar meu gemido de morte para satisfação dos brancos, levar ele trancado na goela, seguro nos dentes. E juro, malungo, que quando a estremeção da corda e o peso do corpo inchar no meu pescoço, juro que vou botar sentido para estrebuchar em silêncio, morrer em silêncio. E caso a pontada da dor da morte venha tão forte e doída que nem minha língua mordida abafe o gemido final da minha morte, fica sabendo, malungo, que Chico Prego vai gritar para dentro do corpo, que meu lamento de dor vai correr no avesso das carnes e rebentar em sangue no grosso das veias, mas não vai varar pelo buraco da boca. (NEVES, 1999, p. 164).

Essa cena ilustra o que dissemos acima: o Chico Prego da história não deixou de ser enforcado, como também ficou no cárcere com João da Viúva antes do enforcamento, já o Chico Prego da ficção opta pelo silêncio na hora da morte, não permite que sua dor final seja transmitida visualmente/verbalmente para os seus espectadores. Esse tipo de fala, então, num romance pós-moderno dá a compreender que há uma escolha de posicionamento diante das resoluções que a história privilegiou, mesmo que para se posicionar assim o romance "conserve" algumas estruturas temáticas na narrativa: a obra está a favor daqueles que perderam a insurreição quando coloca um último ato de protesto na boca de um personagem.

Essas possibilidades de usos discursivos e suas respectivas finalidades literárias (sociais, históricas, de valores, etc.) são vistas por Fredric Jameson de maneira complexa. O teórico em "O romance histórico ainda é possível?" (2007) discorre que a pós-modernidade concedeu aos romances históricos um livre uso das amarras históricas que o modernismo tinha colocado. O autor, propondo uma releitura de Lukács, acredita que no romance histórico pós-moderno não há mais necessidade de se "presentificar" a referencialidade histórica, visto que é possível uma nova condição de organização literária: há uma invenção singular quando o romance gravita entre um plano público ou histórico, quando toma por base um advento (costumes, eventos, crises ou líderes), e entre um plano existencial ou individual, quando representa a categoria narrativa chamada de *personagens* (p. 192). Nessas condições, então, o relevante, para Jameson, seria um novo uso das imagens históricas num momento em que o sentido da história sofre uma atrofia: não é urgente, para nós hoje, a pertinência desse sentido como era nos séculos XIX e XX.

Em resposta a Jameson, por outro lado, Perry Anderson em "Trajetos de uma forma literária" (2007) afirma que, na evolução do romance histórico, houve um *continuum* oscilante de registros. O que se tem na pós-modernidade é um gênero das narrativas ficcionais que se reorganiza numa operação em torno do passado. Não há consistentemente, para o autor, uma "nova condição" do romance histórico, mas sim uma "outra condição" dentre as muitas que houve; as formas discursivas, nesse caso, não se afirmam de maneira universal, pois se tem uma preocupação maior com o local do acontecido. O teórico exemplifica seus argumentos apontando a literatura da América Latina, em que se aborda a "história daquilo que deu errado": "o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período" (p. 208). Para Anderson, então, o romance histórico mergulha hoje numa noção de história "como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar" (p. 219).

Em torno desse impasse teórico, em nossa leitura de *O templo e a forca*, o romance, para melhor se posicionar nesse *status* "pós-moderno", está mais próximo das considerações de Perry Anderson. Mesmo que se veja na obra a "não presentificação" da historiografia da Insurreição do Queimado, há muito mais do que um simples contato intertextual entre ficção e história neste caso: interpõe-se no discurso literário uma noção de justiça. Esse processo confirma a "outra condição" literária dita por Anderson, sobre o romance histórico, além de apresentar, na leitura da obra, aquilo que hoje é constatado como "o que deu errado": toda a tragédia da revolta dos cativos.

Ainda nos é pertinente expor uma outra visão interessante sobre esse uso discursivo no romance, que está em uma passagem do artigo de Dalvi & Seufetelli ("Uma leitura de *O templo e a forca*, de Luiz Guilherme Santos Neves: discursividade, persuasão, ironia e polifonia"). Entre a decisão de ficcionalizar "para mais ou para menos" a história da Insurreição do Queimado, as autoras apontam um congruente ponto de vista acerca do personagem Chico Prego, a expectativa dos escravos em relação aos dizeres do frei e as palavras que compõem o título da obra em questão:

> O problema pinçado pelo personagem Chico Prego – a confluência entre a palavra ambígua do padre e o desejo, por parte dos cativos, de acreditar no que se quer, potencializando uma expectativa que induz ao erro ou à compreensão indevida – exige uma reflexão a partir das palavras-chave do título do romance: *templo* e *forca***,** palavras semanticamente opostas que sintetizam os pólos da narrativa. *Templo*, pelo envolvimento de um padre, pela situação de construção de um edifício religioso, além de ter sido o local dos enforcamentos ocorridos (faz ecoar, ainda, a palavra *tempo*, reforçando a dimensão histórica da ficção em foco), e *forca*, que contém uma variedade de sentidos (que remetem a condenação, subtração da liberdade e morte – além de fazerem ecoar também a palavra *força*). (DALVI & SEUFETELLI, 2010, p. 128).

Tem-se aqui uma proposta formal de associação entre essas três dimensões da obra. Em nossa visão sobre a fala das autoras, então, as palavras-chave do título e seus respectivos ecos condicionam ao romance um equilíbrio "desconfiado" entre o que se tratou como ficção e história em todos os seus momentos literários, mostrando não mais uma comum descrição literária do ocorrido, e sim uma pretensa argumentação ficcional sobre o fato.

Considerações finais

As compreensões que adquirimos em nossas investigações, nesta pesquisa sobre o romance, enviesaram-se em diversos caminhos: desde a influência maciça do discurso histórico até a "liberdade" ficcional vista na obra literária. Preocupamos-nos, no entanto, em tratar dos dois universos para não desprestigiar o que a obra mais expõe: o entrecruzamento de discursos. Assim, do romance *O templo e a forca* emanam questões ficcionais que refazem os caminhos da história tanto pelo lado da intertextualidade quanto pelo lado narratológico: esse acordo é visto de maneira contextual quando se "temporaliza" a obra, colocando-a como uma literatura geradora de sentidos que parte da história e chega à ficção.

Nossa pesquisa, enfim, se propôs a descortinar os vieses discursivos do romance *O templo e a forca* de Luiz Guilherme Santos Neves. Chegamos ao intuito de que ainda se pode dizer muito do que aqui se trabalhou, em se tratando dos objetos literários e históricos que escolhemos e que analisamos. Acreditamos que a "inesgotabilidade" semântica da obra será ainda para muitos, futuramente, um intrigante desafio de análise e leitura literárias.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária.Tradução de Milton Ohata.*Novos estudos*.CEBRAP. São Paulo, SP, n. 77, pp. 205-220. mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a10n77.pdf>. Acesso em: 20/01/2011.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*.2. ed.Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CLÁUDIO, Afonso. *Insurreição do Queimado*: episódio da história da província do Espírito Santo. Vitória: FCAA, 1979.

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

DALVI, Maria Amélia; SEUFETELLI, Márcia Barroso. Uma leitura de *O templo e a forca*, de Luiz Guilherme Santos Neves: discursividade, persuasão, ironia e polifonia. *Raído*. Dourados, MS, n. 7, v. 4, pp. 125-138. jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/527/526>. Acesso em: 20/01/2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: História. Teoria. Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literárias. Traducción de Paloma Tejada Caller. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.). *Teorias de la ficción literária*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 43-65.

_____. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Tradução de Luiz Costa Lima e Heidrun Krieger Olinto. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384-416.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?. Tradução de Hugo Mader.*Novos estudos*. CEBRAP. São Paulo, SP, n. 77, pp. 185-203. mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>. Acesso em: 20/01/2011.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *O templo e a forca*. Vitória: IHGES, 1999.

SIMÃO, Rodrigo. *Espírito Santo*: uma viagem de cinco séculos. Vitória: Porto das Letras, 2007.

DITADURAS NO BRASIL E NA ALEMANHA ORIENTAL: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA E DO SUJEITO EM CAIO FERNANDO ABREU E THOMAS BRUSSIG

Carlos André Ferreira. Mestre em Teoria e História Literária - UNICAMP. Doutorando em Teoria e História Literária – UNICAMP. E-mail: anthithesis@yahoo.com.br

Walter Benjamin inicia seu ensaio *Para uma crítica da violência* (2011 [1921]) procurando formular a base sobre a qual tentará estabelecer uma relação entre poder e violência, relação esta que, por sua vez, estaria diretamente ligada aos conceitos de direito e de justiça:

> A tarefa de uma crítica da violência pode se circunscrever à apresentação de suas relações com o direito e com a justiça. Pois, qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas. A esfera dessas relações é designada pelos conceitos de direito e de justiça. Quanto ao primeiro deste, é claro que a relação mais elementar e fundamental de toda ordenação de direito é aquela entre fins e meios. Além disso, que, em princípio, a violência só pode ser procurada na esfera dos meios, não dos fins. (BENJAMIN, 2011 [1921], pp. 121-122).

A julgar pela dupla possibilidade de tradução do termo alemão *gewalt*, que tanto pode ser entendido como "violência" quanto como "poder" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 213), e pensando na proposição benjaminiana de que a violência deve ser procurada na "esfera dos meios" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 213), pergunto se é possível pensar numa ideia de crítica da violência como se esta fosse uma crítica do poder. Formulando melhor a indagação, não seriam, poder e violência, fadados a não conseguirem existir um sem o outro? Neste sentido, a violência como meio para se manter determinada ordem social e política não poderia ser compreendida como sendo o "estabelecimento de uma nova ordem jurídica"? (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 216).

Com base nessas reflexões iniciais, meu propósito neste trabalho é tentar estabelecer relações entre os mecanismos violentos utilizados pelo Estado na ditadura militar Brasileira e na Alemanha Oriental e verificar de que modo tais acontecimentos são representados na literatura. Apesar de o texto de Benjamin ter sido escrito a partir de uma reflexão sobre a crise das instituições políticas na Europa do pós Primeira Guerra Mundial, o ensaio é bastante útil, pois, a violência de guerra serve para compreendermos qualquer violência e, talvez, a qualquer época. Passemos, pois, a tentar compreender em que medida

os dois acontecimentos da história política do Brasil e da Alemanha podem semelhantes e qual a representação que deles será feita pela via da produção literária.

Consideremos o golpe de Estado (1964) responsável pela instauração de uma ditadura no Brasil e tratemos de contextualizá-lo. Em meio à Guerra Fria e a disputa da hegemonia econômica e política do mundo pelos blocos norte-americano (capitalista) e soviético (socialista, os Estados Unidos, após a Revolução Cubana de 1959 e a instauração de um regime socialista no país, temiam que uma onda de levantes semelhantes acontecesse na América Latina. Sendo assim, de maneira direta ou indireta, o governo norte-americano apoiou os golpes militares ocorridos nesse período. Em 1968 tivemos o Ato Institucional Número 5 (AI-5), que previa o fim do *habeas corpus*, o fechamento do congresso, a cassação sumária de mandatos políticos repressão ainda maior aos dissidentes do regime ditatorial. Esse quadro se agravou em 1969, quando passou a vigorar a Lei de Segurança Nacional, a partir da qual foi estabelecido o fim da liberdade de imprensa e de associação. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2006)[1] destaca que:

> [...] o que aconteceu durante a última ditadura brasileira foi um flagrante atentado a esta forma mesma do Estado de Direito, com todos os seus limites estruturais. A violência ao invés de dormitar no seio da lei [...] passou a dominá-la por completo. [...] a prática generalizada da violência através da perseguição, encarceramento, tortura, assassinato de opositores deu-se inteiramente *fora da lei*, nas bordas deste aparato jurídico em si monstruoso (que além de implantar o Estado de Exceção e suspender o *habeas corpus* previa a pena de morte, que nunca foi aplicada juridicamente, mas apenas às escondidas nos porões da ditadura).

Na ótica de Walter Benjamin, atos como esse consistem na "aplicação da violência para fins de direito". (BENJAMIN, 2011 [1921], p. 132). Através de métodos violentos e da ação da polícia ou dos militares, o Estado, alegando razões de segurança, "acompanha o cidadão como uma presença que molesta brutalmente ao longo de uma vida regulamentada por decretos, ou pura e simplesmente o vigia". (BENJAMIN, 2011[1921], p. 136). O caráter da ditadura brasileira, com decretos como AI-5 interferindo diretamente na vida social e cultural é a configuração do Estado de Exceção.

Partindo do prisma benjaminiano da violência como meio para se atingir determinada finalidade de direito, no caso o poder, pensemos se é possível relacionar a ditadura brasileira e a ditadura da Alemanha Oriental. A divisão da Alemanha em República Federal da Alemanha (RFA – capitalista) e República Democrática Alemã (RDA – socialista) tem origem no final da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Logo após o término do conflito a Alemanha derrotada foi dividida entre as forças vencedoras

[1] SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Literatura e autoritarismo. Memórias da repressão*. Disponível em <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php>. Acesso em 29 de junho de 2010.

aliadas, formadas por Estados Unidos, União Soviética, França e Grã-Bretanha. Aos norte-americanos, britânicos e franceses coube a parte oeste da Alemanha, ao passo que aos soviéticos, coube a parte leste.

Porém, mais do que um desmembramento territorial, essa divisão marcaria as posições antagônicas entre, principalmente, os Estados Unidos e a União Soviética e resultariam num impasse para o estabelecimento de uma política comum para a Alemanha vencida. Tanto que na Conferência de Potsdam, ocorrida entre 17 de julho e 02 de agosto de 1945, e cujo objetivo era lançar as bases para uma nova ordem na Europa do Pós-Guerra,"só houve consenso quanto a quatro ações prioritárias na Alemanha: desnazificar, desmilitarizar, descentralizar a economia e reeducar os alemães para a democracia[2]". Um dos aspectos a serem ressaltados na divergência politica entre os aliados tem relação com o fato de que muitas indústrias alemãs haviam escapado da destruição causada pela guerra. Todavia, a pequena oferta de produtos era insuficiente para atender à demanda da população. Além disso, boa parte da produção industrial da Alemanha foi confiscada como forma de reparação aos aliados por conta do conflito armado. Essa política de restrição econômica só foi modificada quando os Estados Unidos quiseram fazer da parte do território alemão sob influência norte-americana uma barreira para o avanço do socialismo representado pelos soviéticos. O impulso definitivo para a transformação do lado ocidental da Alemanha num símbolo do sucesso do capitalismo foi o Plano Marshall, que injetou, entre 1947 e 1952, cerca de 1,4 bilhão de dólares na economia dos territórios controlados pelos Estados Unidos, pela França e pela Grã-Bretanha. O governo da União Soviética, por sua vez, teve de arcar com os elevados custos da reconstrução do território da zona de ocupação sob influência socialista.

Em 1948, após unirem as zonas de ocupação da Alemanha que lhe couberam, Estados Unidos, França e Grã-Bretanha decidiram realizar uma reforma econômica e criar um Estado provisório. Como resposta, a União Soviética optou pelo bloqueio do lado ocidental de Berlim, bem como pelo impedimento de todas as formas de comunicação por terra. As divergências entre os dois blocos, o capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o socialista, liderado pela União Soviética, chegariam ao auge com a criação, em 1949, de duas Alemanhas: a Alemanha Ocidental (República Federal da Alemanha – RFA), capitalista e que tinha a cidade de Bonn como capital, e a Alemanha Oriental (Republica

[2] A divisão da Alemanha – de 1945 a 1989. Disponível em < http://www.dw-world.de/dw/article/0,,958753_page_1,00.html>. Acesso em 22 de julho de 2011.

Democrática Alemã – RDA), socialista e com capital instalada em Berlim. O regime de governo da RDA, socialista e de economia planificada, teve como principais ações iniciais a socialização da indústria e o confisco de terras e de propriedades privadas. O Partido Socialista Unitário (SED, sigla para *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) passou a ser a única força política na RDA. A divisão da Alemanha seria vista, também, como um dos maiores símbolos da Guerra Fria, principalmente com a construção, em 1961, do Muro de Berlim.

Pensemos de que modo a literatura no Brasil e na Alemanha Oriental dialoga com essas questões e representa a angústia do sujeito em meio à violência perpetrada pelo Estado. No caso da literatura brasileira, entre várias obras, "Os sobreviventes", conto de Caio Fernando Abreu em *Morangos mofados* (1982), faz um balanço da ditadura. O conto apresenta um homem e uma mulher que passaram pela experiência da tortura. A personagem feminina relembra de maneira confusa, sua trajetória de resistência e o período em que ficou internada no hospital:

> [...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo? (ABREU, 1982, p. 16).

Justamente quando a mulher se restabelece e decide, novamente, participar da luta política no Brasil, há um clima de frustração no ar. A Anistia de 1979 foi anistia para quem, parece se perguntar a sobrevivente, daí sua perplexidade e sua angústia, pois, "embora recuperada, a personagem reconhece estar impotente com relação às possibilidades de transformação da sociedade" (GINZBURG, 2008, p. 45). Para os dois sobreviventes a dor e a frustração destroi os referenciais de tempo e de espaço. A noite interminável e violenta da ditadura brasileira será sempre lembrada pelos personagens, que tentam reorganizar suas experiências por meio da rememoração. No entanto, o ato de lembrar é comprometido, uma vez que simboliza o trauma da tortura. O presente (opressor e que não faz sentido) e o passado (carregado de dor e de frustração pelo fracasso na tentativa de mudança na ordem social) se misturam e o que resta é algo impossível de ser nomeado:

> Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lamber boceta, ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com

> Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes sun little darling*, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca (ABREU, 1982, p. 14).

Para os personagens o fato de ter sobrevivido traz consigo a impotência diante da impunidade do algoz. Na ditadura militar, o Estado estabeleceu uma finalidade diretamente ligada à violência e, parafraseando Benjamin (2011 [1921], p. 148), a instaurou enquanto seu direito. Através da força o Estado instituiu e manteve seu poder durante anos. Através de um decreto, esse mesmo Estado se eximiu de ter de responder pelos seus crimes, pois a Anistia foi ampla, geral e irrestrita. A postura dos personagens de Caio Fernando Abreu é radicalmente crítica. Por meio deles coloca-se o dedo na ferida da violência durante o regime ditatorial e na ferida da Anistia, que apagou da história recente os atos de barbárie do Estado.

Ações semelhantes do Estado se deram na Alemanha Oriental. Entre os inúmeros mecanismos do governo para manter a ordem e, por extensão, o poder, estava o Muro de Berlim. Em *O charuto apagado de Churchill* (1999), romance de Thomas Brussig, nos deparamos com uma miniatura da cisão entre as duas Alemanhas e com os métodos de violência do regime da RDA. A história do romance se passa num pequeno trecho da Alameda do Sol, uma rua de Berlim com mais ou menos cinco quilômetros de extensão. Com a construção do muro, as casas de número 1 a 370 ficaram do lado ocidental da cidade, e os imóveis com numeração 379 a 411, ou seja, apenas os últimos sessenta metros, do lado oriental. No intuito de vigiar os cidadãos do lado oriental e na tentativa de evitar que dissidentes, principalmente trabalhadores qualificados, fugissem rumo ao ocidente, o governo da RDA contava não só com o Muro de Berlim e com a violência em si, mas também com torres de vigia, *check points*, bloqueios com arame farpado e a chamada faixa da morte. Quem dela se aproximasse seria morto a tiros pelos guardas da fronteira. Esse é o cenário pelo qual transitam Michael (apelidado de Micha por seus amigos) e os demais personagens do romance de Thomas Brussig.

Diante desse quadro é possível relacionar Brasil e Alemanha Oriental? Se a finalidade era o poder e se esta finalidade foi alcançada por meio de métodos violentos, podemos estabelecer tal relação? Se os objetivos nos dois países foram atingidos pela via da violência podemos dizer que os regimes ditatoriais de Brasil e RDA apresentam semelhanças?

A partir dessas considerações formulamos mais perguntas: como representar essa violência na literatura? Como dar conta de tal experiência? Se na obra de Caio Fernando Abreu o ato de lembrar esbarra na dor geradora da impossibilidade de ação, resultando num vazio, na obra de Thomas Brussig o antídoto contra a violência é o humor. Uma vez que a rememoração nua e crua dos fatos traz de volta a dor da experiência vivida, o humor serve como mecanismo de denúncia e de defesa diante da dor, da violência e da morte, como frisa Lélia Parreira Duarte:

> Escrever e, principalmente, criar, seriam [...] formas de desmoronar a realidade cotidiana [...] trazendo a possibilidade de rir da solidão, do medo e da insegurança, que podem, assim, ser enfrentados ou cuja presença pode ser então fingidamente ignorada, abrindo caminho para a saída do real indesejado, onde habitam a fragilidade, a impotência e a inexorável morte. (DUARTE, 2006, p. 64).

Na concepção da autora, o riso poderia significar a libertação diante do ato de violência. Em vez de tentar justificar racionalmente a violência imposta pelo Estado de Exceção da RDA, em vez de tentar entender aquilo que não se pode entender, o romance de Brussig opta pelo humor ao longo de toda a trama. O narrador ri do sistema e aponta como o regime ditatorial da RDA era absurdo em sua ânsia de controlar os cidadãos em todas as esferas da vida. Desse modo, subvertem-se as regras do jogo. Por alguns instantes o algoz, ao ser ridicularizado, consegue ser submetido pela vítima, como podemos observar na análise de um dos vários episódios engraçados do romance.

Um dos amigos do protagonista Micha, Carapinha, havia comprado no mercado negro um disco dos Rolling Stones, já que na RDA era proibido até mesmo ouvir qualquer tipo de música que não estivesse de acordo com a doutrina do regime. Enquanto Carapinha empreende sua luta para conseguir o disco, Micha recebe uma carta de amor de Miriam, sua vizinha. Contudo, a carta é confiscada por um dos guardas da fronteira, que joga o envelope fora e este cai justamente na faixa da morte. Conforme já foi destacado neste trabalho, quem se aproximasse da faixa da morte seria alvejado pelo oficial. Tudo em nome da segurança nacional na Alemanha Oriental. E é em nome da mesma segurança nacional que o guarda da fronteira confisca um aparelho de rádio japonês de outro personagem.

Um momento de tensão no romance se instaura quando o policial liga o rádio na rede elétrica e ocorre um curto-circuito:

> A queda de energia aconteceu exatamente no instante em que o policial da fronteira ligou o complicado aparelho japonês de hi-fi na rede elétrica alemã-oriental. Houve um curto-circuito... E tudo ficou escuro como breu. O policial da fronteira, experiente em teorias conspiratórias, compreendeu com a rapidez de um raio que o aparelho de hi-fi japonês era uma

> espécie de Cavalo de Tróia, e que somente por causa disso havia sido jogado às mãos da aduana, com o objetivo de causar uma queda de energia. E por isso o policial deu imediatamente o alarme geral.
> - Alarme na fronteira! – ele gritou e disparou sinalizadores em direção aos céus [...]. (BRUSSIG, 1999, p. 126).

No exato instante do curto-circuito, Carapinha e Micha estavam tentando recuperar a carta de Miriam com o auxílio de um aspirador de pó. A ideia era chegar o mais perto possível da faixa da morte com o cano do aparelho e sugar o envelope. Com o escuro e com apenas sombras surgindo na Alameda do Sol por conta das luzes dos sinalizadores, Micha e Carapinha são confundidos com terroristas, pois, segundo o narrador não passaria pela cabeça de nenhum policial que os dois amigos estavam apenas tentando recuperar uma carta de amor. Daí um dos policiais da fronteira dispara um tiro, atingindo Carapinha.

> Carapinha estava deitado no meio da estrada, inerte, e todos choravam. O tiro havia rasgado o casaco na altura do coração. Todos sempre tinham esperado jamais ter de vivenciar algo como aquilo. Mas eis que agora tinha acontecido. Carapinha ainda se mexia. A existencialista se curvou e lançou sobre ele seus braços a fim de, pelo menos na morte, lhe dar uma cama mais confortável nos braços... Mas de repente Carapinha içou seu corpo. Desabotoou o casaco e tirou para fora, ainda atordoado o *Exile on Main Street*. [*o álbum dos Rolling Stones*] O disco estava arrebentado por causa do tiro, mas tinha lhe salvo a vida.
> Carapinha começou a chorar.
> - A gravação inglesa legítima! [...] (BRUSSIG, 1999, p. 127, colchetes meus).

O insólito aqui, mais do que salvar a vida do personagem funciona como mecanismo de defesa contra a violência perpetrada pelo Estado. Para manter a ordem e o poder o governo da Alemanha Oriental era capaz, mesmo, de assassinar pessoas. Através do humor é possível fazer um enfrentamento dessa realidade, por isso Carapinha não morre em consequência do tiro, pois o humor funciona como uma saída desse real doloroso. O disco de Carapinha poderia ser também uma saída simbólica para os cidadãos da RDA. Uma demonstração de que outra realidade é possível. Até porque, e fazendo uma paráfrase de uma fala do narrador do romance, de alguma maneira era necessário se defender contra aquilo tudo. De alguma maneira era preciso sentir que eles não podiam proibir tudo conforme pensavam. (BRUSSIG, 1999, p. 129).

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011.

BRUSSIG THOMAS. *O charuto apagado de Churchill*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2005.

Especial: "A divisão da Alemanha – de 1945 a 1989". *Deutsche Welle*. Página Eletrônica. Acesso em 01 de julho de 2010. Acesso em 22 de julho de 2011. Disponível em: http://www.dw-world.de/dw/article/0,,958753_page_1,00.html.

Especial: "O dia em que Berlim Ocidental amanheceu cercada". *Deutsche Welle*. Página Eletrônica. Acesso em 01 de julho de 2010. Disponível em: http://www.dw-world.de/dw/article/0,,672053,00.html.

GINZBURG, Jaime. "Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo". *Literatura e Autoritarismo*. Revista Eletrônica Literatura; Santa Maria, UFSM. Acesso em 11 de setembro de 2011.Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit.

MALARD, LETÍCIA. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Memórias da repressão". *Literatura e Autoritarismo*. Revista Eletrônica Literatura; Santa Maria, UFSM. Acesso em 29 de junho de 2010. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php.

_____. "Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Leituras de Walter Benjamin*(2ª ed). São Paulo: Annablume, 2007.

AUTOR-CRIADOR, ESCRITOR E FUNÇÃO AUTOR: FICÇÃO/REALIDADE EM LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES

Cláudia Fachetti Barros – Mestre em Letras – UFES
cbfachetti@hotmail.com

> O escritor moderno nasce ao mesmo tempo em 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 além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente 'aqui' e 'agora'. (BARTHES, 1984, p. 51).

Partindo do princípio de que o autor/escritor, criador de uma obra literária não é – o sujeito –, e seu livro, o predicado, questiono-me ante o que faz uma obra ser considerada literatura. Tendo por norte a resposta: o paradoxo da obra reside no fato de só ser literatura no exato momento de seu começo, na página em branco, na ruptura que provoca quando se delineia o pensamento que se transformará em escrita, partilho no presente artigo uma reflexão: autoria.

Se trilharmos brevemente o caminho da História, perceberemos o quanto, e como, esta reflexão foi sendo construída. Na Idade Antiga, as histórias estavam em contínuo processo de criação, os contadores tinham o direito de decidir, segundo sua própria vontade, o que acrescentar, melhorar ou modificar. As narrativas, textos hoje de literatura, eram postas em circulação sem que se colocasse em questão a autoria. A própria antiguidade era garantia de autenticidade.

Na Idade Média, aconteceram os primeiros movimentos para se estabelecer identidade de autoria. O objetivo era identificar, punir e condenar os responsáveis por transgressões. Os livros considerados heréticos eram censurados e queimados, seus mentores, transgressores. Estes eram designados como autores. Visibilizados eram submetidos a julgamento e na maioria das vezes, condenados. Nessa época, nem só os livros iam para as fogueiras.

A partir do Renascimento – movimento de mudanças culturais que atingiu as camadas urbanas da Europa Ocidental entre os séculos XIV e XVI – caracterizado pela retomada dos valores da cultura greco-romana, ou seja, da cultura clássica – fatores sociais,

políticos e econômicos contribuíram para a invenção e exaltação do indivíduo, o qual na arte corresponde à figura do autor.

Em fins do século XVIII e início do XIX, a questão da transgressão é retomada. Com ela, o regime de propriedade dos textos – regras sobre os direitos de autor são amplamente discutidas e difundidas. Nesse universo criminalizava-se a prática de reprodução de textos sem às devidas observâncias das normas. Ressalta-se no período em questão a presença de um nascente capitalismo[1], implementado ao longo de uma extensa experiência histórica.

Tal experiência nos permite chegar, nesta reflexão, à era pós-moderna – período em que "uma luz para uns brilha e para outros ofusca no fim do túnel" (MORAES, 2004, p. 1), posto que tal época evidencie mudanças significativas, provocadas e vividas pelo homem. Período de desconstrução de princípios, conceitos e sistemas construídos na modernidade, desfazendo todas as amarras da rigidez que foi imposta pelo homem moderno. Um mundo que nas palavras de Krishan Kumar é:

> [...] de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja impossível olhá-la firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs (KUMAR, 1997, p.152).

O fim da modernidade representou também o advento de novas formas de identidade social, conseqüências da informatização sobre a produção e sobre o cotidiano. Estas, por sua vez trouxeram à tona discussões sobre pluralidade e fragmentação. Neste horizonte, retomo o fio condutor da linguagem, e, percebo claramente tal pluralidade e fragmentação presentes na escrita de Luiz Guilherme Santos Neves, onde quem conduz a linguagem pode ser o autor, o narrador, e o próprio leitor.

Na busca do horizonte mergulho na ruptura, no arrombamento que as palavras que de Luiz Guilherme Santos Neves provocam. Portanto, pesquisar a escrita desse autor tem sido, para mim, algo desafiador. Vestir o manto de autor escrevendo o presente artigo, um desafio ainda maior. Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michel Foucault, com suas particularidades teóricas, questionam a unicidade do sujeito a partir da negação de uma voz

[1] Das origens do capitalismo remonta uma história de longa duração onde nos deparamos com as mais diversas experiências políticas, sociais e econômicas. Em geral, compreendemos a deflagração desse processo com o Renascimento Comercial experimentado nos primeiros séculos da Baixa Idade Média.

única. Explicam o desenvolvimento da noção de autoria, levando em conta as implicações sociais, políticas, culturais e econômicas e suas repercussões no fazer literário. Para esses teóricos, o indivíduo não é mais autor, posto que a autoria é um fenômeno complexo, perpassado por várias instâncias e conceitos: a*utor-criador* em Bakhtin (2003), *escritor* em Barthes (1984) e *função-autor* em Foucault (2002).

O *autor-criador,* para Bakhtin, é entendido como um constituinte do objeto estético: "[...] é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes a tornariam falsa." (BAKHTIN, 2003, p. 53) Desse modo, a relação criadora é marcada pelo princípio da exotopia[2], que é responsável em dar acabamento à imagem externa de sua personagem, é o ponto de vista do outro, do *autor-criador,* que dá acabamento ao que é inacessível à própria personagem.

Barthes escreve sobre a diminuição de poder na instância de autoria, da dificuldade de se precisar de quem é a voz que escreve, uma vez que, em sua concepção a escrita destrói toda a voz, "[...] porque ela é 'esse neutro', esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1984, p. 49). E, por isso, tem como correlato o aumento do poder do leitor. Seu poder reside no fato de reescrever o texto, eternamente.

A *função-autor,* para Foucault, não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constrói com uma característica "[...]de modo de existência, circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2002, p. 46). O que faz com que um indivíduo exerça a *função-autor* é o fato de, mediante seu nome, delimitar, recortar e caracterizar os textos que lhe são atribuídos. Dessa forma, a *função-autor* funciona como uma particularização possível da função sujeito[3]. Trata-se de "[...] retirar ao sujeito (ou seu substituto) o papel de fundamento originário e de analisá-lo como uma função do discurso" (FOUCAULT, op. cit. p. 70). Para Foucault, a origem do discurso não está em sujeitos individuais, mas em

[2] Expressão usada por Bakhtin, que consiste no fato de uma consciência estar fora de outra e vê-la como um todo acabado, o que ela, consciência, não pode fazer consigo mesma.

[3] Falar de sujeito, em Foucault, é falar de sujeito do discurso, isto é, de uma dispersão de vozes, sendo que os discursos, para ele, não são entendidos como possuidores de uma unidade ou homogeneidade interna, mesmo que se refiram ao mesmo objeto, mas como um conjunto de enunciadores heterogêneos. A partir desses enunciadores, são montados os dizeres do sujeito, sua representação no mundo e na vida social. Falar em sujeito foucautiano é ir além do lugar-comum. É questionar o homem essencial, fonte da verdade, da liberdade, do conhecimento.

diferentes posições que ele ocupa na ordem do discurso. O sujeito sempre fala de algum lugar, portanto não é dono livre de seus atos discursivos.

Ao trazer para essa discussão o *autor-criador* de Bakhtin, o *escritor* em Barthes e a *função-autor* em Foucault, busco demonstrar onde essas várias possibilidades se encontram na escrita de LGSN[4]. Uma escrita forte, multifacetada, cujo insumo, "trigo literário", é a matéria historiográfica, apesar de o autor não se deixar engessar por ela. "Evitando a toda prova e a toda prosa" o mesmo, trilho outros caminhos. Num desses, retomo Barthes e, consoante, a sua teoria, percebe-se acrescido ao "trigo literário" de LGSN, a constituição histórica enquanto sujeito social. Dessa forma, em meu campo de visão, LGSN é produto do ato de escrever, pois é o ato de escrever que o faz autor e não o contrário.

A escrita forte, multifacetada, surgida da pena em punho evidencia a ambiguidade e fragilidade com que a "verdade" histórica em muitas ocasiões se apresenta. As inúmeras possibilidades oferecidas pela ficção têm feito do Romance Histórico, desde seu limiar, leitura preferida de um grande público. Isso nos instiga a vários questionamentos, como, por exemplo, o que atrai o público leitor? Com o que rompe esse estilo? Com que ferramenta trabalha? No desejo de encontrarmos respostas, deparamo-nos com a essência desse gênero que é privilegiar registros da História, não para se apresentar como História e sim como Literatura. Esta, questiona, instiga e até, em certos momentos, trava batalhas com o argumento pesquisado. Assim, manifesta-se este poderoso recurso estético, que com a arte das palavras, torna muitas vezes coerentes fatos que a historiografia não consegue explicar.

A compreensão de que a Literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto, uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, tem permitido ao historiador assumi-la como espaço de pesquisa. Aos literatos, nessa ótica, cabe a tarefa de produzir, sem compromisso com a verdade dos fatos um mundo singular que se contrapõe ao mundo real. Por meio da imaginação, o literato produz imagens nas quais o leitor, no momento do contato com o texto, as recupera, encontrando outra forma de dar sentido as suas certezas anteriores.

O romance histórico, união de dois tipos de texto: histórico com função descritiva e reflexiva de fatos reais, e literário**,** com ênfase no âmbito estético e cultural traz consigo um tipo de escrita, cujas certezas anteriores, serão (re) significadas. Por meio do romance,

[4] LGSN – com esta sigla passo a fazer referência ao historiador e literato Luiz Guilherme Santos Neves.

a ficção a partir da imaginação consegue descortinar uma realidade que possui várias facetas. Essas, marcadas pela arte de apresentar com vida, cenários, acontecimentos, pessoas das mais variadas categorias sociais, trarão para o presente um passado rico em movimento, com seus nexos e projeções na atualidade. Fazendo-nos entender que "História é um romance que foi e o romance uma história que poderia ter sido" (VEYNE, 1982, p. 37).

A história que poderia ter sido, consagrada nas páginas da literatura, trilha muitos caminhos. Num desses, uma evidência: o texto é escrito eternamente aqui e agora. No ato de escrever, mesclando escritas já existentes, como, por exemplo, o relatório de viagem de José Joaquim Machado de Oliveira, o "navegante do imaginário"[5], constrói *A nau decapitada: Manuscrito do Itapemirim.* Com essa obra, apontam-se caminhos e possibilidades e não saída. Fornecem-se pistas para melhor compreensão de sua poética. Valendo-se de sua constituição histórica, ao ler *Denunciações de Pernambuco (1593-1595)*, é acometido pela fagulha inspiradora, que faz aflorar de seu sujeito social, várias vozes. Dessa dispersão de vozes, surge *As chamas na missa*. Com o registro da expedição do naturalista August de Saint-Hilaire a Benevente, *Firmiano, índio botocudo*, ganha vida, sendo mais uma voz a ecoar nos inúmeros caminhos em que essa poética percorre.

Atuando em sua função sujeito, dando acabamento à imagem externa de suas personagens, com o poder de autoria diminuto, na proporção em que o leitor é responsável em preencher páginas de seu texto que julga lacunar, LGSN construindo, escrevendo e dando vida faz nascer sua escrita, portanto se faz autor/criador/escritor. Desprendendo-se de sua própria voz, origem e identidade, cede lugar à linguagem, à potência que fala. Assim, destitui-se do papel de pai e propriedade, que lhe foram atribuídos, para assumir que não há autor sem linguagem, que os textos com os quais mesclou sua escrita foram "fagulhas inspiradoras", "centelhas que originaram projetos" (NEVES, 2010, p. 100) .

Com o "fio" da escrita que conduz a muitos caminhos, a obra *O capitão do fim* encarrega-se de formatar a imagem externa da personagem Vasco Fernandes Coutinho, a quem o autor refere-se como "[...] figura de biografia extraordinária, verdadeira epopeia camoniana". Nessa perspectiva, retomo Bakhtin em seu *autor-criador*, para quem o sujeito é uma autoconsciência que se constitui reflexivamente pelo reconhecimento do outro no discurso. Trabalhando a exotopia, nessa obra LGSN se permite contemplar a subjetividade

[5] - Navegante do Imaginário é a forma com que Maria Thereza Coelho Ceotto refere-se a Luiz Guilherme Santos Neves, inclusive dando título a um dos livros da série: *Seleção, notícia biográfica e estudo Crítico*, de sua autoria.

– o auto-reconhecimento do sujeito pelo reconhecimento do outro. Tendo a alteridade como condição do que é o outro, reconhece o capitão e, nesse reconhecimento, constitui-se como sujeito. Nessa constituição, corporifica-se como *autor-criador*, ou seja, nesse "[...] romance o reconhecimento de sua própria linguagem realiza-se numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro" (BAKTHIN, 1990, p. 162), como evidencia este trecho da obra:

> A cobiça tinha trazido Vasco Fernandes ao Brasil. A cobiça do ouro, muito mais do que o desejo de servir ao rei ou a Cristo, muito mais do que o desejo de se desfrutar, na vila de Alenquer, da aposentadoria que lhe garantia a tença que recebia da coroa, muito mais até do que o apego aos amores de Ana Vaz, a quem deixou em Lisboa a choramingar melancolias antes de trazê-la ao Espírito Santo. O sonho de deparar o eldorado sufocou a prudência do homem maduro que era Vasco Fernandes, quando feito capitão do Brasil. (NEVES, 2006, p.46)

De modo semelhante, a *função autor*, referenciada por Foucault, conduz ao reexame da noção de sujeito. Para esse autor, o reexame não significa restaurar a pergunta pelo sujeito originário, mas "[...] apreender os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito". A *função autor* é considerada, dessa forma, uma particularização possível da função sujeito, analisada como função do discurso. É nesse discurso, nessa dispersão de vozes, nessa polifonia, que LGSN, conduzindo sua poética a outras possibilidades, outros caminhos, trabalha sua *função autor*. Na obra *As chamas na missa*, por exemplo, várias vozes ecoam, questionando o homem essencial, fonte da verdade, da liberdade, do conhecimento, demonstrando que o sujeito fala de algum lugar, portanto não pode ser considerado dono livre de seus atos discursivos.

> É um romance de estrutura caleidoscópica, sem divisão em capítulos, composto de sessenta e um fragmentos que se intercalam e se entrecruzam, permitindo ao leitor ouvir as diferentes vozes que compõem o relato: a voz do narrador, das principais personagens, da historiografia oficial, do folclore, da literatura: Camões, Vieira, Saramago, Bilac. Em cada fragmento predomina determinado grupo de personagens com suas vidas, memórias, ideias e visão específica do acontecido. [...] O narrador deixa fluir o pensamento de cada personagem, independente. (CEOTTO, 2000, p. 29)[6]

Dessa forma, LGSN aproxima-se da visão foucautiana do sujeito, que está em constante interação e conflito com o outro, que o vigia, disciplina e pune. Também está em consonância com o que preconiza os estudos de Bakhtin. Para ele o sujeito vive em interação e conflito com o outro, cuja presença estrutura a sua fala, além do dialogismo, que pressupõe possibilidade de respostas em Bakhtin e relações de poder em Foucault, que só podem ser estabelecidas entre homens com certa liberdade, isto é, aqueles que podem

[6] Considerações sobre o romance *As chamas na missa*. CEOTTO, 2000, p. 29.

responder. Isso demonstra que para Foucault e Bakhtin o sujeito só é possível enquanto ser no discurso, na linguagem. Essa visão coincide com a de Barthes, quando esclarece que o sujeito só é possível, definível no interior da própria enunciação.

As considerações apresentadas acerca dos estudos de Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michel Foucault, de certa forma, foram suscitas no II Colóquio do GEITES/NEITEL – UFES, 2010 pelo próprio "navegante do imaginário". Assim coloquiou LGSN sobre seus "estalos de lucidez":

> Cingindo-me a um terreno em que me sinto mais apto a pisar, muito embora com certa insegurança, propus-me a conversar ou coloquiar sobre minha experiência pessoal como autor e escritor, que tem buscado na História matéria para uns poucos romances que escrevi. A apropriação da contextualidade histórica no texto literário é a razão para esta palestra.
>
> Jorge Luiz Borges escreveu que o exercício das letras é um mistério. Não se referiu o mestre ao ato da escrita em si mesma, creio que porque o ato da escrita seja uma operação mecanicista de movimentos diretos, quase automáticos da parte de quem escreve. Ao referir-me ao exercício das letras como um mistério, portanto como algo que não se explica, Borges alargou a dimensão da sua observação ao campo da estética e, particularmente, aquela faculdade da criatividade intelectual do homem imanente ao processo da elaboração e da inventiva literária, ou seja, ao âmbito do recôndito da formulação da obra literária a partir das potencialidades individuais, infinitas e imprescindíveis de quem cria e rege o texto literário.
>
> Estamos pisando assim a dupla fronteira da mestria e da maestria na feitura da composição do texto literário, daí o mistério do exercício das letras a que Borges, de forma econômica e eloquente, como lhe é peculiar, se referiu. [...] Acredito que exista para todo o escritor, pouco importa o gênero que transite e antes que a operação artesanal do texto literário se configure, segundo o mistério a que Borges alude um instante primordial e único, o da centelha fulgurante que procede e move a misteriosa arte da escrita literária. [...] momento do impacto da ideia, do espírito, da fagulha da fábula, o estalo da inspiração [...] que motivará o processo da criação e da literatura como arte. Um estalo de lucidez surpreendente, mas que pode se fazer fulgaz e incitará – talvez esse seja o verbo adequado – o autor ao "ato arte do fazer literário". [...]
>
> Só posso falar de minha experiência pessoal no terreno da autoria literária. A ela me limitarei, nesse Colóquio, sem presunção ou cabotinismo, visto que dessa experiência é que posso dar o meu testemunho [...]. Tenho procurado em minhas poucas obras literárias, notadamente em alguns romances, defluir meus textos e consubstanciá-los a partir de episódios da História, em especial a História do ES. Essa tem sido minha base, o pedestal que alicercei os romances como *A nau decapitada*, *As chamas na missa*, *O templo e a forca*, *O capitão do fim* e até crônicas como as da *Insólita fortuna*. E, por regra, parto sempre da história já historiografada. [...] ao tratar a História de forma ficcional, no exercício das letras, não me atrevo a desvendar o mistério a que esse exercício implica. [7]

As muitas possibilidades da escritura multifacetada do "navegante" estariam na revelação do poeta argentino? Será que essas revelações refletem a poética de LGSN, que tanto o admira e a quem chama de mestre? Seria o "navegante do imaginário" autobiográfico, na concepção borgeana? Suas emoções estariam em Maria Ortiz, Vasco Fernandes Coutinho, Elisiário, Chico Prego e João da Viúva, personagens que povoam o

[7] Trechos do texto de abertura do Colóquio escrito e lido pelo palestrante/literato.

imaginário heroico capixaba? Ou as personagens Leonor Aranches, Maria Capa-Homem, Joaninha Norberto, Esmeraldina Especiosa, Bastiana, Balabina, Rodrigues Velho, Antônio Pinto das Neves, Domingos Corcunda, Candinho, Antônio Arnaut, Queixada, Nico Querubinho, Simão Boncarneiro, professor Antunes, Major Marcelino entre outros seriam o reflexo de sua autobiografia? O Mestre Álvaro e a ilha de Vitória, com suas inúmeras belezas, sintetizariam os símbolos de toda a emoção do autor? Muitas dúvidas, questionamentos que tentei desvendar, aproveitando o momento do Colóquio e a visão de autoria, já evidenciada.

Com a visão ora apresentada, intencionei proporcionar uma maior discussão no intuito de delinear melhor a poética de LGSN, em suas muitas possibilidades. Tecendo o fio, não como Penélope enquanto aguarda o retorno do herói, mas como tripulantes na embarcação do "navegante" pelos mares por ele visitados, proponho aos presentes enveredarem por caminhos alternativos e certamente tortuosos: o dessa literatura e o de nossa subjetividade. Uma vez "viajantes", um compromisso: a leitura, não apenas para deleite, mas também reflexão, (re) escritura eterna: aqui e agora!

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. Tradução Antônio Gonçalves Lisboa: Portugal: Edições 70, 1984, p.51.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. In. *Estética de criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

CEOTTO, Maria Thereza. *História, Carnavalização e Neobarroco – Leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo.* Vitória: EDUFES, 1999.

_____. *Seleção, notícia biográfica e estudo crítico – Navegante do Imaginário – Luiz Guilherme Santos Neves: vida e obra*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução Aurora Fornoni, Portugal: Veja/Passagens, 2002.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KUMAR, Krishan. Da Sociedade pós-industrial à pós-moderna: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

MORAES, Jussara Malafaia. Pós-Modernidade. Revista Veiga. Rio de Janeiro: Otimismo, Ano 3, Número 5, 2004.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *A nau decapitada*: *Manuscrito de Itapemirim.* 2 ed. Vitória: Coleção Letras Capixabas, Fundação Ceciliano Abel de Almeida – UFES, v.7. 1985.

_____. *As chamas na missa*. Rio de Janeiro: Philobiblion, Fundação Rio, 1986.

_____. *Escrivão da Frota*. Vitória: IHGES/Cultural-ES, 1997.

_____. *Crônicas da insólita fortuna*. Vitória: IHGES/ Cultural-ES, 1998.

_____. *O templo e a forca*. Vitória: IHGES/ Cultural-ES, 1999.

_____. *O Capitão do Fim*. 2 ed. Vitória: Formar, 2006.

_____. In BARROS, Cláudia Fachetti.*O Romance Histórico Contemporâneo no Espírito Santo: a poética de Luiz Guilherme Santos Neves – uma apropriação da contextualidade histórica no texto literário*. II Colóquio do GEITES/NEITEL – UFES: O Romance Histórico contemporâneo, palestra proferida por Luiz Guilherme Santos Neves. Cap. 3 – Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do ES, 2010.

_____. As chamas na missa, depoimento do autor. In: Tertúlia, *Livros e autores do Espírito Santo.* Disponível em: <www.art.br/arquivo/as chamas na missa/html> Acesso em: 24 maio 2009.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucalt Revoluciona a História*.Trad. Alda Baltar e Maria A. Knupp. Brasília – Ed. Universidade de Brasília, 1982.

SARAMAGO E O JOGO PARA ENTENDER O MUNDO CONTEMPORÂNEO

Fabiana Curto Feitosa - Doutoranda em Letras/UFES

Na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*(1995), Saramago propõe seu jogo sob o disfarce de um conselho: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara". De início podemos pensar que o autor nos convida a romper com nosso olhar superficial, libertando nossa visão das amarras da alienação, na busca por algum tipo de essência humana. Aos poucos, vamos percebendo que o projeto do autor é ainda mais ambicioso: haverá uma essência humana?

Em uma de suas entrevistas, Saramago divide sua produção literária em dois períodos: o primeiro teria início com o *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e terminaria no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Com *Ensaio sobre a cegueira*(1995) inicia-se outro período. Para diferenciar os períodos, o autor utiliza a metáfora da estátua e da pedra, como se até o fim do primeiro, estivesse por trabalhar a superfície, a estátua, e somente no segundo aprendera, enfim, a passar para o interior da pedra: "Isto como metáfora de que passou a preocupar-me mais o ser humano e a interrogação «o que é um ser humano?»" (SILVA, 2008, p.123).

Ao longo do tempo, muitas maneiras diferentes de conceber o humano coexistiram. A historicidade do humano é demarcada pelas mais diversas concepções. Na visão de alguns pensadores o homem seria essencialmente bom, na de outros, a conduta humana seria determinada por fatores externos e internos. Há ainda quem acredite que o homem é essencialmente mau. Para Karl Marx, pensador alemão, o homem é um ser condicionado que tende a buscar formas de satisfazer suas necessidades, e a partir daí, gerar sempre novas necessidades.

> Como diz Marx, não há falta, o que há é paixão como «ser objeto natural e sensível». Não é o desejo que se apoia nas necessidades, mas, pelo contrário, são as necessidades que derivam do desejo: são contra produtos no real que o desejo produz. A falta é um contra-efeito do desejo, deposta, arrumada, vacualizada no real natural e social. O desejo está sempre próximo das condições de existência objetiva, une-se a elas, segue-as, não lhes sobrevive, desloca-se com elas, e é por isso que é, com tanta facilidade, desejo de morrer, enquanto que a necessidade é a medida do afastamento de um sujeito que perdeu o desejo ao perder a síntese passiva dessas condições. A necessidade como prática do vazio tem unicamente este sentido: ir procurar, capturar, parasitar as sínteses passivas onde elas se encontram. (DELEUZE&GUATTARI, 1972, P.25)

Nessa concepção, o desejo é procedimento e está ligado às condições de existência. Quando o sujeito perde a síntese passiva dessas condições é porque já perdeu o desejo, e ao perdê-lo, tem necessidade de lançar-se em uma interminável busca, na tentativa de recuperar essas sínteses perdidas. É nesse movimento que a modernidade capitalista se mantém; como se houvesse um estoque de desejos e a sociedade fosse convidada a desejar esses desejos. É assim que forma-se a modernidade, que é a própria alteridade, inacabada, buscando sempre mapear os fluxos, conforme Aragon:

> Fluxo é qualquer coisa, em uma sociedade, que corre de um polo a outro, e que passa por uma pessoa, unicamente na medida onde as pessoas são interceptadores. Ou ainda: O processo é aquilo que chamamos o fluxo. Ora, ainda aí, o fluxo, é uma noção de que precisávamos como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de ideias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades. (DELEUZE 2005, p. 305 apud ARAGON 2006)

Durante sua vida, o ser humano vivencia um processo contínuo de construção enquanto indivíduo ou grupo. Ele passa por experiências que, de certo modo, vão modificando sua postura e seu comportamento diante dos outros seres e da vida. Esses agenciamentos construídos ao longo de sua trajetória são fluxos e produtores de conectivos entre os múltiplos territórios que este ser humano percorrerá durante sua existência.

No percurso da escritura saramaguiana, as fronteiras entre narrativa e lírica parecem diluídas. Ao edificar suas construções textuais, Saramago possibilita a nós, leitores, um olhar múltiplo diante do fluxo de sua linguagem.*Em ensaio sobre a cegueira*, os personagens apresentam-se como fruto de um atravessamento de fluxos históricos e sociais. É um fluxo que não se esgota! Fluxos familiares, conceituais e políticos, sempre metamorfoseantes, nunca fixos, nunca reduzidos a algum tipo de essência do humano. É o fluxo expresso através de complexas forças heterogêneas, postas em jogo todo o tempo, como por exemplo, na parte em que as pessoas acometidas da "cegueira branca", são confinadas em um manicômio, pelo Estado.

Dentro do manicômio, não há a força reguladora do Estado e uma nova sociedade - dividida em os cegos bons e os cegos malvados - onde a autoridade é dada pela força, se forma. É a presença/ausência do Estado enquanto ordem normativa.Um Estado que deveria contribuir para a construção de uma sociedade politicamente organizada, mas que faz opção pela exclusão dos "contaminados", confinados em quarentena.

> Impelida pela esperança absurda de uma autoridade que viesse restaurar no manicômio a paz perdida, fortalecer a justiça, devolver a tranquilidade, uma cega chegou-se conforme pôde à porta principal e gritou para os ares, Ajudem-nos, que estes estão a querer roubar-nos a comida. Os soldados fizeram de conta que não tinham ouvido as ordens que o sargento recebera de um

> capitão que por ali havia passado em visita de inspecção eram peremptórias, claríssimas, Se eles se matarem uns aos outros, melhor, menos ficam. (SARAMAGO, 1995, p.78)

Assim sendo, se definirmos o Estado como uma organização política, e se uma organização é uma ordem, em que residiria o seu caráter político? Talvez no fato de ser uma ordem coerciva? Para Deleuze (1972, p.25) "é sempre a repressão que cria o sujeito fixo". Mas o que se vivencia dentro do manicômio/cárcere é a total ausência do Estado, enquanto certa ordem à qual os indivíduos adaptam sua conduta (KELSEN, 2000, p. 273), então, o que está em jogo não é mais a fixidez do sujeito, mas a relação deste com o território, com o domínio, a permanência, e as designações de propriedade, apropriação e distanciamento. Não há como fugir do território, pois todo movimento dedesterritorialização traz consigo elementos de reterritorialização.

Para os pensadores Deleuze e Guattari (2008, p.224), é preciso pensar a reterritorialização e a desterritorialização como processos simultâneos eindispensáveis paracompreender as práticas humanas.Nesse pensamento, a desterritorialização é o movimento pelo qualse abandona o território, "é a operação da linha de fuga",ao passo que a reterritorialização é o movimento de construção do território.

No mundo contemporâneo, a compreensão de que os movimentos de desterritorialização e reterritorialização estão interligados em fluxo contínuo nos faz pensar que estamos sempre passando de um território a outro. Toda vez que abandonamos o território, fundamos outro em seguia, mas nunca destruímos o território inicialmente abandonado. É uma des-**reterritorialização cotidiana**.

Confinados no manicômio e aparentemente livres do Estado, as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* vivem uma nova experiência e descobrem que a outra ordem coerciva que se forma, efetivada na força bruta, faz com que a conduta e a vontade, entrem em conflito, surgindo o antagonismo entre o ser e o dever ser, problemática fundamental de toda prática social. Essa força começa a se definir no momento em que os "cegos malvados" assumem o comando do manicômio/território. De posse de toda a comida que deveria ser repartida igualmente entre os confinados, os "cegos malvados" resolvem criar uma espécie de balcão de negócios, exigindo primeiramente os objetos de valor dos cegos bons.

> A ameaça que os cegos malvados tinham feito ao princípio, de virem passar revista às camaratas e punir os infractores, acabou por ser executada dentro de cada uma, cegos bons contra cegos maus, malvados também. Não se encontraram riquezas estupendas, mas ainda foram descobertos uns quantos relógios e anéis, tudo mais de homem que de mulher [...]. Os cegos malvados receberam o pagamento com ameaças de duras represálias, que por fortuna

> depois não cumpriram, supôs-se que por esquecimento, quando o certo é que **andavam já com outra ideia na cabeça, como não tardará, a saber-se**.(SARAMAGO, 1995, p.164, grifo nosso)

Como o próprio texto nos alerta, logo descobrimos que outra ideia os cegos "malvados" arquitetam. No diálogo com o leitor, a escritura não conforta; inquieta, como a própria inquietude da vida, e nos torna impotentes diante das artimanhas do texto, obrigando-nos a encarar o jogo proposto, a sinuosidade dos caminhos, seus desvios, os territórios movediços, onde querendo ou não, acabamos por ter que afundar os pés.

> Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. [...] cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminino [...]. A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. Humilhados, os emissários regressaram às camaratas com a ordem, Ou vão lá, ou não nos dão de comer. (SARAMAGO, 1995, p.165)

Imposta a ordem, alguns homens ainda relutam em enviar suas mulheres, mas são levados a encarar a situação de fragilidade na qual se encontram, renunciando aos valores moralmente construídos. É a dignidade que se desfaz na batalha pela sobrevivência.

Sem alternativa e carregando nas costas a responsabilidade pela sobrevivência de todos, resta às mulheres, somente, à submissão diante da opressão e do novo poder que se instaura. A violência sexual desvela o complexo contexto do poder que demarca as relações sociais entre os sexos, a coisificação do homem, a vulgarização das ações dignas e a decadência dos valores morais.

> Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda vivaJá sabem, o pagamento é em géneros, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. E acrescentou, chocarreiro, Até à vista, meninas, vão-se preparando para a próxima sessão. (SARAMAGO, 1995, p.178)

A descrição do estupro é longa e dolorosa. Ela carrega o peso histórico, exemplificando como a mulher vem sendo tratada pelo homem ao longo do tempo. Na literatura, por vezes a mulher aparece personificada em personagens ameaçadas pelo poder masculino, sempre subservientes, fracas, oprimidas. Mas Saramago rompe com esse estereótipo, na medida em que mostra uma mulher corajosa, que decide acompanhar o marido, mesmo sem estar cega, que aguenta o peso de testemunhar a barbárie e a decadência, e ainda assim, ou apesar disso, decide ser a luz que guia todos os outros. Ao desconstruir o estereótipo feminino, Saramago acaba por contribuir na desconstrução da dicotomia homem/mulher, dominador /dominados. Mas não nos enganemos, na visão do

autor português, a figura da mulher também sofre, é violentada, humilhada. Diante dessa situação degradante podemos nos perguntar: o que muda afinal? O que muda é que no romance *Ensaio sobre a cegueira*, as mulheres são capazes de reagir!

Para Foucault (2005, p.10), nossa sociedade é marcada pelos procedimentos de exclusão. Todo discurso, revela, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder "[...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é aquilo que é o objeto do desejo [...] não é aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta o poder do qual nos queremos apoderar". É possuída por esse desejo de tomar para si o poder, ou talvez de recuperar a dignidade perdida, que a mulher do médico decide matar, durante outra seção de estupro, o líder dos cegos "malvados".

> Posso matá-lo, pensou. [...] a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as laminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. (Saramago, 1995:177, 185)

Segundo Deleuze (1989) "Hásituações nas quais a única saída para o homem é o devir revolucionário". Esse devir toma força nos momentos de tirania e opressão, onde não há nada mais a ser feito, e a cada uma nova situação, outros novos devires revolucionários são desencadeados. É por este processo que a mulher do médico passa. Ela sabe que precisa fazer algo, que é a única capaz de fazê-lo, pois somente ela pode enxergar, mas mesmo assim, ainda experimenta o sentimento de culpa, ao mesmo tempo em que teme perder sua visão: "Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou" (SARAMAGO, 1995, p.188).

Na verdade, o que a mulher teme não é ser punida pelo seu feito, mas o castigo/cegueira. Ela percebe a incompletude de sua identidade, pois afastada geográfica e culturalmente, na diáspora, vive em um entre lugar onde os valores dominantes foram ressignificados, e sua "origem" social, religiosa, política, deixou de ser essencial. Essa percepção acaba por abrir caminho para novas maneiras de aprender a negociar com o mundo. Ainda assim, mesmo assustada com essa revelação ela sente que se preciso fosse, mataria novamente.

> As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-

> a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, **mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar**, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. Abanou a cabeça, pensou, E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais. (Saramago, 1995, p.189, grifo nosso)

Ao retornar ao alojamento, a mulher do médico não encontra conforto, pois os cegos, desesperados com a falta de comida, mostram-se mais preocupados em vingar o assassino do seu algoz, do que comemorar a vitória dos oprimidos contra os opressores.

> O que eu sei é que não estaríamos nesta situação se não fosse terem-lhes matado o chefe, que importância teria irem lá as mulheres duas vezes por mês a dar-lhes o que deu para dar-se a natureza, pergunto. Quem teria sido o da façanha gostava eu de saber, As mulheres que estavam lá nessa altura juram que não foi nenhum delas, O que devíamos fazer era tomar a justiça nas nossas mãos e levá-lo ao castigo, Desde que soubéssemos quem é. (SARAMAGO, 1995, p.191)

Prestes a confessar seu crime, a mulher pensa em contar aos cegos sua façanha "se alguém aqui morrer de fome a culpa será minha" (SARAMAGO, 1995, p.191), mas é impedida pelo velho da venda preta:

> Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena [...]sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós, que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito nos pertence, Que queres dizer com isso, Que tendo começado por mandar as mulheres e comido à custa delas como pequenos chulos de bairro, é agora a altura de mandar os homens, se ainda os temos aqui. (SARAMAGO, 1995, p.191)

Esse velho parece ser o único capaz de compreender o ato revolucionário que buscava recuperar a civilidade perdida. Ele consegue "enxergar" que até a barbárie precisa ter fim. É assim que identificamos o argumento de Saramago: expor a desconstrução dos territórios urbanos, e do que reconhecemos como civilização, através da alegorização do uso/abuso do poder. Mas também perceber, que os atravessamentos de fluxos que perpassam o ser humano, forjam possibilidades de inúmeras produções morais e de valores, bem como seus desdobramentos no ser.

Livres do manicômio, os cegos sentem-se como nômades desterritorializados pelo caos e pelas relações de força que se deslocam a todo o momento. Com a cegueira, foram-se as referências. A cidade antes reconhecida enquanto espaço estriado (DELEUZE & GUATTARI, 2008), repleto de pontos fixos, torna-se como o deserto, um espaço liso.

> Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto

> racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (SARAMAGO, 1995, p.211)

Ao final do livro, mesmo com o retorno da visão, os cegos ainda têm um longo caminho pela frente até finalmente conseguirem "ver, reparar" o mundo. Eles são como fantasmas percorrendo os labirintos urbanos. Com a visão, os momentos críticos vividos durante a cegueira, perdem-se na memória por conta da euforia de terem voltado a enxergar, o que aponta para a permanência da cegueira, não física, mas a social, um sinal de que a alienação continua permanece. Em suas entrevistas (SILVA, 2008), Saramago relata que as covardias cotidianas contribuem para certa forma de cegueira mental. Falta-nos reflexão. Precisamos pensar, pois sem reponsabilidade, temos uma existência ignóbil. Segundo Sartre (1989, p.21) "a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele". Para Saramago, a função do escritor também é, como cidadão, intervir no mundo e consequentemente, na sociedade.

Muitas vezes, nós não percebemos o mundo, pois estamos "colados" nele, mas ao ler a obra saramaguiana nos distanciamos e temos essa possibilidade. É o livro como alteridade. É o livro produzindo relação com o mundo.Para Deleuze e Guattari (2002, p.22):

> (...) o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*a alteridade apresenta-se a todo instante, seja na intensidade no uso da linguagem, ou na falta de nomes para os personagens, Saramago trabalha o tempo todo com a universalização: pode ser qualquer outro, mas também pode ser você. Na obra, o autor usa a linguagem de forma erosiva, desgastando as relações, expondo as fissuras, compartilhando experiências do saber e do fazer político. Nesse sentido, escrever é um ato político, uma política da escrita (RANCIÈRE, 1995) que busca partilhar sentidos e não mapear territórios. É na escrita que Saramago mantém seu diálogo com a sociedade.

Defensor da sua condição de ser político, o escritor faz da linguagem, ao mesmo tempo, uma estrutura de normas sociais, mas também contestação, revelando sua

preocupação com a história humana e com a permanência da memória diante do esquecimento promovido pela barbárie.Sobre essa questão o filósofo Walter Benjamin reflete:

> Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo queparece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estãoescancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esseaspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia deacontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínasobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar osmortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-seem suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade oimpele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto oamontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamosprogresso. (BENJAMIN, 1996, p.226)

A gravura de Paul Klee da qual nos fala Benjamin,é a representação da vida moderna: a história como uma catástrofe permanente. Para o anjo benjaminiano, com "seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas", a história éum amontoado de ruínas, uma cadeia deacontecimentos rumo ao progressoque é a própria construção dessa ruína. Assim como esse anjo, Saramago vê a barbárie, mas repudia a possibilidade de compactuar com ela, fazendo opção por expô-la, ainda que, por vezes, acabe por promover uma espécie de espetacularização desta barbárie que assola o mundo contemporâneo.

Em *Tudo o que é sólido dissolve no ar*, Marshall Berman divide a modernidade em três momentos distintos: o primeiro do século XVI até o século XVII seria marcado pela experimentação. O segundo momento teve início a partir do século XIX e aprofundou as relações do homem com o mundo. O terceiro inicia-se no século XX com o desenvolvimento da tecnologia e seu uso em favor da destruição do próprio homem e a barbárie ganhou terreno. O autor define a modernidade como um conjunto de experiências, tudo é paradoxal, em constante mudança e contradição. Segundo o pensador Karl Marx, de quem Berman tomou de empréstimo a frase/título, a contradição é a marca da vida moderna:

> De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas quenenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara asuspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadênciaque ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do ImpérioRomano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado de seucontrário. [...] Todas as relações fixas, enrijecidas, com seutravo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões foram banidas; todas as novasrelações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar. **Tudo que é sólido desmancha no ar**, tudo o que é sagrado é profanoe os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX apudBERMAN, 1986, pp.19-20)

Nesse entendimento, a modernidade é alteridade, algo que nunca está pronto, acabado, pois é marcada pela falta, pela eterna busca. Para Saramago a modernidade se

constitui pelo signo da autonomia, todos os campos passam a isolar-se criando uma fragmentação generalizada, que nos impede de ver além. Assim sendo, estamos sempre nos escondendo atrás de ideais, muitas vezes inatingíveis, adiando o que queremos ser, pois criamos artifícios para suportar a nossa existência.

Há um hiato entre o real e o imaginário, e na tentativa de apagar este hiato, tentamos criar um espaço idealizado. Para Saramago não há idealização, há o aqui, o agora, e há os desdobramentos que advém do trabalho que fazemos no presente, e mais, qualquer mudança significativa só será possível pelo viés do próprio homem.

Em uma de suas últimas entrevistas, Paulo Freire [1] nos faz refletir sobre o processo de eterna busca no qual os homens se encontram:

> Somos seres inacabados, mas diferentes do inacabamento das árvores e dos bichos. No momento que nos tornamos capazes de nos saber inacabadosseria uma imensa contradição se ao mesmo tempo não nos inseríssemos em um movimento que é permanente e de busca, procura.

Esse movimento de que nos fala o autor, é a "vocação do ser mais". No processo de busca dessavocação muitas vezes também nos perdemos. Freire entende como "desumanização" a possibilidade da distorção do processo de busca permanente pelo ser mais, destacando que o embate entre o deixar de ser e o ser mais é uma luta constante que travamos em nossa caminhada pela eterna busca.

Talvez seja isso que Saramago faz quando nos coloca em xeque, porque é assim que nos sentimos ao ler o livro. Ele convida para o jogo, e então nos percebermos inacabados e estamos, quiçá, aptos a ir além das compreensões determinadas e mecanicistas. Assumindo a condição de seres condicionados, poderemos passar a ser capazes de nos arriscarmos enquanto sujeitos abertos para as possibilidades de novas articulações? De novos devires?

Certamente é perturbador adentrarmos em um campo tão problemático, atravessado pelo movimento inesgotável de fluxos. Qualquer tentativa de resposta ou afirmação seria responder parcialmente a questão. Saramago não busca respostas, mas trabalha com palavras-pensamento, que geram consequentemente outros pensamentos. O projeto é

---

[1] Entrevista concedida a Luciana Burlamarqui, na cidade de São Paulo em 17 de abril de 1997. Arquivo pessoal.

audacioso, mas a sensação que surge ao ler o livro é que o autor, escutando os fluxos contemporâneos, produziu um texto que nos instiga a (re)pensar a sociedade hodierna, ainda que não se identifique onde e quando se passa a história. É um "livro-fluxo", tomando de empréstimo as palavras de Deleuze e Guatarri (2002, p.305), que somente efetiva o projeto inicial do autor, na medida em que produz movimento com o mundo.

Referências bibliográficas

ARAGON, Luis Eduardo**.** *O anti-Édipo não é anti-psicanálise*.2006. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/antiedipoaragon.pdf
Acesso em: 04/03/2011.

BENJAMIN, Walter.Obras escolhidas. Vol. 1.*Magia e Técnica, arte e Política***:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. 1994-1995. Entrevistas concedidas a Claire Parnet, em 1988-1989. Realização de Pierre-André Boutang. Produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação.Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf >. Acesso em: 22 fev. 2011.

_____. *L'Île Déserte et autres textes*:textes et entretiens 1953-1974. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*:capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

_____. *Mil platôs***:**capitalismo e esquizofrenia.Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008. v. 1.

_____. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2008. v. 5.

DUARTE, Lívia Lemos. *Barbárie e humanização, no Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/16-livia.doc>. Acesso em: 04 mar. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

KELSEN, Hans. *Teoria Geral do Direito e do Estado*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*.São Paulo: Editora 34, 1999.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SILVA, João Céu.*Uma longa viagem com José Saramago*.Lisboa: Porto Editora, 2008.

APONTAMENTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA URBANA MODERNA EM *TO A STRANGER* E *OUT OF THE ROLLING OCEAN THE CROWD*, DE WALT WHITMAN

Felipe Vieira Paradizzo[1]

> *!Que sólo la política separa a los hombres:*
> *los cabildos y los concejos!*
> *Un día, cuando el hombre sea libre, la política será una canción.*
> *El eje del universo descansa sobre una canción, no sobre una ley.*
> *Cantan las esferas.*
> *¿No habéis oído hablar de la canción de las esferas?*
> *Y ¿es inoportuna ahora esta canción?*(FELIPE, 1993, p. 11)

A experiência urbana marca a lírica moderna formalmente e tematicamente, se é possível tal divisão. A lírica moderna tem suas particularidades geográficas, e mesmo forjada pelos signos da heresia e do "compromisso com o princípio de um exame cerrado de si mesmo", como propõe Peter Gay (2009, p. 21), particularidadesprosaicas, éticas e políticas podem ser consideravelmente distintas. A modernidade norte-americana teve em Walt Whitman uma de suas principais vozespoéticas, e este estudo pretende observar como a experiência urbana moderna e a abordagem da alteridade no surgimento da multidão norte-americana fomentaram um projeto político singular impresso em sua lírica. Para tal fim, serão analisados os poemas *To a Stranger* e *Out of The Rolling Ocean the Crowd*, em buscas das coordenadas desse projeto.

A década de 1850 foi, certamente, marcante para a história da literatura. Em Nova Jersey, Walt Whitman publicou*Leaves of Grass*, em 1855, e mais duas edições até 1860, com os apêndices *Children of Adam* e o subversivo *Calamus*. No ano de 1857, Charles Baudelaire publicava *As Flores do Mal* em Paris, que viria a ser um dos grandes marcos da lírica moderna. O poema *To a stranger* é parte da inédita compilação *Calamus*,adicionada em 1860 ao grande projeto literário de Whitman, *Leaves of Grass*.Nele é possível observar a visão de Whitman sobre "o outro" e a cidade, expondoelementosda dimensão política das relações que atravessa a ampla obra do poeta, obra que tocou temas como aurbanidade,homossexualidade, a escravidão e a experiência da Guerra Civil. Observemos o poema:

[1] Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo.

> PASSANTE estranho! Você não sabe há quanto tempo tenho observado você,
> Você deve ser ele por quem eu buscava, ou ela por quem eu buscava, (isso vem a mim como um sonho,)
> Eu em algum lugar certamente vivi uma vida de alegria com você,
> Tudo é recordado à medida que passamos um pelo outro,
> fluido, afetuoso, casto, maduro,
> Você cresceu comigo, foi um menino comigo, ou uma menina comigo,
> Eu comi com você, e dormi com você – seu corpo se tornou não seu apenas, nem deixou meu corpo meu apenas,
> Você me deu o prazer de seus olhos, rosto, carne, enquanto passamos um pelo outro – você toma minha barba, peito, mãos em retorno
> Eu não devo falar com você – devo pensar em você quando sento sozinho, ou acordo à noite sozinho,
> Eu devo esperar – não duvido que devo encontrar-te novamente,
> Eu devo garantir que eu não te perca. (WHITMAN, 2004, p. 159)[2]

Inicialmente, "*To a stranger*"apresenta uma questão extremamente relevante à obra de Whitman: a segunda pessoa. As coordenadas são múltiplas. O título e a primeira linha do poema se dirigem ao estranho, personagem que incorpora o lugar do outro, e que como será abordado adiante, está presente no glossário whitmaniano desde suas crônicas sobre cidade de Nova York no século XIX. Logo noinicio do poema o estranho ganha a complexidade que deu a lírica de Whitman um estatuto político. A dimensão política da segunda pessoa na obra do poeta norte-americano se manifesta pelo lugar de igualdade em que o outro era colocado, em outras palavras, por como o estranho, assim como o leitor, o *blue-collar worker*, as mulheres e os escravos,compuseram em diferentes fases, um espaço de alteridade no qual o poeta se reconhecia como parte e como elo entre suas multiplicidades. Outro ponto interessante é a recusa ao pronome "*they*" (eles, elas), à forma não relacional da alteridade, como sugere C. K. Williams em seu poético estudo *On Whitman* (2010).

Outro fator importante é a forte presença dos pronomes pessoais e possessivos na segunda pessoa, essenciais ao funcionamento rítmico e enunciativo do poema. O eu-lírico se dirige ao estranho, mas também ao leitor: "Você não sabe há quanto tempo tenho observado você,". Em seguida, a segunda pessoa logo é revertida em uma instância que é concomitantemente singular, a terceira pessoa, e coletiva, pela ação paralela dos pronomes no masculino (ele) e no feminino (ela): "Você deve ser ele por quem eu buscava, ou ela por

[2]*PASSING stranger! you do not know how longingly I look upon you,/ You must be he I was seeking, or she I was seeking, (it comes to me, as of a dream,) / I have somewhere surely lived a life of joy with you,/ All is recall'd as we flit by each other, fluid, affectionate, chaste, matured, / You grew up with me, were a boy with me, or a girl with me, / I ate with you, and slept with you—your body has become not yours only, nor left my body mine only, / You give me the pleasure of your eyes, face, flesh, as we pass—you take of my beard, breast, hands, in return, / I am not to speak to you—I am to think of you when I sit alone, or wake at night alone, / I am to wait—I do not doubt I am to meet you again, / I am to see to it that I do not lose you.*

quem eu buscava". Pela quebra e duplicação da linha, grupos rítmicos são criados, assim como blocos de fragmentos que dialogam tematicamente e constroem a prosódia whitmaniana. No verso dirigido às terceiras pessoas, é possível observar, a partir desse evento formal da lírica whitmaniana, que "ele" e "ela", quando fragmentos e assim dispostos no poema, ganham uma dimensão plural e dão visibilidade ao projeto de equanimidade do poeta. Forma-se uma unidade que se opõe as barreiras do gênero.

Whitman, então, evoca uma relação mística sobre a qual a segunda pessoa se desenrola: "(isso vem a mim como um / sonho,) Eu em algum lugar certamente vivi uma vida de alegria com você". O trajeto do estranho ao leitor, do leitor ao outro de ambos os sexos, condensa em *To a stranger*a experiência do poeta na cidade de Nova York, a percepção das multidões de imigrantes e seu posicionamento político diante das mudanças no estatuto de gênero e classe com as quais a modernidade norte-americana se deparou. Finalmente, a soma do outro social, "ele" e "ela", com o outro atemporal, místico, denota a percepção de eternidade das relações, tema recorrente em Whitman. A presença domístico, dodivino, em sua obra,passa pela forte influência do transcendentalismo norte-americano, que via na natureza o catalizador do encontro do homem americano moderno com Deus, mas também com sua própria identidade cultural e com o incipiente ideal democrático. O estranho incorpora, diante do caos de construções, do multiculturalismo, da pobreza, da violência e da multidão de imigrantes que chegavam todos os dias a Nova York, a pluralidade do estatuto místico/religioso e político de Whitman.Ele é mais uma criação de seu postulado democrático, expresso em várias passagens de *Leaves of Grass*.

Em *Song of Myself*, "o outro" é parte do poeta pelo firme propósito do eu-lírico de unir os fragmentos em uma espécie de unidade.David Reynolds, em *Walt Whitman's America: a cultural biography* (1996), aprova o título de "misticismo invertido" para a obra do poeta que buscava justapor a alma sobre a ciência. Reynolds relata a efervescente cena filosófica da Nova Inglaterra do início do século XIX, que lidava com ao materialismo triunfante de d'Holbach e Diderot ao mesmo tempo em que unia o pensamento iluminista ao protestantismo, dando força ao deísmo norte-americano. As releituras do deísmo e, principalmente, do *Quakerism* haviam tocado Whitman desde sua infância. Os posicionamentos teológicos de Elias Hicks, líder do *Quakerism* e contemporâneo do pai do poeta, o impressionaram bastante. O*Quakerism* de Hicks pregava por todo o território nordeste americano, chegando a estados distantes do centro da Nova Inglaterra como a Virgínia e Indiana. O movimento missionário da teologia de Hicks sobre a América encantava Whitman. Contudo, foi a potência revolucionária do discurso religioso, que ganharia popularidade com o transcendentalismo de Emerson, que influenciou profundamente sua poesia. Sobre Hicks, David Reynoldsesclarece:

"Doutrinariamente ele foi um liberal extremo que criou uma divisão no *Quakerism* por negar que o sangue de Cristo era melhor do que o de um boi ou de uma cabra, uma heresia ainda mais extrema do que a rejeição de Emerson à comunhão do Unitarianismo, mais tarde" (REYNOLDS, 1996, p. 36)[3]. Essa noção de equanimidade divina, assim como a estrutura rítmica do sermão de Hicks, está muito presente em *Song of Myself*, possivelmente o mais conhecido e representativo poema de *Leaves of Grass*, em que em uma de suas mais célebres estrofes o poeta escreve: "Sou divino por dentro e por fora, torno sagrado tudo que toco ou que me toca; / O odor dessas axilas é um perfume mais caro que uma oração, / Essa cabeça mais cara que igrejas, bíblias, ou todas as crenças" (WHITMAN, 2004, p. 77)[4].

O misticismo e a religiosidade do poeta norte-americano é uma das forças fundadorasda busca lírica whitmaniana por unidade, pelo Todo. Em *To a stranger*, assim como em grande parte de seus poemas, Whitman, em seu mais caro propósito, une fragmentos para a composição de uma unidade, traduzida tanto em seu ideal de América quanto em sua lírica erótica. Ciente da busca da poesia de Whitman por uma unidade libertária, Gilles Deleuze, em sua análise do poeta, afirma:

> Assim se tece uma coleção de relações variáveis que não se confundem com um todo, mas produzem o único todo que o homem é capaz de conquistar em tal ou qual situação. A Camaradagem é essa variabilidade, que implica um encontro com o Fora, uma caminhada das almas ao ar livre, na "grande-estrada". [...]'Camaradagem' é a grande palavra de Whitman para designar a mais elevada relação humana, não em virtude do conjunto de uma situação, mas em função dos traços particulares, das circunstancias emocionais e da "interioridade" dos fragmentos envolvidos. [...] É com a América que a relação de camaradagem ganha supostamente o máximo de extensão e densidade, alcança amores viris e populares, adquirindo ao mesmo tempo um caráter político e nacional: não um totalismo ou um totalitarismo, mas um "Unionismo", como diz Whitman (DELEUZE, 1997, p. 71).

É possível observar no poema endereçado a um estranho, o que Michael Warner chama de "uma moderna fenomenologia do eu", a relação do mútuo afeto anônimo idealizada por Whitman, em que não se reconhece com firmeza o "eu pronominal", uma estratégia de equanimidade, também presente na construção do outro. Em *To a Stranger*, o pronome "você" pertence ao que Warner classifica como um "deslocador pronominal", aquele que, assim como boa parteda linguagem fragmentária de *Leaves of Grass*, "apresenta desafios para os paradigmas do ser, de maneira que confirma a proposta do eu-lírico de divisões internas, deslocamentos de fronteiras pessoais, identificações cruzadas, e

[3] "*Doctrinally he was an extreme liberal who created a schism in Quakerism by denying that Christ's blood was any better than that of a bull or a goat, a heresy even more extreme than Emerson's later rejection of Unitarian communion.*"

[4]"*Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am / touch'd from, / The scent of these arm-pits aroma finer than prayer, / This head more than churches, bibles, and all the creeds*"

assim por diante”[5] (WARNER, 1996, p. 41) . O outro anônimo múltiplo, atemporal, pela dinâmica mística relacional que Whitman propõe cedo, em *Song of Myself,*e mais tarde no herói moderno de *One's-self, I Sing*, recusa a efemeridade. Ao contrário, como Ed Folsom e Kenneth Price fazem visível em sua breve leitura do poema *Crossing Brooklyn Ferry*, Whitman, em sua face mística, buscava a eternidade.

A relação, a camaradagem, nos termos de Deleuze, é o último e grande projeto de unidade ética, política e religiosa de Whitman, e não há espaço para o efêmero nesse plano. Os últimos versos de *To a stranger* evocam a visão unitária e universal do encontro e do esforço ativo pela afirmação da eternidade: “Eu não devo falar com você – devo pensar em você quando sento sozinho, ou acordo a noite sozinho, / Eu devo esperar – eu não duvido que devo encontrar-te novamente, / Eu devo garantir que eu não te perca”. Como sugere Deleuze, a “sociedade de camaradas” de Whitman é o grande projeto irrealizável de América, a democracia, que só é possível através da valorização da relação entre os fragmentos, e não dos fragmentos ou do todo em si. É nesse sentido que o “estranho passante” é tão importante em seu anonimato, ele é parte do projeto literário político de Whitman, que “acreditava que uma solução poderia ser alcançada através da poesia que poderosamente afirmava o individuo, enquanto que com a mesma força, absorvia a massa” (REYNOLDS, 1996, p. 308)[6].

A cidade de Nova York crescia com a imigração na primeira metade do século XIX. Contemporâneos jornalistas de Whitman fortaleciam campanhas reacionárias contra imigrantesfazendo uso de um discurso saudosista de uma América bucólica e regrada. Whitman, ao contrario, era cronista da realização no corpo da cidade deencontros e multiplicidades. Em março de 1842, Whitman escreve para a revista *New York Aurora* sobre a efervescência da cidade de Nova York em que a figura do estranho e da totalidade whitmaniana aparecem acompanhadas de considerável entusiasmo nas crônicas do poeta:

> Nova York é um ótimo lugar – um mundo inteiro nele mesmo. Estranhos que vem aqui pela primeira vez em suas vidas passam semanas após semanas, e ainda acham que existam centenas de maravilhas e surpresas, e (para eles) estranhezas, as quais eles não tiveram a chance de examinar. Aqui existem pessoas de todas as classes e posições sociais – de todos os países do globo – casados com todas as variedades de vocações – de toda importância, todas as tonalidades de ignorância e aprendizado, moralidade e vício, riqueza e necessidade, etiqueta e rusticidade, delicadeza e brutalidade, elevação e degradação, impudência e modéstia. (WHITMAN, 1842, p. 2)[7].

---

[5]“*presents challegens for the pragmatics of selfing, in a way that bears out the speaker's talk of inner divisions, shifting personal boundaries, cross-identifications, and so forth”*

[6] “*believed that resolution could be achieved through poetry that powerfully affirmed the individual while equally powerfully absorbing the mass”*

[7]*New York is a great place — a mighty world in itself. Strangers who come here for the first time in their lives, spend week after week, and yet find that there are still hundreds of wonders and surprises, and (to them) oddities, which they have not had a chance of examining. Here are people of all classes and stages of*

Durante sua breve passagem pelo jornal Aurora, do qual teria sido demitido por "preguiça", Whitman se opôs ao *Native American Party*, partido político que se opunha violentamente aos imigrantes, e passou a escrever sobre um internacionalismo que teria sido parte das ruas do Brooklyn durante os anos da criação das primeiras edições de *Leaves of Grass*.

Whitman, ao longo de sua obra,forjou, em sua visão da América, dimensões políticas, religiosas e eróticasno que Ed Folsom chamou de "*afeição urbana*". Folsom sublinha as muitas anotações de Whitman sobre encontros com desconhecidos nas ruas de Nova York, seu interesse tanto afetivo eerótico, quanto humanístico, pela história que os unia na crescente cidade. O mesmo interesse esteve em jogo nas anotações e poemas de Whitman sobre os feridos da Guerra de Secessão, em que a duplicidade da relação estabelecida entre o poeta e os soldados unia indissociavelmente homoerotismoe profunda camaradagem. Um dos fatores para tal abordagem, como Ed Folsom sublinha, é a forma recorrente como o corpo é retratado por Whitman: um objeto de igualdade que regula a experiência de todos os homens. Ele é o princípio da democracia whitmaniana. Tal pluralidade relacional entre o poeta e o outro, o estranho e a cidade, pode ser também observada no poema da edição de 1891, "*Out of the rolling ocean the crowd*":

> Do inquieto oceano, a multidão, veio uma gota gentilmente até mim,
> Sussurrando eu te amo, logo morro,
> Eu viajei um longo caminho meramente para olhar você, tocar você,
> Pois não poderia morrer até mais uma vez ter te visto,
> Pois temia que pudesse ter te perdido,
>
> Agora que nos encontramos, nos olhamos, estamos salvos,
> Retorne em paz ao oceano meu amor,
> Eu também sou parte desse oceano meu amor, nós não estamos tão separados,
> Observe a grande redondeza, a coesão de tudo, que perfeito!
> Mas para mim, para ti, o irresistível mar deve nos separar,
> Como por uma hora nos carrega diverso, ainda não pode nos carregar diverso para sempre;
> Não seja impaciente – um pouco de espaço – saiba que eu saúdo o ar, o oceano e a terra,
> todo dia no pôr do sol por seu querido bem, meu amor.(WHITMAN, 2004, p. 141)[8]

---

rank — from all countries on the globe — engaged in all the varieties of avocations–of every grade, every hue of ignorance and learning, morality and vice, wealth and want, fashion and coarseness, breeding and brutality, elevation and degradation, impudence and modesty.

[8]*OUT of the rolling ocean, the crowd, came a drop gently to me, / Whispering I love you, before long I die, / I have travel'd a long way merely to look on you to touch you, / For I could not die till I once look'd on you, / For I fear'd I might afterward lose you. // Now we have met, we have look'd, we are safe, / Return in peace to the ocean my love, / I too am part of that ocean my / love, we are not so much separated, / Behold the great rondure, the cohesion of all, how perfect! / But as for me, for you, the irresistible sea is to separate us, / As for an hour carrying us diverse, yet cannot carry us diverse / forever; / Be not impatient - a little space - know you I salute the air, the / ocean and the land, / Every day at sundown for your dear sake my love.*

Como em muitos poemas de Walt Whitman, em "*Out of the rolling ocean the crowd*", erotismo e camaradagem se unem na visão totalizante da "afeição urbana". O oceano, de imensidade metafísica, é a multidão da qual surge uma gota individual que sussurra votos de amor ao poeta. A gota, ao mesmo tempo um fragmento do todo oceânico e o agente do enunciado amoroso, revela seu medo do desencontro, da perda. É então que o eu-lírico apresenta sua profética interpretação das relações a partir da metáfora do oceano: "Agora que nos encontramos, nos olhamos, estamos salvos, / Retorne em paz ao oceano meu amor, / Eu também sou parte desse oceano meu amor, nós não estamos tão separados,". Estão em jogo nesse poema a totalidade e equanimidade, o desencontro e a perda são desconsiderados porque tanto o eu-lírico quando a voz do outro, incorporada metaforicamente pela gota, são parte de uma unidade de dimensões oceânicas, impermanente, mas não efêmera.

Como percebe Deleuze, o equilíbrio entre individuo e coletivo se manifesta pela primazia da relação, da camaradagem e dos fragmentos, e não do todo, a consequência do encontro. A mesma lógica se aplica à ideia whitmaniana de democracia, como escreve C. K. Williams: "democracia em sua essência é o detalhe, não a generalização, ou pelo menos primeiro o detalhe, então a generalização" (WILLIAMS, 2010, p. 66) [9]. O encontro para Whitman, amoroso ou camarada, se tal divisão existe, implica na afirmação da igualdade e no projeto político de um todo social equânime. Essa é uma visão da multidão, das massas, que enforma o sonho urbano e democrático de Whitman, mesmo que sua precisão realista tenha se mostrado desafortunada, como lamenta Williams: "E como ele ama a democracia. A visão que ele tem de democracia, sua esperança na América, é quase dolorosa trazer a mente. Quão pouco nós alcançamos comparado ao que ele viu para nós, como em tantas formas nós regredimos" (WILLIAMS, 2010, p. 65)[10].

Referências bibliográficas

EMERSON, R. "*The Poet*". BUELL, L. In: *The American Transcendentalists: Essential Writings*.New York: The Modern Library. 2006.

[9]"*democracy at its essence is the detail, not the generalization, or at least the detail first, then the generalization.*" (WILLIAMS, 2010, p. 66)

[10]"*And how he loves democracy. The vision he has for democracy, his hope for America, are almost painful to bring to mind. How short we have fallen compared to what he saw for us, how in so many ways have we regressed*"

DELEUZE, G. Crítica e Clínica. São Paulo: Editora 34. 1997.

FELIPE, L. *Habla el Prólogo*. In: WHITMAN, W. *Canto a mí mismo*. Buenos Aires: Losada. 1993.

REYNOLDS, D. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography. New York: Vintage Books*. 1996.

SCHOLLHAMMER, K. "As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze eGuattari" Vol. 5. Nº 2. Juiz de Fora: Ipotesi. 2001.

WARNER, M. *Whitman Drunk*. In: ERKKILA, B; GROSSMAN, J. *Breaking Bounds: Whitman and American Cultural Studies*. New York: Oxford University Press. 1996. P. 30-44.

WHITMAN, W. *Walt Whitman: The Complete Poems*. New York: Penguin Classics. 2004.

_____. Folhas de Relva: A Primeira Edição (1855). Tradução de Rodrigo Lopes. São Paulo: Iluminuras. 2005.

_____. *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*. Vol. 1. New York: New York University Press, 1984. Disponível em: http://memory.loc.gov/ammem/wwhtml/wwhome.html.

WILLIAMS, C. *On Whitman*. Princeton: Princeton University Press. 2010.

O ÁLBUM DE FAMÍLIAE A MULTIFACETADA TRAGÉDIA RODRIGUIANA

Fernanda Maia Lyrio
(UFES / CAPES)

O trágico não vem a conta-gotas.
João Guimarães Rosa

> O verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças, que arrancam de nós o gemido mais fundo e mais irredutível. Isto faz sofrer, dirão. De acordo. Mas o teatro não é um recreio irresponsável. Não. É, antes, pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crispa-se na cadeira, como um pobre, um miserável condenado.
>
> Nelson Rodrigues

Álbum de Família (1945), assim como as primeiras obras dramáticas de Nelson Rodrigues (1912-1980), surgiu um pouco mais que duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de 1922 e esse fator é de extrema importância para o entendimento das noções de trágico e de tragédia que essa obra carrega consigo, especialmente nos contextos históricos, sociais e filosóficos nos quais ela surgiu, afinal, a modernidade na dramaturgia brasileira na época do aparecimento da supracitada peça, já estava instaurada e, portanto, no auge de sua evidência.

Aliás, o tom inovador da proposta rodriguiana, que se iniciou, para sermos mais precisos, dois anos anteriores com a também tragédia dividida em três atos, *Vestido de Noiva* (1943), em meio à produção teatral que se estabelecera, via de regra, no Brasil, começava a ficar mais evidente, pois ao contrário do que as dramaturgias do *boulevard* e do melodrama[1] representavam em termos de concepção filosófica, as peças trágicas

[1] Tipologias dramáticas que marcaram as encenações anteriores à peça *Vestido de Noiva* (1943) no Brasil. Tanto as dramaturgias do *boulevard* quanto as do melodrama tinham em comum a resolução imediata dos conflitos dramáticos, ambas sendo reforçadas por uma estrutura textual extremamente fechada –

representam, desde as suas origens, na Grécia, uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte.

Apesar da classificação dada pelo próprio Nelson Rodrigues e da inclusão no rol das obras míticas (temas polêmicos que, no momento, não serão trabalhados), *Álbum de Família* (1945) é, sem dúvidas, uma das peças do autor em que a noção de trágico ganhou contornos bem peculiares, contornos estes que nos permitem, de fato, reforçar a ideia de que tanto a poética da tragédia quanto a filosofia do trágico se evidenciam explicitamente nessa obra dramática rodriguiana.

Destacamos aqui, porém, que não é só a morte que confere a noção de tragicidade à peça – aliás, as noções de trágico e de tragédia no texto dramático aqui estudado perpassam todas e quaisquer considerações rígidas ou fechadas, pois Nelson Rodrigues inova, e é no cerne dessa tragédia "renovada" que o "herói" se descobre trágico – o que nos permite relacionar as atitudes desses "heróis", os seus comportamentos e as suas características ao que ficou conhecido como tragédia moderna:

> Na tragédia moderna o herói descobre em si mesmo o motivo da terrível situação em que se encontra e da desgraça iminente e inevitável que o cerca. O conflito interno e a questão da culpa são, portanto, elementos fundamentais para essa fatalidade, que é centrada no indivíduo. A solidão do herói não é provocada pela tragédia, contudo, é uma consequência da mesma. A impossibilidade de comunicação com o outro é uma das causas da dimensão insuperável de seu problema (SOUTO, 2001, p. 56).

Assim, a ideia de que os grandes teatrólogos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes influenciaram na composição do perfil das tragédias de Nelson Rodrigues posteriores à *Vestido de Noiva* (1945) nos é útil e bastante lucrativa, mas não nos fornece as chaves concretas para um entendimento mais profícuo do processo de formação da tragédia desse escritor. Isso ocorre porque o dramaturgo brasileiro não procurou levar à risca a ideia de que o gênero em questão tivesse necessariamente que seguir as mesmas estruturas, a mesma composição, ou a mesma estética dramática das conhecidas tragédias gregas desses autores.

Dessa forma, a noção de que Nelson Rodrigues bebera da fonte da dramaturgia dos grandes tragediógrafos gregos e tão-somente dela teria desenvolvido a sua dramaturgia de caráter "desagradável" pode ser equivocada, principalmente se não forem levadas em consideração as premissas de que as influências da vida moderna sempre se fizeram presentes na concepção de tragédia que Nelson Rodrigues se propôs a apresentar.

---

características que não são encontradas nas obras dramáticas de Nelson Rodrigues, o que reforça o caráter inovador da dramaturgia deste teatrólogo.

Décio de Almeida Prado, em seu *Teatro Brasileiro Moderno* (1996), tece uma linha de raciocínio acerca da obra dramática trágica de Nelson Rodrigues que aponta para o que se quer sublinhar aqui: o criador *de Álbum de Família* (1945) não transformou o teatro brasileiro moderno em uma imitação adaptada das tragédias gregas clássicas, mas delas fez uso para moldar as suas peças, com todas as particularidades que lhes são características, gerando, quando muito, uma espécie de parentesco entre essas duas formas do trágico, cujos entremeios precisam ser esclarecidos:

> [...] Mas a travessia da Grécia para o Brasil não se fizera sem intermediários. Eugene O'Neill, querendo criar em moldes clássicos a tragédia americana, procurou em *Mourning Becomes Electra* um equivalente atual para a noção de Destino, encontrando-o na psicanálise, nos complexos complementares de Electra e de Édipo, possível ponto de junção entre a Fatalidade religiosa de outrora e o moderno determinismo psicológico. O homem de fato está condenado, conclui O'Neill, mas não por deuses, por seus demônios interiores. Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como Álbum de Família, Anjo Negro, Senhora dos Afogados, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia –, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que propiciam as surpresas do enredo (PRADO, 1996, p. 52).

Ao comprovar que o papel da psicanálise na obra de Nelson Rodrigues serve como uma espécie de "suporte" para a construção de sua dramaturgia, sem afirmar necessariamente que o teatrólogo tivesse assumido um compromisso dogmático com essa ciência, muito menos resvalando para reflexões de cunhos biográficos por parte do dramaturgo, Décio de Almeida Prado conclui o que, em última análise, nos remonta para a diferenciação que as tragédias rodriguianas assumem face às tragédias gregas, ainda que tal parentesco seja assumido:

> [...] As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto cotidiano, de impulsos primitivos, elementares – e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud (PRADO, 1996, p. 52).

Nesse entremeio entre a tragédia grega e a tragédia rodriguiana, temos os não-menos importantes conceitos de tragédia moderna, que também nos são cruciais para a caracterização da tragédia rodriguiana.

O inglês, professor e militante político Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna* (2002), reflete sobre o teatro, especialmente sobre o teatro moderno, apontando,

dentre muitos conceitos e ponderações, as polêmicas relativas ao próprio uso do adjetivo "trágico" por parte do senso comum, que costuma utilizar o vocábulo como sinônimo de "catástrofe", "desgraça", "infortúnio"; e da academia, que, por sua vez, garante ao termo o emprego voltado para um tipo específico de arte dramática:

> [...] Somos levados a entender que a palavra está sendo empregada da maneira incorreta, de modo simplista ou talvez de forma viciosa. E nesse momento obviamente é natural hesitar. Numa sociedade até certo ponto cultivada, é compreensível que fiquemos incomodados quanto a usar uma palavra ou uma descrição de maneira incorreta. Mas fica claro, à medida que escutamos, o que está em jogo não é exatamente a palavra. Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimento e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância.
> Por outro lado, à medida que a questão toma corpo, que o que se está discutindo não é apenas o uso de "tragédia" para descrever algo diverso de uma obra de literatura dramática [...]. O que parece estar em jogo mais exatamente é um tipo específico de morte e de sofrimento e uma específica interpretação dessas duas questões (WILLIAMS, 2002, p. 30-31).

Ao fazer um apanhado geral da "tradição trágica" para caracterizar a tragédia moderna, Williams chega a um ponto que merece consideração aqui: a tônica de suas reflexões coloca-nos diante da seguinte viga mestra que sustenta as suas ideias:

> [...] as principais organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo na direção do socialismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista. Esse é um dos principais aspectos da tragédia de nosso tempo (Ibid. p. 12).

Vincular a tragédia moderna ao dia-a-dia, Raymond Williams acaba também por fornecer dados que apontam o quão a sociedade moderna está desconexa – em termos sociais, políticos, culturais, geográficos – especialmente quando o estudioso expõe que a sociedade capitalista produz metodicamente a desigualdade, a humilhação, a violência, a injustiça.

Portanto, distante daquilo que a tragédia clássica pregara ao longo dos tempos, a tragédia moderna está engendrada, na visão de Raymond Williams, para o espaço comum:

> [...] se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo da sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica. [...](Ibid. p. 15).

Explica o teórico, ainda, que a academia "perde" ao não considerar trágicos acontecimentos como fome, guerra, trabalho, política dentre outros, não conseguindo ver nesses fatos conteúdo ético ou ação humana consciente:

> [...] Pois não relacionar tais acontecimentos ou situações a significados universais é assumir com ares vitoriosos uma estranha e peculiar falência que nenhuma retórica consegue esconder.

> Mas esse estreitamento da dimensão do humano tem uma explicação histórica, enraizada na apropriação do teatro pela burguesia. A concepção de indivíduo – fundamento da visão de mundo dessa classe social – como entidade isolada, em si mesma, que não é o Estado (como era o herói da tragédia clássica) e nem sequer faz parte dele, redundou na concepção burguesa de tragédia, restrita à vida privada, que perdeu o caráter geral do público [...] (Ibid, p. 15).

Em *Álbum de Família* (1945), a tragédia de fato "consome" o cotidiano – algo, aliás, bastante típico na dramaturgia rodriguiana – e que ocorre nos moldes do que Raymond Williams depreende como "tragédia moderna", ou seja, o homem entra em conflito com o mundo e esse é, de fato, o ponto nevrálgico da ação trágica na modernidade, assim como da ação trágica rodriguiana, conforme nos atesta Carla Souto:

> As personagens de *Álbum de família* não internalizaram os mecanismos de censura moral adquiridos pelos homens com o advento da civilização, agindo através de seus impulsos mais primitivos. Em razão de não obedecerem a essas regras que foram criadas para amenizar os conflitos entre as pessoas, acabam por destruir tudo o que se encontra à sua volta, inclusive a si mesmas. É como se elas fossem um primitivo grupamento humano, levado ao convívio por seus instintos, mas sem regras para facilitar a intimidade forçada. As normas surgiriam através das experiências, fracassadas ou não, desse grupo. Mesmo que a situação causasse a sua destruição quase total. É uma forma de mostrar os fragmentos supostamente enterrados da natureza humana e ver aonde eles nos conduziriam se fossem libertos da prisão da consciência (SOUTO, 2001, p.72-73).

Alguns estudiosos da dramaturgia de Nelson Rodrigues associam a fortuna dramatúrgica do escritor ao Expressionismo, e, apesar de críticos afirmarem que o autor não conhecia o teatro expressionista, sua obra é relacionada às características desse movimento vanguardista.

Apesar de não fazer parte da proposta do presente estudo decifrar as relações do movimento expressionista com a obra rodriguiana, "revolver" essas questões para se identificar as múltiplas faces do trágico na obra do autor de *Álbum de Família* (1945) torna-se tarefa fundamental na tentativa de se observar o quão a dramaturgia expressionista representou, de fato, exatamente o trágico moderno aqui analisado.

Dessa forma, é preciso que se aponte que no fulcro do drama expressionista há uma centralização nas personagens protagonistas – evidenciadas, não pela marca do "gênio" ou do "herói", como nos dramas do Pré-Romantismo e do Romantismo, mas sim, pela luta travada pela consciência individual de cada personagem, preocupadas em se desvencilhar das repressões/restrições impostas pela civilização às pulsões e aos desejos primitivos desse indivíduo – uma marca da tragédia moderna.

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* [1880-1950], propõe leituras critico-analíticas das obras de onze representativos teatrólogos e um encenador da modernidade

mundial, dentre os quais Bertolt Brecht (1898-1956), Luigi Pirandello (1867-1936), Eugene O'Neill (1888-1953) e o expressionista Auguste Strindberg (1849-1912).

E é justamente ao caracterizar a estética teatral expressionista do dramaturgo sueco A. Strindberg como "a dramaturgia do eu" (SZONDI, 2001, p. 123), que o teórico reforça a ideia de que os homens da modernidade vivem em um eterno embate entre a sua intersubjetividade e as relações que têm de estabelecer com a sociedade que os cerca: algo que caracteriza o drama moderno, na visão de Szondi.

Assim, para o supracitado teórico da dramaturgia moderna, o caráter autobiográfico de Strindberg, "[...] um poeta que, como nenhum outro antes dele, fez do palco um uso privado, ocupando-o com fragmentos de sua biografia" (Ibid. p. 123), esvazia o embate intersubjetivo, que passa a ser substituído por uma espécie de auto-retrato do autor em seus "dramas de estação":

> A abstração forçosa e o vazio do indivíduo, de que os dramas de estação de Strindberg já davam testemunho, recebe aqui o seu alicerce teórico: o homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia altiva às relações intersubjetivas, que devem velar "a imagem do humano", sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis (SZONDI, 2001, p. 126-127).

A noção de fragilidade aqui descrita por Szondi e utilizada por ele para veicular a ideia de que a evolução da dramaturgia moderna se afasta, por vezes, do próprio drama, se assemelha à fragilidade em que se encontram as personagens de *Álbum de Família* em seu contexto de surgimento.

Álbum de Família (1945)– peça em que todas as personagens pertencem a uma mesma família (marido, mulher, filhos, cunhada, nora etc.) – apresenta de forma bastante peculiar todos os dramas individuais característicos das personagens expressionistas e da tragicidade: cada componente desse universo familiar "fechado" e "asfixiante" contrasta com uma imagem preestabelecida pela sociedade (imagens essas, apoiadas pelos retratos da família do casal Jonas e Senhorinha) – resultado do conflito inconciliável entre instinto e repressão, ou, nas linhas gerais da psicanálise, entre o *id* e o *superego*.

A simples presença de Jonas – figura paterna representante da opressão e da autoridade – retrata, de forma simbólica, o comportamento frenético das personagens diante dos desejos instintivos e sob diferentes graus de pressão:

> O frenesi das personagens dos dramas do chamado 'teatro expressionista' corresponde a uma tentativa de escapar do isolamento em que vivem, marginalizada (do ponto de vista mais prático), são marcadas pelo símbolo de uma rebeldia construtiva. As de Nelson visam apenas à consecução dos seus desejos sem quaisquer preocupações éticas (FRAGA, 1998, p. 80).

Assim, a angústia de existir em uma família como a de Jonas e Senhorinha – personagens centrais das peças – é a prova cabal da dicotomia existente entre o "eu" e o "outro" – e as fotografias do álbum do casal reforçam a influência do "outro" nas frustrações e nas diversas impossibilidades de "realização plena" do ideal de cada componente dessa estrutura familiar "deformada", trágica/moderna, pois Nelson Rodrigues nos mostra

> com esta tragédia absurdamente transbordante de crimes hediondos, que pode não haver situação social mais incômoda do que a vida em família, que, no caso em questão, privou cada um dos membros de uma parte sua que seria fundamental na realização de seus projetos de felicidade (SOUTO, 2001, p. 90).

A supracitada dualidade existente entre o "individual" e a sociedade em *Álbum de Família* (1945), parece, aliás, ser uma tônica da dramaturgia rodriguiana:

> Quando pensamos no teatro de Nelson como um todo, não são personagens de exceção ou enredos bem elaborados que nos vêm à mente. O individual como que desaparece em face do coletivo. Destaca-se em nossa memória, antes de mais nada, a imensa e repetitiva comparsaria de que ele se serve para emoldurar os seus protagonistas, criando uma obsessiva e inconfundível atmosfera dramática, a verdadeira marca do autor. Há de tudo nesse corte vertical e sintético imposto à sociedade: grã-finos (viciosos, à cata de sensações, contemplando as pessoas do povo como se fossem bichos estranhos); banqueiros (prepotentes, ciosos de sua força, sempre prontos a recalcar pela palavra amigos e parentes); tias velhas (empedernidas defensoras da moralidade sexual, perdidas no tempo); médicos (incompetentes, indiferentes à doença e à morte, maníacos que chegam por vezes à completa insanidade mental); policiais (violentos, sádicos, corruptos); jornalistas (venais, inventores e manipuladores da opinião pública, preocupados unicamente com a vendagem das folhas que dirigem); loucos (ausentes imperscrutáveis, refugiados numa frase, num gesto mecânico, livres finalmente do presente e de julgamentos morais) (PRADO, 1996, p. 132).

A figura do *speaker* – uma espécie de locutor que descreve e comenta as sete páginas do álbum da família do patriarca Jonas – nos é apresentada em rubrica como uma espécie de opinião pública. Ao tecer comentários distorcidos acerca da vida do aristocrata rural, o *speaker* acaba por criar uma inquietação que surge quando defrontamos a descrição fornecida por ele das "personagens fotografadas" com o que, de fato, elas vivem no contexto em que estão inseridas.

Dessa forma, "congeladas" pela fotografia, as personagens de *Álbum de Família* (1945) transformam-se em verdadeiros exemplos amáveis para a sociedade que as circunda, quando, em verdade, suas máscaras, moldadas aos olhos do *speaker*, não passam de artefatos criados para evidenciar a secular briga entre os impulsos primitivos humanos e a sociedade repressora.

Assim, observou-se que o papel do *speaker* na construção das múltiplas personalidades que compõem o universo dramatúrgico de *Álbum de Família* (1945)é de

extrema importância e entendemos esse locutor, no contexto em que ele nos é apresentado, como uma referência ao "coro", da tragédia clássica, porém, utilizado por Nelson Rodrigues com "inovações modernas".

Outro ponto que merece destaque diz respeito à tragicidade das personagens envolvidas na peça em questão – aqui, nossas reflexões se sustentam com base nos conceitos de "máscara" e "anti-heroísmo", pois, ao fazer usos da linguagem cotidiana crua, essas mesmas personagens acabam por encenar um comportamento que reflete a vida do homem moderno – figura central da tragédia rodriguiana:

> Na fase das tragédias os personagens não falam, fazem um certo uso da língua. Pode-se dizer que a língua se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar, uma tomada de posição sobre a própria língua.
> Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais. E é nesse sentido, finalmente, que Nelson Rodrigues realiza uma exposição eloquente do modo de vida do cidadão moderno, urbano (LOPES, 1993; p. 32).

É inegável o fato de que não só *Álbum de Família* (1945), como todas as peças rodriguianas – embora carreguem consigo o peso e a responsabilidade de trazerem em suas temáticas questões que são universais e de absurda importância para a compreensão de quaisquer sujeitos inseridos no que ficou conhecido como "modernidade" – são encaradas como verdadeiros frutos de uma sociedade brasileira urbana e moderna.

As transformações históricas, sociais, literárias, antropológicas, filosóficas da época em que surgiram as peças rodriguianas são refletidas simultaneamente aos seculares dramas vividos pelas suas personagens asfixiadas em seu universo particular, provocando, em nós, leitores, uma ainda atual reflexão sobre o nosso próprio *modus vivendi*, sobre a nossa própria sociedade, sobre os nossos próprios atos e comportamentos, ou seja, sobre a atualidade:

> *Álbum de Família* coloca-nos em confronto direto com personagens que podem ser consideradas anteriores à história e à civilização, resgatando em fragmentos partes esquecidas e supostamente enterradas da natureza humana. A sua leitura provoca a experiência do choque, que nos leva a reflexões sobre os caminhos que conduziriam a sociedade ao seu estado atual, [...] (SOUTO, 2001, p. 18).

Dessa maneira, também é inegável que a noção de tragédia moderna aqui apontada como sendo uma característica da obra dramática rodriguiana não sustenta sozinha a ideia de que o teatro desse autor seja apenas isso.

Pelo contrário, seguindo-se os moldes do que estudiosos, filósofos e críticos delimitam em termos de classificação e conceituação da tragédia e também da tragédia moderna, observamos que Nelson Rodrigues se apropria das mais variadas formas desse gênero para nos apresentar uma nova concepção de tragédia, pensando, assim, em uma

espécie de formação de uma escrita dramática trágica nacional – o que nos leva a crer que o autor de *Vestido de Noiva* (1943) sabia que a tragédia não é um gênero fechado, como durante séculos muitos teóricos quiseram pensá-la, mas sim, uma tipologia dramática vinculada a todo instante com os seu contextos históricos, sociais e filosóficos vigentes em uma determinada época.

Referências bibliográficas

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista***.** São Paulo: Ateliê Editorial / Fapesp, 1998.

GUINSBURG, J. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro:*temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

LOPES, Angela Mousinho Leite. *Nelson Rodrigues:*trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 196)

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 211)

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família***.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson "Trágico" Rodrigues.* 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*(1880-1950). Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Casac & Naify Edições, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (Título original: Modern tragedy). Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OS LIMIARES DA FICCIONALIDADE NA ESCRITA DE VALÊNCIO XAVIER

Fernanda V.C. Miguel[1]
Mayra H. A.Olalquiaga[2]
Marcelo Eduardo R. de Gasperi[3]

"Nada consegue travar a essência fantasmagórica da realidade humana"(Bataille, George – Ano Solar).

O livro Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros, de Valêncio Xavier, explora o excesso de exposição do sexo, da violência, do corpo e da morte. Segundo Baudrillard, paradoxalmente, o estar em cena exageradamente, o excesso de exposição (quando tudo é cruelmente visível) leva ao vazio(BAUDRILLARD*apud* NEVES, 2006, p. 40).

A escrita informe de Xavier, entrecortada por fotografias, desenhos, embalagens de balas, reportagens de jornal e bilhetes recebidos pelo autor, lembrando as estratégias de comunicação utilizadas pela performance art, traz um cotidiano terrível e (as)sombroso, mergulhando o leitor no grotesco da vida urbana, onde mistérios jamais são elucidados, desfechos jamais dados. Os contos de Valêncio Xavier se apresentam de uma maneira que escapa ao familiar, surpreendendo nele o estranho e o sinistro.

Desconforto, incômodo, angústia e melancolia são palavras que bem descrevem o projeto literário de Xavier. No conto que dá título ao livro, nos tornamos espectadores vivos da história-fragmento que recupera a morte: um assassinato ocorrido na década de noventa, em um parque de diversões de Diadema, Grande São Paulo, explorado de forma sensacionalista pelos veículos de comunicação brasileiros da época. A vítima em questão é uma menina de rua, de apenas 8 ou 9 anos de idade, perversamente violentada, cujo corpo é encontrado nu dentro de um caixão do trem-fantasma do parque. O evento vai sendo recuperado pela narrativa espe(ta)cular de um passado factual trágico, propositalmente invocado através de jogos de alternâncias, avanços e recuos cronológicos, memórias e reminiscências da dor, da feiúra e da morte.

[1] Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.
[2] Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista FAPEMIG.
[3] Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Aos poucos, as imagens vão ganhando corpo e sentido perante os olhos do leitor/espectador: recortes de notícias de jornais recuperam informações diferentes, nem sempre precisas, sobre o caso policial-detetivesco, em uma narrativa que se aproxima cada vez mais das narrativas de ficção e de mistério típicas do século XIX, como as de Conan Doyle e Allan Poe, também fortemente marcadas pelo jogo ficção/realidade. Locuções sensacionalistas do apresentador Gil Gomes tentam cobrir o caso do crime bárbaro. Fragmentos de chamadas de estúdio para outras notícias televisionadas na época, o bilhete de um pedinte, entregue ao próprio Valêncio Xavier no semáforo de uma avenida de São Paulo, informações sobre o rendimento da caderneta de poupança, sobre o preço de banca dos jornais e do pãozinho de 50 gramas, auxiliam na composição do cenário de uma época, denunciando os contextos político, econômico e social de uma sociedade e instituindo o "pano de fundo" que poderia justificar - apesar de não o fazer - parte da sinistra trama. Esse tratamento da morte da menina em imagens superpostas chama atenção para os deslocamentos possibilitados pela escrita valenciana, na qual "o lixo – o sensacionalismo, a crueldade – é nosso." O que Valêncio Xavier faz é "reciclá-lo com um refinamento vindo em grande medida desta duplicação limiar – o fato e seu relato, a brutalidade e sua representação" (ROCHA, 2009).

Neste jogo de representação, os personagens, de maneira geral, não possuem nomes ou qualquer traço que os individualize ou os identifique. Assim, embora se fale exaustivamente da menina morta nas reportagens e roteiros de programas de TV, como o Aqui Agora, que entrecortam o texto, jamais descobrimos quem ela é. A escrita de Xavier não nos possibilita identificar em seus personagens quaisquer subjetividades distintas, evidenciando "uma crítica à banalização da vida na sociedade contemporânea, que reduz a complexidade psicológica do ser humano em personagens-tipo" (NEVES, 2006, p.43). E como a menina jamais adquire uma individualidade, a pergunta que o conto parece fazer é, será que realmente queremos saber dela ou apenas consumir a notícia de seu estupro e sua morte, para logo nos esquecermos?

A menina jamais é identificada. Embora possamos ver seu rosto, jamais vemos seus olhos, que estão sempre cobertos por uma tarja preta. Explorada sexualmente e depois pela imprensa para vender uma notícia e, finalmente, por nós, que consumimos sua história, ela jamais nos fita de volta. Em seu breve estudo da fotografia, Roland Barthes trata o objeto fotografado como um Spectrum, palavra que "mantém, através de sua raiz, uma relação com o 'espetáculo' e a ela acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda

fotografia: o retorno do morto" (BARTHES, 1984, p.20). Para Barthes, ao ser fotografado, o sujeito não é mais sujeito nem objeto, mas um sujeito que se sente tornar-se objeto, uma micro-experiência da morte, um verdadeiro espectro. O sujeito torna-se todo imagem, a morte em pessoa, e os outros o desapropriam de si mesmo com ferocidade. Ao incluir em seu texto a foto da menina, Xavier parece brincar com esse traço da fotografia, e seu espectro passa a nos assombrar.

Empregado a teria convidado para manter relação sexual

Fonte: Xavier, 2006, p. 42.

Ainda segundo Barthes, toda fotografia é contingente e só pode significar, só pode visar a uma generalidade, assumindo uma máscara, tornando a face fotografada o produto de uma sociedade e de sua história. Ao inserir uma foto jornalística, portanto meramente ilustrativa, em um texto literário, Xavier encena esse potencial de significação da fotografia, chamando a atenção para ela e dando-lhe o mesmo peso da palavra.

O uso de fotografias e da outras linguagens no conto da menina morta, e nos demais contos do livro, rompe o limite seguro e aceitável da literatura tradicional, dissolvendo-o

em um estreitamento tênue e obscuro com o caráter real do cotidiano da sociedade brasileira. Assim, o duplo sentido entre o ficcional e o real dado por Xavier atravessa as fronteiras literárias para a configuração dos elementos constituintes da performance.

Lehmann (2007) afirma que os conceitos performáticos têm como um dos eixos norteadores a busca da ação real, em contraposição ao domínio das ações simuladas. Estabelecendo um paralelo ao universo de Xavier, Rremembranças possui em seu enredo um processo gradativo de transformação no decorrer da obra, em que o caráter do real é dado a todo instante, diluindo a barreira entre ilusão e realidade. Este entrecruzamento é feito principalmente pela característica da linguagem jornalística que Xavier manipula, visando estetizar a narrativa de tragédias cotidianas, banalizadas pelos jornais televisivos, virtuais e impressos. Desta forma, o objeto de comunicação midiático é visto pelos bastidores, formulando um sentido metalinguístico entre a obra e o acontecimento real: "Vivemos um momento em que o espalhamento da teatralidade e da atitude performática estendidas à mídia, ao cotidiano, está em permeação constante com o mundo espetacularizado, desfronteirizado" (DEBORD, 1997, p. 27).Manipulando as notícias sensacionalistas sobre um ato de violência urbana, Xavier cria estados performáticos de ruptura e continuidade textual, re-significando o conteúdo da notícia jornalística em "uma obra de fronteira entre o factual e o ficcional" (ROCHA, 2009).

Tendo um olhar apurado sobre tal ótica sensacionalista, Xavier revela que o real pode ser dado como ficção e vice-versa, em um intenso jogo de luz e sombras, em que algo se revela e algo se esconde a todo o instante. Desta maneira, o leitor não consegue perceber com clareza os pontos referentes à ficção e ao real, bem como o caminho a seguir. E a linguagem híbrida, construída a partir da colagem textual "motiva questionamentos a respeito da autoria, da relação entre realidade e ficção e da subjetividade como interferência natural, na escrita de qualquer tipo de texto"(KOBS, 2010).

A colagem textual na obra de Xavier, mesclando informações de noticiários televisivos, verbetes de dicionários, elementos iconográficos e a linguagem da oralidade, caminha em contraposição a um texto linear, pois possibilita diferentes versões sobre o enredo e uma leitura aberta e processual. Com isto, o conto não leva o leitor a um local seguro e claro sobre os acontecimentos. Ao contrário, o autor propõe um jogo de quebra-cabeças a ser montado e digerido, aumentando as potencialidades do reduzido discurso dado aos jornais que, por sua vez, buscam o apelo à tragédia cotidiana para alavancar o ibope.

Assim, o conto se mostra aberto à contribuição do leitor, que é convidado a dialogar com este, refletindo, sintetizando e sendo contaminado pelo teor da obra. Com isto, ele deixa de ser mero espectador receptivo da obra para tornar-se colaborador dela, elaborando significados maiores que o fio condutor que o livro estabeleceu. Desta maneira, Xavier reapresenta o fato e sua representação pela mídia, tornando-o um suporte para a exposição de suas escolhas estéticas e de seu projeto literário particular.

A narrativa da morte da menina denuncia o processo de consumo e de esquecimento que marca a vida nas grandes cidades, o consumo de vidas, da miséria alheia, da morte e da tragédia alheia, que logo cederá lugar a outra tragédia, e depois a outra, a outra, a outra. Ao lado da primeira foto da menina, Xavier coloca a mesma manchete de jornal anunciando o crime bárbaro repetidas vezes, fazendo com que sua história perca qualquer senso de individualidade. Novamente o texto parece nos confrontar com mais perguntas, as quais não tenta responder. São quantos os meninos de rua no Brasil? E sendo tantos, é possível nos compadecermos com eles? É possível realmente enxergá-los?

As imagens do local do crime exploradas no conto dão a este ainda uma camada de ironia, cuja crueza espelha a brutalidade do mundo retratado. A menina entra no jogo, "O mundo do Terror", pela "Entrada dos corajosos", mas jamais sai viva pela "Saída dos sobreviventes". No jogo de luz e sombra acionado pela ironia valenciana, a ideia do parque – que remete à diversão, brincadeira – é subvertida quando o terror se torna real. Por outro lado, a imagem ausente da narrativa, a do corpo morto, que também institui a ausência da menina do mundo dos vivos, torna-se mais assombrosa na imaginação daqueles que rememoraram sua curta história do que qualquer tentativa explícita de representação através de índices iconográficos.

Os fluxos imaginários construídos por Xavier, a partir de imagens das memórias de um acontecimento, partem do destaque de elementos performáticos que nos são sugeridos a partir da leitura do conto, e acabam por conduzir à constituição de determinados núcleos de significado os quais, com base em Derrida (2008), poderiam ser lidos como "rastros de rastros" que nos indicariam pistas para o mapeamento e constituição de certas memórias "do horror" evocadas: a matéria sobre a morte nos conduz à fala de Gil Gomes, que nos conduz à fala de outro jornalista, seguido de um intervalo comercial, o signo de uma numeração aparentemente estranha (= - 17), à foto do parque de diversões, ao horário da suposta morte (onze e meia da noite), à imagem de um relógio que marca justamente a

sombria meia-noite, a indicação do nome do suposto assassino (Nena) que, por conseguinte, nos leva ao rastro da definição da palavra "Nênia" (canto fúnebre, canto triste, canto mágico, canção infantil).

Em seguida, somos guiados ao rastro da imagem da anatomia de um pé, jogo metonímico engenhoso, dado que teria sido esta a primeira parte revelada daquele corpo infantil. Portanto, os rastros aparentemente caóticos e dispersos acabam por nos conduzir a teias de significados coerentes e a certas filiações históricas e ficcionais. O termo "rastro" aqui mobilizado possibilita um duplo sentido, já que além de ser tomado a partir da noção derridiana, ele também pode ser compreendido indicando um sentido de vestígio, marcas visíveis ou efeitos de sentidos que partiriam do texto literário. Desse modo, restaria a questão sobre quais deles deveriam ser mostrados, evidenciados, e quais teriam sido apagados, ocultados ("Apaguem as pegadas"). O fato é que, assim como a imagem de um vaga-lume ou de um abajur, ora aceso ora apagado, aqui tanto a luz quanto o apagamento parecem sugerir um resgate de memórias e reminiscências, propondo uma reflexão sobre o que se diz e o que se deseja dizer ou o que se vê e o que se deseja ver (ou ocultar).

Nénia, *s.* Do lat. **nénia** (ou **naenia**) <nénia, canto fúnebre; canto triste; canto mágico; refrão; canção infantil, futilidade>; de origem obscura, parecendo, no entanto, mais provável tratar-se de voc. expressivo (vj: *Ernou-Miellet*, s.v.) Séc. XVIII: Eis a campa rebenta, e surgem fóra /Dous vampiros bailando ao som da nenia>, Bocage, soneto nº 177 em *Obras poéticas*, I, p. 102.

Fonte: Xavier, 2006, p. 53.

A escrita performática de Xavier e seus "rastros de rastros" também nos levariam a determinadas práticas socioculturais, que são elementos significativos mediadores entre ficção e realidade, e é justamente por isso que elas poderiam ser aqui tomadas como espécies de faróis que, vez ou outra, lançariam luz e iluminariam certas direções, indicando quando estaríamos nos aproximando ou nos afastando das rotas traçadas.

Derrida afirma não existir "em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros" (2001, p.32). Nesse sentido, Ester Heuser comenta de maneira esclarecedora a noção criada pelo filósofo. O termo rastro (trace) é usado por Derrida para pensar a estrutura de significação em função do jogo das diferenças que supõe síntese e remessas que impedem que um elemento esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Tanto na ordem do discurso falado, quanto do discurso escrito qualquer elemento que funcione como signo remete a um outro elemento, o qual, ele mesmo, não está simplesmente presente. Ou seja, cada termo traz em si o rastro de todos os outros termos que não ele próprio (HEUSER, 2008, p.59).

Fernando Machado Silva propõe que "os rastros são ainda pedaços de vida depois da morte, não nos indicam apenas a presença defunta de um corpo, podem mesmo ser um suplemento de uma outra vida, um outro corpo, uma outra obra de arte" (2009, p.114). Parece-nos que este uso narrativo deslocado, criado na montagem do conto, bem como seu apelo documental e imaginativo, criaria a própria noção do desvio e do informe, afinal, "de que modo ler as Rremembranças quando o sentido que produzem não é dissociável do estranhamento causado pelo fato que recuperam?" (ROCHA, 2011). Residiria justamente aí, nesses jogos de cena, jogos de linguagem e processos metonímicos, uma força expressiva e intensa que retomaria o embate sobre o estatuto da verdade, revelando-nos um certo teor testemunhal4 na ficção de Valêncio Xavier, pois a narrativa recupera vozes de sujeitos que nunca tiveram a chance de se pronunciar e testemunha memórias da violência e de sua espetacularização. Não se trata do próprio sujeito narrador de sua história de trauma, mas da própria narrativa que reflete, como num jogo espectral, a questão da história e da ficcionalidade e da construção estética da ficção.

Os temas da sexualidade, da violência e da morte, explorados por Xavier na história da menina morta, são também explorados nos demais textos que compõem a coletânea. No

[4]Termo cunhado por Márcio Seligmann-Silva.

conto que abre o livro, tudo se passa em um cinema "bem vagabundinho". O personagem chamado apenas de Veado começa a masturbar o homem sentado ao seu lado, e de repente sua cabeça simplesmente cai em seu colo. Enquanto O Veado grita, sendo logo preso pela polícia, o corpo do homem sem cabeça sai andando despreocupadamente do cinema. Do Veado, sabemos depois apenas que sua história acaba em uma cela com outros presos, e que "acaba mal".

No conto seguinte, "O barqueiro da morte" (supostamente uma história verídica), um casal de idosos tenta sair de sua casa em um bairro pobre de Curitiba, fugindo de uma enchente. Só os conhecemos por Velho e Velha. Antes mesmo de a água encher a casa, a mulher começa a tossir sangue. Pobres, moradores de um lugar em que o esgoto da cidade é despejado, a última imagem do conto nos dá uma dimensão de sua insignificância, toda sua existência é resumida na única coisa que resta, uma figurinha das Balas Zequinha. As Balas Zequinha eram tradicionais em Curitiba e em cada embalagem estava esse personagem, o Zequinha, em uma atividade diferente. O Velho havia conseguido a mais difícil, Zequinha viúvo, o que dá ao final do conto também um senso de humor bastante negro. Em cenários como o cinema vagabundinho, o parque de diversões em Diadema e no bairro pobre de Curitiba, sexo, violência e morte são as únicas experiências possíveis, nas quais a racionalidade e a redenção não têm lugar ou função. E, desta forma, podemos dizer que frases como a que fecha o conto "7 O nome das coisas", que diz simplesmente "e o nada" ressoam por todo o livro. A morte, em especial, surge como algo atroz, macabro e violento e, ao mesmo tempo, prosaico, o que aumenta nosso desconforto durante a leitura dos textos. O lado sombra da experiência humana, o corpo, a sexualidade, a morte e a violência, a sombra do horror, repercutem nos contos de Valêncio Xavier, através de uma estratégia de escrita informe, escrita da sombra.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEUSER, Ester Maria Dreher. "No rastro da filosofia da diferença". In: *Derrida & a Educação.* Belo Horizonte: Autêntica, 1ª Ed., 2008.

NEVES, Ligia Amorim. *Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier*. Acta Scientiarum: Human and Social Sciences, Maringá, vol. 8, n. 1, p. 37- 46, 2006. Acesso em 17 mai. 2011.

ROCHA, Reuben. "Ficção-Verdade: Fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier". *Revista Rumores*, São Paulo, vol. 1, set./dez. 2009. Disponível em: www.usp.br/rumores. Acesso em 17 mai. 2011.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento*. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior, 2009.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUJEITOS PRÉ-TEXTUAIS: AUTORIA EM PREFÁCIOS DE HAWTHORNE E JAMES

Geraldo Magela Cáffaro[1]

Em seu texto sobre a perigrafia, Antoine Compagnon utiliza a metáfora da cidade fortificada de Vauban para falar da perda de mobilidade da escrita a partir do século XVI. De acordo com o autor, essa mobilidade teria sido reprimida em favor de um enclausuramento do texto, que se transformou em "volume fechado, circunscrito em limites estáveis [...] um espaço em equilíbrio, encerrado em fronteiras rígidas e instâncias de enunciação bem destacadas" (COMPAGNON, 1996, p. 104). Nas margens desse texto estaria o que ele chama de perigrafia, "uma série de elementos que o envolvem, como uma moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória" (COMPAGNON, 1996, p. 104). A partir da evocação arquitetônica de Compagnon podemos indagar: contra que tipo de invasão essa cidade se protege? E, se o autor é o centro dessa cidade, porque ele fala a partir da periferia?

Uma pista para responder a primeira pergunta nos é dada pelo próprio Compagnon. A cidade fortificada do texto literário seria fruto do processo de especialização que a literatura sofreu após o século XVI. A proteção nesse caso seria contra a contaminação do mundo externo, que seria relegado às margens da obra. Uma vez que a "obra" deve apagar as marcas de sua autoria, essa também deve ser deslocada do centro, embora não descartada totalmente. Assim, o prefácio emerge como instância enunciativa privilegiada para se entender o lugar do autor na cidade das letras. Contudo, nesse texto, gostaria de trabalhar com a hipótese de que o autor dos prefácios se encontra não em um lugar fixo, mas em situação de tensionalidade entre o dentro e o fora da obra, operando diversas negociações e deslocamentos entre o literário e o não-literário, a identidade biográfica e a construção de imagens autorais, entre o artista e o leitor, entre outros. A esse sujeito em trânsito dou o nome de *sujeito pré-textual*, que servirá como termo de contraste com os sujeitos empírico e ficcional.

Ao tratar o sujeito dos prefácios como sujeito em trânsito, inspiro-me na importante teorização sobre o paratexto desenvolvida por Gérard Genette em *Seuils*. Genette relaciona o paratexto (o mesmo que a perigrafia de Compagnon) ao limiar, zona de indecidibilidade

[1] Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: gmcaffaro@yahoo.com

"entre o dentro e o fora, [...] sem limites rígidos, tanto em direção ao interior (o texto) ou ao exterior (o discurso do mundo sobre o texto)" [2] (GENETTE, 1997, p. 2). Para o autor, os elementos situados nesse limiar, como o título, o nome do autor, notas e dedicatórias, além dos prefácios, teriam como função "apresentar" a obra e "torná-la presente" em forma de livro (GENETTE, 1997, p. 1). Assim, o caráter pragmático e estratégico desses dispositivos é realçado, e o leitor é visto como peça fundamental para a conquista da consagração literária.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Henry James (1843-1916) exploraram de forma sistemática as possibilidades estratégicas do prefácio. Além de numerosos, seus prefácios caracterizam-se pela complexidade e extensão, o que atesta um cuidado especial com a urdidura verbal desses textos. Ao empreender leituras de alguns desses prefácios, podemos observar dois momentos distintos na história dos auto-engendramentos autorais: um momento inicial de busca por autonomia e conflito em torno das posições a serem tomadas (Hawthorne) e um momento de consolidação da *persona* profissional e autônoma do escritor (James). Embora tais leituras estejam circunscritas ao âmbito da sociologia literária – que faz parte do horizonte teórico adotado aqui – atenção especial será reservada aos deslocamentos identitários e às fissuras observadas entre a periferia textual e o centro.

***

O caso de Hawthorne é exemplar no que se refere à disparidade entre as personalidades privada e pública do escritor. Após ler seus romances, Julian Hawthorne, por exemplo, declarou não conseguir entender como seu pai poderia ter escrito tais obras, chegando a afirmar que "o homem e o escritor eram tão diferentes quanto uma montanha e uma nuvem" [3] (*apud* MACCALL, 1968, p. 422). De fato, embora os prefácios do autor evidenciem uma voz em busca de estabelecimento de pacto autobiográfico com o leitor, os mesmos textos parecem insistir no distanciamento do real como princípio criativo. Nota-se, também, que o enunciador da maioria desses textos se constrói não como o eu autobiográfico em primeira pessoa, mas como um diferido Autor em terceira.

Talvez o caso mais extremo de deslocamento identitário na escrita pré-textual de Hawthorne ocorra em seu curioso prefácio ao conto "A Filha de Rappaccini". Nesse texto,

[2]. Minha tradução da versão em inglês de *Seuils*: *Paratexts: thresholds of interpretation (literature, culture, theory).* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
[3] Minha tradução.

Hawthorne se dirige aos leitores como editor, cuja função é a de apresentar o escritor M. de l'Aubépine, suposto autor do referido conto. Mas o deslocamento fictício para esse outro escritor acaba se mostrando um disfarce por meio do qual Hawthorne pode falar de si mesmo à distância, manifestando sua frustração diante da impopularidade de suas obras e descrevendo sua posição no campo literário da Nova Inglaterra:

> Não nos lembramos de ter visto qualquer amostra traduzida das produções de M. de L'Aubépine; um fato que não surpreende, pois seu próprio nome é ignorado por muitos de seus próprios conterrâneos, bem como por estudantes de literatura estrangeira. Como escritor, ele ocupa a posição ingrata entre os Transcendentalistas (que, sob um nome ou outro têm sua parcela de influência em toda a literatura contemporânea mundial), e o volumoso corpo de homens de letras que tocam o intelecto e simpatias da multidão. (HAWTHORNE, 1982, p. 975). [4]

Temos certeza de que o referente da descrição é o próprio autor não só porque esse é um prefácio que antecede o seu texto, mas pela listagem que ele realiza, ao final do prefácio, de várias de suas publicações com títulos em francês. Aqui, o *topos* do escritor obscuro e a tentativa de fixar uma posição no campo literário apontam para a as condições de produção que escapam ao escopo temático do conto propriamente dito. No entanto, o deslocamento para esse escritor de nacionalidade francesa cria uma sutil afinidade com o universo fictício de "A filha de Rappaccini", estória que se passa na Europa.

Para melhor entendermos o aspecto estratégico do discurso forjado por Hawthorne em sua *persona* de editor, recorremos, primeiramente, à definição de campo literário de Pierre Bourdieu:

> O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições – por exemplo, a que corresponde a um gênero como o romance ou a uma subcategoria tal como o romance mundano, ou, de outro ponto de vista, a que localiza uma revista, um salão ou um cenáculo como locais de reunião de um grupo de produtores. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. (BOURDIEU, 2005, p. 261).

No caso do prefácio à "filha de Rappaccini", as posições são explicitamente identificadas com dois grupos distintos: os Transcendentalistas – entre os quais estava Henry David Thoreau, amigo de Hawthorne – que produziam uma literatura conceitual de inspiração idealista e platônica, e os escritores que estavam engajados com uma literatura de apelo mais popular. De forma interessante, Hawthorne opta por se situar no *entre-lugar* entre essas duas posições, numa tentativa de garantir uma boa recepção tanto junto aos seus pares, quanto junto ao público em geral. Essa ambivalência deve-se, pelo menos

[4]Trechos de prefácios de Hawthorne e James são traduções minhas.

parcialmente, ao contexto de produção pouco autônomo da Nova Inglaterra na primeira metade do século XIX. Por outro lado, o trecho supracitado mostra o desejo de Hawthorne de ter reconhecimento local ("por seus próprios conterrâneos") e uma ambição mais universal expressa pela idéia de literatura mundial. Por último, é notável que Hawthorne tenha feito o deslocamento para a França, na época o centro da cultura européia. Em diálogo com Compagnon, poderíamos inclusive interpretar esse prefácio como uma periferia textual que encerra outra periferia: a dos Estados Unidos em relação à república mundial das letras naquele momento. Assim, esse prefácio articula limiares que vão desde as relações entre texto e pré-texto, passando por vozes e identidades autorais, até as relações entre literatura local e global.

No monumental "A Casa de Alfândega" do romance *A Letra Escarlate*, Hawthorne levou a experiência da liminaridade a tal ponto que muitos se esquecem de que se trata de um prefácio. Talvez aqui tenhamos o exemplo maior de fissura e indecidibilidade entre periferia e centro no que se refere à cidade das letras. Como se sabe, Hawthorne costurou o enredo ficcional da *Letra Escarlate* àquela periferia textual, narrando a descoberta dos documentos contendo a história trágica de Hester Prynne como parte de sua experiência real no cargo de inspetor da Casa de Alfândega de Salém. O tom indiscutivelmente pessoal desse texto, no entanto, não deve ser confundido com transparência, já que nele está inscrita uma teoria autobiográfica que toma o véu como motivo principal.

Já no início do texto, Hawthorne alerta para a incongruência, apontada por seu filho anos depois, entre suas identidades biográfica e autoral. A questão levantada é a de como um sujeito tão reservado em sua esfera privada poderia ter assumido uma postura tão confessional em ocasiões anteriores, mais especificamente em seu prefácio à coletânea de contos "Musgos de um velho solar". O que vem a seguir parece mais uma vez apontar para uma estratégia, nesse caso uma estratégia de domesticação do leitor. Ao se referir ao exemplo de P.P., Clerk, persona adotada por Alexander Pope em *Memórias da vida, obra e descobertas extraordinárias de Martin Scliberus*, Hawthorne defende que um nível exacerbado de confessionalidade só poderia ser dirigido a um leitor especial, "o outro segmento da natureza do próprio escritor" (HAWTHORNE, 1850, p.1). Para ele, no entanto, é possível que se atinja uma comunhão satisfatória entre o leitor/ouvinte e o autor, desde que não se diga tudo, mas se mantenha "o mais recôndito eu atrás de seu véu" (HAWTHORNE, 1850, p. 2).

O que Hawthorne parece fazer aqui, mais do que construir um discurso autobiográfico fixando sua posição como sujeito de uma obra da qual ele está ausente, é refletir sobre a própria impossibilidade de tal efeito, na medida em que a voz autoral que dialoga com o leitor já é uma figura, e não uma realidade anterior ao texto que a constrói. É interessante notar, nesse sentido, que o autobiográfico nos parágrafos iniciais desse texto possui muito pouco do elemento *bios*, resvalando mais para os *graphos* de outros de seus textos.

A despeito da forte carga ontológica presente "no mais recôndito eu atrás do véu" Hawthorniano, a instabilidade que tal metáfora instaura no texto da "Casa de Alfândega" nos permite aproximá-la de outra metáfora desestabilizadora: a do *hymen* derridiano. No capítulo do livro *Dissemination* intitulado "La Double séance", Jacques Derrida desenvolve toda uma reflexão em torno do termo *hymen* a partir do texto "Mimique" de Mallarmé. A ambigüidade desse termo, que pode significar tanto união matrimonial ou membrana vaginal, seria o índice não apenas de uma ocorrência polissêmica, mas de uma situação intervalar, algo que produz, nas palavras do próprio Derrida:

> [...] um efeito de meio (meio como elemento envolvendo os dois termos ao mesmo tempo: meio se mantendo entre os dois termos). Operação que 'ao mesmo tempo' provoca a confusão *entre* os contrários e se mantém entre os contrários. O que conta aqui é o *entre*, o entre-dois do *hymen*. (*apud* NASCIMENTO, 2001, p. 92).

Se considerarmos o pré-texto chamado "A Casa de Alfândega" como o *hymen* da *Letra Escarlate*, veremos que esse texto ao mesmo tempo opõe e confunde os pólos do autobiográfico e do fictício, do dentro e do fora da obra, do autor por detrás do véu e do autor disposto a dividir sua história com o leitor. Porém, a indecidibilidade que se dá entre as diferentes economias textuais e campos referenciais não apaga esses pólos, mas é encenada pelo próprio véu ou *hymen*.

Enquanto os prefácios de Hawthorne desenham a imagem de um escritor dividido, timidamente articulando formas de conquistar o público, a leitura dos prefácios de Henry James apresenta uma impressão diametralmente oposta: um escritor confiante, em pleno controle de suas potencialidades e dos detalhes técnicos de seu *métier;* alguém disposto a transformar a forma supostamente mais referencial de enunciação em oportunidade de exibição de maestria literária. Naturalmente, essa impressão deve ser vista não como um simples dado, mas como efeito do próprio auto-modelamento realizado pelo autor em seus pré-textos.

A singularidade dos prefácios de James reside no fato de eles constituírem uma obra à parte, organizada postumamente sob o nome de *A Arte do Romance*(1934). James os escreveu entre os anos 1906 e 1908 tendo em vista a publicação da luxuosa edição de Nova York de suas obras. O esforço de James nesses textos parece ser o de explicitar pressupostos teóricos e métodos de composições dos romances, ao mesmo tempo em que tenta traçar, por meio da memória, os embriões de idéias que iriam alimentá-los. De forma ousada, os prefácios da edição de Nova York promovem uma inversão da máxima de Genette a respeito da subordinação do prefácio à obra. Ao invés de constituir um dispositivo de verossimilhança para dar sustentação ao universo ficcional, como fez Hawthorne, James parece querer fazer o movimento de inserção do texto "principal" dentro de uma economia mnemotécnica em que criação e consciência criadora se tornam personagens principais. Nesse processo, James acaba desestabilizando as fronteiras entre literário e não-literário, ou, como William R. Goetz comenta:

> Há muitas razões, de fato, para interpretar os prefácios não apenas como comentário crítico sobre os romances e contos de James, mas também como continuação ou repetição desses trabalhos anteriores. Os prefácios assumem de forma explícita a natureza de trabalhos narrativos, mesmo em seus parágrafos iniciais, onde James os chama de "uma estória vibrante" (4), ou (mais adiante) quando ele se refere a eles como "a estória de uma estória" (313). Além disso, os Prefácios usam elementos romanescos habituais: um narrador em primeira pessoa e uma abundância de diálogos inventados. Por fim, eles contêm uma riqueza de imagens e linguagem figurada que se compara, em alcance e função, à encontrada nos romances tardios de James. [5] (GOETZ, 1979, p. 334-5).

O abalo da estrutura centro-periferia dentro da lógica da "estória da estória" citada por Goetz pode ser observado logo no primeiro prefácio escrito por James para a edição de Nova York. James inicia seu metarrelato ao romance *Roderick Hudson* detalhando as suas circunstâncias de publicação 25 anos antes. Logo, o texto tratará de renovar a relação do autor com a obra, trazendo de volta as etapas que levaram à sua composição e as questões aí envolvidas. James então se refere ao "charme irresistível" dos fatos *acessórios* "em um caso artístico particular" (JAMES, 1934, p. 4). Ao se debruçar sobre esses fatos, como ele coloca, "a estória privada de todo trabalho sincero, não importa quão modestas sejam suas pretensões, se agiganta com sua própria completude na rica e ambígua atmosfera estética, e parece ao mesmo tempo tomar emprestado uma dignidade, e marcar, digamos, uma posição". (JAMES, 1934, p. 4). A "rica e ambígua atmosfera estética" abarca tanta a obra quanto sua gênese, envolve o que estaria supostamente fora e o dentro numa mesma massa ficcional, embora esses dois lugares permaneçam em perspectiva. Mais uma vez, podemos

[5] Minha tradução.

perceber o princípio da indecidibilidade do *hymen* em operação. O que é interessante sublinhar aqui é que James confia ao *acessório* uma qualidade de "completude", em oposição à característica de deficiência ou falta comumente associada a ele. Ainda assim, esse acessório parece desprovido de "dignidade", a qual ele vai buscar no texto principal...

Da generalidade abstrata em torno do *acessório*, James passa à concretude das imagens para falar da aventura da criação. Como *Roderick Hudson* foi seu primeiro romance, o autor sente como se tivesse se lançando ao mar, após ter se agarrado à costa durante um tempo para ganhar experiência "nas águas rasas e enseadas arenosas do 'conto'" (JAMES, 1934, p. 4). A metáfora marítima continua regendo seu relato e o autor emerge como figura deslocada, ou melhor, como personagem da própria aventura da escrita:

> O tema de "Roderick" delineou para mim vividamente esse emprego de tela, e eu não esqueci, mesmo após esses longos anos, como o mar azul setentrional pareceu se desdobrar diante de mim e de como o hálito das Ilhas Molucas parecia ainda soprar na brisa. Porém, já naquela época comecei a sentir as pontadas de medo, que se tornariam tão familiares, bem como inevitavelmente induzidas e seguidas por "desdobramentos"; [...] Esses são a própria essência do processo do romancista, e é por meio deles, fundamentalmente, que sua idéia toma forma e vive; mas eles lhe impõem, por meio do princípio da continuidade que os guia, uma ansiedade proporcional. (JAMES, 1934, p. 5).

Embora James não esteja implorando por leitores nesse trecho, não podemos deixar de interpretá-lo como parte de uma estratégia de entreter o leitor e de provocar nele uma empatia com o autor do texto. Essa empatia seria muito semelhante à causada por um romance em que o herói se depara com desafios e misérias antes de obter a recompensa final. Nesse caso, a recompensa é a própria obra e o reconhecimento do público.

No prefácio ao romance *O Americano,* que se seguiu a *Roderick Hudson*, James retoma a metáfora naval, dessa vez focando o próprio ato de rememoração que a obra desperta:

> É um prazer perceber como repetidas vezes as profundezas enrugadas do velho trabalho ainda permitem a sondagem ou "reboque" (para usar uma imagem descabida): o longo mastro da memória remexe e vasculha o fundo, e pescamos tais fragmentos e relíquias da vida submersa e consciência extinta que nos impele a remontá-los. (JAMES, 1934, p. 26).

O texto ficcional funciona aqui como um palimpsesto, revelando camadas de significado correspondentes aos diferentes níveis de consciência, experiência e realização do escritor. Por sua vez, a remontagem desses fragmentos de memória submersos se dá na própria superfície do texto pré-textual.

Poderíamos pensar que ao partir em busca dos germes de seu romance, Henry James estaria tentando "reduzir o texto a seus efeitos de sentido" [6] (DERRIDA, 1981, p. 7). Essa é uma das principais reservas de Derrida com relação ao discurso pretextual, como fica evidente no meta-prefácio que introduz o livro *Dissemination*. Porém, em seus prefácios James não oferece interpretações que se sobreporiam à experiência de leitura do receptor. A ressalva que Derrida faz ao gênero em uma nota do texto supracitado fornece uma explicação mais adequada para o que James faz em sua escrita pretextual:

> Mas o simulacro também pode ser movido pelo jogo: ao fingir um movimento de retorno e um olhar para trás, o que ele faz é recomeçar, adicionando um extra-texto, complicando a cena, abrindo dentro do labirinto uma digressão suplementar, que também é um espelho falso que empurra a infinidade do labirinto em direção à especulação simulada – quer dizer, infinita. É a *restance* textual de uma operação, que não pode nem ser oposta nem reduzida ao chamado corpo "principal" de um livro, ao suposto referente de um posfácio, nem mesmo a seu próprio conteúdo semântico. (DERRIDA, 1981, p. 27).

***

Talvez seja necessário considerar as possíveis objeções que podem ser levantadas com relação às análises das situações enunciativas aqui realizadas. Ao elegermos o prefácio como objeto de estudo, estaríamos tentando ressuscitar o autor contra todas as críticas efetuadas pelo pensamento pós-estruturalista? Estaríamos ainda presos no paradigma "o homem-e-a-obra" condenado por Michel Foucault em *O que é o autor*? Por um lado, os prefácios de Hawthorne e James atestam a crescente valorização e individualização da figura do autor no século XIX. No caso específico de Hawthorne, a busca pelo reconhecimento como indivíduo criador constituía inclusive uma resistência à tradição puritana da Nova Inglaterra, que privilegiava o coletivismo e considerava a autoria como algo perverso. A listagem de suas obras com títulos em francês no prefácio ao conto "A filha de Rappaccini" discutida anteriormente fornece uma perfeita ilustração de uma das características da função autor, ou seja, a crença "no princípio de uma certa unidade de escrita", por meio da qual vários textos podem ser agrupados e vinculados a uma só pessoa (FOUCAULT, 2009, p. 53). Por extensão, Henry James, com sua insistência num eu criador e na coerência conceitual na composição de diferentes obras, parece compartilhar a mesma crença.

Na verdade, o estudo dos prefácios desse período permite justamente observar essa crença como desenvolvimento histórico. Assim, não seria o caso de buscar restabelecer o

[6] Minha tradução da versão em inglês de *Dissemination*.

autor, mas sim entender os discursos que possibilitaram a sua sobrevivência em determinado período. No entanto, como os casos discutidos deixam entrever, a autoria também pode vir a se transformar em elemento de um jogo textual em que a própria celebração do texto ficcional "des-autorizado" e enclausurado em suas próprias fronteiras é colocada em cheque.

Ao contemplarmos essas possibilidades de jogo, podemos observar brechas na fortificação da cidade das letras. O *sujeito pré-textual*, figura ambígua e deslocada do paratexto, encena sua própria instabilidade, ao mesmo tempo em que penetra pelas brechas da fortificação, ora ameaçando a estrutura, ora fazendo dela um mirante para olhar os dois lados. Semelhante ao *hymen* derridiano, o muro fortificado é o próprio signo da tensão, que no caso examinado se dá entre as condições sociais de criação e recepção da obra literária, e as infinitas possibilidades de constituição interna da mesma. Aquilo que produz tensão, acaba sendo, também, aquilo que provoca a mobilidade.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

DERRIDA, Jacques. Dissemination. Trad. Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Passagens, 2009.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation* (literature, culture, theory). Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1982.

_____. *The Scarlet Letter*. New York: Dover Publications, Inc., 1994.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel:* critical prefaces, with an introduction by R. P. Blackmur. New York, Charles Scribner's Sons, 1934.

MACCALL, Dan. Hawthorne's "Familiar Kind of Preface". ELH, v. 35, n. 3, 1968, p. 422-39.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

VERDADE E LITERATURA EM RAYUELA OU QUANDO O SENDO É MAIS SENDO

Leonardo Mendes Neves
(CNPQ)
Mestrando (PPGL-UFES – 2011/)
leo.enquanto@gmail.com

Este trabalho se inicia comexposição de um encontro. Acontecimento este que, por sua vez, é o originário e, por ser originário, perdurará nas páginas seguintes menos como uma busca do que como desvelo de sua verdade, como destino. A circularidade imposta desde já enseja o caminho que percorreremos com nossa escritura.

Dizer o encontro faz-se, portanto, necessário: trata-se do encontro do autor deste trabalho com a obra literária de Julio Cortázar e com a obra filosófica de Martin Heidegger. As reflexões sobre o percurso desta pesquisa, que teve seu início no segundo semestre de dois mil e nove, sobretudo no que tangem às mudanças de olhar teórico, apontaram para uma abertura fundamental, mesmo que ainda de modo embrionário: a relação entre linguagem e realidade que por sua vez nutre reciprocidade com a relação entre literatura e verdade.

> Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, psicultura, todas las turas de este mundo (CORTÁZAR, 2008, p. 358).

Com essa citação, damos o salto inicial na construção de um entendimento do texto de Julio Cortázar, do qual houve o encontro originador deste trabalho. Poderia gerar certo estranhamento ao se verificar que o trecho destacado consta do capítulo setenta e três, e naturalmente o leitor diria que foi demasiado tardio. Entretanto, se tomasse nas mãos o texto literário, logo aquele estranhamento se dissiparia, dando lugar a outro.

No início do romance há algo de incomum, é um trecho intitulado "Tablero de dirección", no qual o leitor se depara com o seguinte esclarecimento: "a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros". Entre as duas maneiras propostas – ler "en la forma corriente, y terminar en el capítulo 56", ou seguir a ordem indicada no final dos capítulos, iniciando do setenta e três –, optamos pela segunda.

Concentrando-nos no excerto acima, destacaríamos ainda o aparente paradoxo ensejado pela descolocação das palavras "verdade" e "literatura". Isto porque, em se tratando de modernidade, mais declaradamente a partir do século XIX, é vigente o pareamento de verdade aos pressupostos técnico-científicos, aos quais a literatura não

estaria em consonância: "no mundo ocidental, a ciência, no século XIX, passou a ser o padrão do pensamento e do viver, como continuação do Iluminismo e da Revolução Industrial", Bella Jozef continua, "a verdade é procurada através da observação e da análise da realidade, no que esta tem de universal" (JOZEF,1989, p. 95).

É importante ressaltar que a concepção de verdade calcada no universal não é especificidade da ciência, tampouco do pensamento do sec. XIX. Na *Arte Poética* de Aristóteles já se podia observar claramente esse anseio quando de sua diferenciação entre a poesia e a história: "Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu, e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular" (ARISTÓTELES, 2010, p. 43).

Embora possamos inicialmente acordar que o "*romance-paisagem* ou *romance-espelho* dos escritores naturalistas e neonaturalistas" (COUTINHO, 1985, p. 17)seja uma tentativa de pareamento entre literatura e a verdade técnico-científica, em um segundo momento, no entanto, cabe retirar esta questão como uma impropriedade de nosso questionamento na medida em que a ênfase na linguagem referencial empregada por tais tendências literárias deflagra a subjugação da literatura. Logo, existe uma hierarquia na qual a linguagem, enquanto imitação, remete sempre a seu exterior, visto que pressupõe a existência de uma realidade – suportada pelo discurso técnico-científico – anterior à linguagem. Caberia, portanto, a essa – compreendida como *imitatio*[1]– a conformidade com aquela – como modelo:

> O século XIX e sua sociedade individualista estabeleceram um método para a transposição, ao plano literário, da vida cotidiana, um método para transladar *o real* ao literário nas suas formas de reprodução pictórica, a trama e a descrição das personagens. [...] A *objetividade realista* procurou a negação da fantasia em benefício da exatidão e da realidade em sua *evidência lógica*"(JOZEF, 1989, p. 95, grifo nosso).

Fica, assim, evidente que a prática literária do final do século XIX e começo do século XX, inclusive a dos hispano-americanos – caso de Julio Cortázar –, foi profundamente afetada pela interpretação da realidade provinda da ciência e da filosofia. Os moldes do Realismo e Naturalismo francês foram importados pelos escritores das Américas, e, junto a isso, a concepção de linguagem como reflexo, gerou a prática literária

[1]Deixamos de lado os problemas que envolvem a compreensão da *mímesis* como *imitatio* por pensarmos não ser adequados ao presente trabalho. Apenas assinalamos a frutífera análise de como nessa tradução há muito mais que uma tradução do grego para o latim; antes é, sobretudo, uma transposição de experiência carregada de uma interpretação que modificou o sentido da expressão.

com vistas a fotografar a realidade. O próprio Morelli, um dos personagens centrais do romance de Cortázar, teria passado por uma fase em que as palavras eram invisíveis: "en aquel tiempo había sido como si lo que escribía estuviese ya tenido delante de él, escribir era pasar una Lettera 22 sobre palabras invisibles pero presentes, *como el diamante por el surco del disco*" (CORTÁZAR, 2008, p. 402, grifo nosso).

O diamante, nessa imagem, possui objetividade tamanha que é apenas um decodificador das informações contidas no disco. Embora tenha-se tentado conceder esse caráter exato à palavra, pretensamente objetivo, e, com mais pretensão ainda, à palavra dentro da literatura, a história desta manifestação artística já demonstrou seu malogro.

Morelli é um escritor dentro do romance de Cortázar, e em torno de seus escritos um grupo de outros personagens, chamado *Clube da Serpente*, debruça-se na tentativa de compreensão. É necessário apontar ainda que, nos dizeres de Morelli e nos do *Clube*, há o tempo todo a reflexão sobre o próprio fazer literário. Esse procedimento textual identificado como metalinguagem, ou metaficção, é um dos elementos apontados pela crítica como centrais na obra literária do autor. Junto a Cortázar, houve a partir da década de mil novecentos e quarenta, o chamado *boom* da literatura *hispano-americana*, quando uma série de autores começou a negar à língua seu estatuto pacífico de espelhamento da realidade.

Ao voltamos ao trecho de *Rayuela* retirado do capítulo setenta e três, como compreender a concepção de verdade e de literatura colocada por Cortázar? Bella Jozef tenta uma resposta: "é preciso que o homem recuse sua lógica aprendida à força nas escolas e aceite a *irracionalidade* tão fácil para as crianças" (JOZEF, 2006, p. 207, grifo nosso).

É bastante comum o uso de termos como *irracionalidade*, *irrealidade*, ou, de maneira específica, *realismo fantástico* para designar a prática de autores como Cortázar. No entanto, pensamos que a mera inversão operada por tais termos apenas contribui para manter as formas engessadas e impensadas em seu fundamento, quais sejam, de verdade e realidade. Junto a isso, e de maneira mais sólida, parece-nos que tais inversões pouco contribuem para a compreensão daquilo que está em questão no texto de Cortázar.

Sobre o *fantástico*, Jozef ainda afirma, incluindo a obra de Cortázar: "a realidade fantástica é a única possível quando enfocada na perspectiva do realismo semiótico (ao nível da temática do ser do signo)"(Idem, ibidem, p. 182.). É neste instante que nos apartamos diretamente da crítica a respeito de Cortázar, pois, para nós, não se trata apenas

de uma reviravolta na maneira de ver o signo e seu ser, mas é colocada a questão do ser em geral.

Isso fica mais evidente quando atentamos para a seguinte fala de Oliveira, membro do *Clube da Serpente*:

> Los surrealistas se colgaron de las palavras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical(CORTÁZAR, 2008, p. 403).

E segue dizendo que não basta uma revolução na linguagem, no caso específico dos surrealistas, uma liberação verbal contra os moldes da "estructura racionalista y burguesa del occidente" (Idem, ibidem, p. 403). É com o intuito de dar conta da compreensão da verdade e, consequentemente, da realidade em jogo em *Rayuella*, que evocamos o elemento terceiro deste trabalho: o pensamento de Martin Heidegger.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger postula que na arte temos "o pôr-se em obra da verdade do sendo" (HEIDEGGER, 2010, p. 87), ou seja, do ente. A verdade, portanto, assim como no trecho retirado do capítulo setenta e três de *Rayuela*, é colocada em uma construção linguística que pode causar estranhamento, visto que o lugar da verdade é também deslocado para a obra de arte, a qual, em nosso caso específico, tem como correlato a literatura. Entretanto, para se chegar a tal postulado, Heidegger percorre um caminho que, dentro dos limites, tentaremos aqui percorrer.

O método utilizado por Heidegger será o da destruição das compreensões vigentes a respeito da arte, método similar ao de seu tratado inaugural, *Ser e Tempo*, onde concedendo caráter *positivo* à destruição, operá-la-á com a história da ontologia. Isso quer dizer, num primeiro momento, voltar o olhar para o passado com vistas de compreender seus limites e possibilidades. Ressalta ainda que a face negativa, dando-se de maneira "implícita e indireta", apresenta-se na negação daquilo que ainda hoje é vigente, ou seja, daquilo que permanece das descobertas e investigações passadas como real efetivo (HEIDEGGER, 2011, p. 61).

A pergunta a respeito do que é o originário na obra de arte é colocada por Heidegger inicialmente na própria delimitação do possível objeto a ser analisado. Estabelece, dessa maneira, uma relação de circularidade e reciprocidade entre os elementos que inicialmente estão envolvidos na pergunta pelo originário: "O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro" (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Após delimitar sua procura nas obras realmente vigentes, aparece um terceiro termo a ser agregado nessa relação: a arte.

As obras reais estão à nossa volta a todo momento, sejam elas arquitetônicas, pictóricas, entre outras; além disso, temos ainda os lugares específicos destinados a armazenar obras artísticas de outros tempos e culturas. Nesses pontos, a obra de arte não se diferencia das coisas, pois tanto um quadro quanto uma espingarda podem ser pendurados na parede e carregados de um lugar para outro. Embora a arte possua tal caráter de coisa, é claro que com essa ela não se confunde:

> Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. [...] O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala. (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

A arte pode ser, portanto, compreendida como alegoria, ou seja, apesar de seu caráter de coisa, ela aponta para algo diferente da *mera coisa*. Pode ser compreendida também como símbolo, no qual além da mera coisa, algo é posto junto, é com-posto (com, *sym* em grego) de tal maneira que aqueles que a vivenciam sabem se tratar de uma obra de arte.

No entanto, o que seria essa tal coisa? Heidegger vai retomar basicamente as três interpretações correntes a respeito do que é uma coisa: a) substância mais acidentes, b) totalidade da multiplicidade de sensações e c) matéria formada.

No primeiro caso temos a compreensão de que existe um cerne, a substância, e as propriedades agregadas a essa substância. É necessário observar a maneira como essa determinação da coisa chegou até nós, aplicando-se à totalidade dos entes. Heidegger aponta um problema relacionado à tradução dos termos envolvidos nesse binômio.

Os gregos, segundo o filósofo alemão, nomearam o cerne das coisas como *tòhypokeimenon*, e suas propriedades de *tà symbebekota*. Com a tradução latina, *hypokeimenon* tornou-se *subjectum* e *symbebekota* se tornou *accidens*. Entretanto, com a tradução há muito mais do que apenas a substituição de palavras, há em verdade uma transposição da experiência grega para a experiência romano-latina, e com isso se perdeu a "fundamental experiência grega do ser do sendo [ente]" (HEIDEGGER, 2010, p. 51).

O *subjectum*, compreendido como fundamento, como o que está posto sob, e, modernamente, como sujeito, é um dos componentes da enunciação; a ele se agrega o predicado. Dessa maneira, teríamos um espelhamento e uma correspondência tal que *estrutura da coisa* e *estrutura da proposição*, ou enunciação, espelhariam-se mutuamente.

No entanto, sabemos que isso não é suficiente para dar conta da obra de arte, como o próprio Cortázar vai contrapor com sua literatura.

> O que nos parece natural é provavelmente apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou. Um dia, contudo, aquele in-habitual tomou de assalto, como um estranho, o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar. (HEIDEGGER, 2010, p. 55).

A suposta naturalidade, portanto, com que se encara essa maneira de compreender a coisa é posta em xeque. É interessante observar como em *Rayuela* há, no capítulo setenta e três, um questionamento a respeito do habitual tido como natural, utilizando uma coisa. O narrador remete a uma história contada por Morelli em que um napolitano passou anos observando um parafuso, o qual passa por um processo de transformação até ser reconhecido como a paz: "Quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo[...] Del tornillo a um ojo, de un ojo a una estrella ¿Por qué entregarse a la Gran Contumbre? Se puede elegir la tura, la invención" (CORTÁZAR, 2008, p. 359).

Conseguimos identificar certa similitude no que Heidegger chama de "habitual" e no que Cortázar chama de "la Gran Contumbre", em ambos está em jogo o esquecimento do "in-habitual", ou seja, o esquecimento da experiência criadora que deu origem ao objeto. Portanto, quando concebemos a estrutura da proposição como um espelhamento mútuo da estrutura do objeto, não se leva em conta o caráter historial de ambas. Tomando-as como naturais, as estruturas deixam de ser algo pensado, restando ao homem apenas entregar-se à tarefa de admirar isso de que ele não participa ativamente. O sujeito, enquanto observador, mantém-se intacto.

Ao observarmos novamente a estrutura do romance de Cortázar, é necessário notar a dificuldade de o sujeito se manter intacto, pois é exigido do leitor, sujeito do ato de leitura, a interferência no próprio objeto. É inevitável a decisão. No capítulo noventa e sete de *Rayuela*, observamos, a esse respeito, uma citação de Morelli que reflete aquilo que o romance de Cortázar executa: "por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo" (CORTÁZAR, 2008, p. 399).

Ficam evidentes, na citação acima, as ligações reflexivas estabelecidas dentro do romance. O próprio procedimento a que o narrador do capítulo setenta e três submete a palavra *parafuso* é o processo de partir do familiar ao infamiliar, do habitual ao "in-

habitual", desvelando o objeto em seu ser, isso quer dizer, em seu caráter de "tura", de "invención". O napolitano observava o parafuso detidamente. Por conta de a maneira com que se voltava para o parafuso ser desproporcional à suposta simplicidade e obviedade do objeto, é instaurado o estranhamento e a desaprovação de seus vizinhos.

A metalinguagem observada na citação direta de um texto atribuído a Morelli serve também ao estranhamento a respeito da figura do próprio autor de *Rayuela*. É difícil conter o movimento de identificar os anseios de Morelli aos do próprio Cortázar dentro do romance em que vive o personagem. Com isso, podemos observar, mais uma vez, a refutação da compreensão vigente em que o sujeito, enquanto cerne, está separado de seus atributos. No encontro com tal obra literária parece mesmo inegável que "o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro" (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Os verbos indicados como o objetivo da literatura de Morelli – *desplazar, mutar, extrañar* – apontam para a dimensão *pensante* de sua literatura, e não para a admiração pacífica e passiva de códigos, tais como "el diamante por el surco del disco".

A palavra *pensar*, no atual contexto, não deve ser confundida com *ratio* (razão), tradução da palavra *logos*, que, em grego, compreendia além de *razão* os seguintes significados: "I. conta, cálculo, inteligência; II. discurso, narrativa, palavra" (BRANDÃO, 2009, p. 54) sem contar as derivações várias possíveis. Nesse ponto, Heidegger vê uma má compreensão e aponta: "nisso, o olhar vesgo em direção ao irracional, aborto do racional impensado, prestou serviços estranhos" (HEIDEGGER, 2010, p. 57). Eis um dos motivos para não concordarmos com a caracterização da obra cortazariana como irracional.

O sentido por nós pretendido ao empregarmos a palavra pensante como característica da literatura de Cortázar e das pretensões da literatura de Morelli é o ensejado por Heidegger ao dizer: "o pensar consuma a relação do ser com a essência do homem", compreendendo consumar como "desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência; levá-la à plenitude" (HEIDEGGER, 2005, p. 7). Ao deslocar, mudar e estranhar o leitor, *Rayuela* faz ver a própria linguagem, a qual, segundo Heidegger, "é a casa do ser".

A segunda interpretação sobre a coisa é b) a totalidade da multiplicidade de sensações. Com ela teríamos que o caráter de coisa da coisa resultaria da soma dos sentidos a partir de seu encontro com o receptor. Heidegger, contudo, logo vai descartar tal possibilidade apontando que nunca apreendemos abstratamente, por exemplo, a porta bater, não ouvimos um ruído puro (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 61). Por nossa conta,

descartaríamos tal interpretação por se nos apresentar demasiado ingênua, pois desconsidera em absoluto as pré-concepções e hábitos linguísticos que antecedem determinado acontecimento específico.

A terceira interpretação, por sua vez, é a de coisa como c) matéria formada, apresentando-se como o "*esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*" (Idem, ibidem, p. 63). Heidegger aponta que quando ao par "matéria" e "forma" ligam-se respectivamente "racional" e "irracional", e ainda, "objeto" e "sujeito" temos uma "mecânica conceitual à qual nada se pode opor" (Idem, ibidem, p. 63). Tal interpretação serve não apenas para a conceituação do caráter de coisa na obra de arte, mas para todo e qualquer ente que lhe venha ao encontro. Desde aí já se instala a desconfiança a respeito daquilo que é originário especificamente da obra de arte. Esse par conceitual aplica-se muito mais ao que Heidegger chama de utensílio do que propriamente à obra de arte. Repousando na confiabilidade, a especificidade de cada utensílio vai exigir determinada forma, ou seja, determinada distribuição da matéria. Tanto melhor é um utensílio quanto menos se faz perceptível àquele que o manuseia (Cf. Idem, ibidem, p. 79).

A ênfase dada em tal concepção, mais apropriada ao utensílio, fez com que a própria língua fosse encarada como utensílio, pois sua confiabilidade é tamanha que mal se pode vê-la. Isso pode ser observado na ênfase concedida à função referencial da linguagem pela tradição literária hispano-americana anterior à década de mil novecentos e quarenta, quando há "a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora" (ARRIGUCCI JUNIOR. 1973, P. 127).

Dentro do pensamento que privilegia o caráter referencial da língua como essencial, o poético acaba por ser mero adorno, logo, destituído de necessidade. A literatura, portanto, relegada ao campo estético, está restrita ao deleite e ao fruir do leitor quando em contato com o texto. Em *Rayuela*, Morelli delineia dois tipos de leitores, o segundo, o *lector-hembra*, é o que se aproxima da visão estéril da estética:

> [A literatura] le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un mistério que él lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento). [...] En cuanto al lector-hembra, se quedará com la fachada y ya se sabe que las hay *muy bonitas*, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme* (CORTÁZAR, 2008, p. 369, grifo nosso).

Ao contrário do leitor cúmplice, do que busca, assim como o escritor, o mistério, o segundo leitor se limita a admirar a fachada tida como acabada; relega a literatura a seu âmbito, ou seja, não ultrapassa os limites da suposta realidade empírica com a suposta

realidade imaginária, pois não pensa esses mesmos limites. É importante notar nessa citação a caracterização da literatura como mistério, entretanto não a ser desvendado, mas a ser visto, buscado e pensado. A visão estética retira a necessidade da arte ao espírito, ao tomá-la como objeto da sensação e, a partir dela, elegendo os elementos formais que caracterizam o belo (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 205). O que lhe escapa, Heidegger aponta, é que "o belo pertence ao acontecer-se apropriante da verdade" (Idem, ibidem, p. 207).

A verdade enquanto desvelo possui dentro de si um velar, ou seja, a verdade tem em si a não-verdade. Ao nos dispormos a uma compreensão a respeito de *Rayuela*, alguns entes (ou, sendos) se colocaram a nós de tal maneira que nos fez ver a sua não obviedade, o seu aspecto in-habitual, o seu caráter extra-ordinário que até então não nos tinha sido des-velado. O romance fez-se presente como elemento a ser pensado, o parafuso do napolitano deixou de ser uma *mera coisa*, e, o que mais importa, ambos dentro de tal obra de linguagem não ofuscaram o brilho da própria linguagem. Ao contrário, foram iluminados e fizeram-se presentes na e pela própria linguagem:

> No que a linguagem nomeia o sendo pela primeira vez, tal nomear traz então o sendo para a palavra e para a manifestação. [...] O enunciar projetante se torna imediatamente a recusa de toda surda confusão, na qual o sendo se oculta e retrai (HEIDEGGER, 2010, p. 187).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret Ltda, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*: a destruição poética em Julio Cortazar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Helleniká*: introdução ao grego antigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Colômbia: Ediciones Alfa, 2008,p. 358.

COUTINHO, Eduardo. "Julio Cortázare a busca incessante da linguagem". In: _____ (org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manoel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010

_____. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Farias. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. *Ser e tempo*. 5 ed. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2011.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

ENTRE BECOS E VIELAS, AS VOZES DA QUEBRADA: UMA LEITURA DE CAPÃO PECADO, DE FERRÉZ

Luciana Marquesini Mongim

Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal

Paulo Lins

No prefácio do romance *Capão Pecado* (2000)[1], incorporado à narrativa como uma espécie de comentário do narrador, o autor vai revelando para o leitor o que irá encontrar nas páginas que seguem. Ferréz coloca a periferia urbana no centro de sua obra. Esse espaço que reúne condições sociais indesejáveis, lugar onde os sujeitos que nele vivem sentem-se isolados e banidos da "[...] cidade que só lhe entrega cada dia mais a miséria, mas que é a sua cidade" (CP, 2000, p. 16). O narrador lembra o leitor que a periferia que ali será narrada inscreve-se no corpo da cidade, pois ela é a própria cidade, apesar de ser aparentemente distante e quase invisível. Digo quase, pois há pontos que são visíveis, mesmo que de forma perversa, como a associação das periferias às causas da crescente criminalidade nos centros urbanos do país. Essa cidade desigual, partida, assim como adjetivou Zuenir Ventura (1999) em seu livro *A cidade Partida*, é mostrada pelo narrador logo no início do texto quando compara o homem que vive na periferia com a pequena árvore plantada na porta de um bar.

> O homem que mora na periferia é igual a essa pequena árvore, todos passam por ele e arrancam-lhe algo de valor. A pequena árvore é protegida pelo dono do bar, que põe em sua volta uma armação de madeira; assim, ela fica segura, mas sua beleza é escondida. O homem que vive na periferia, quando resolve buscar o que lhe roubaram, é posto atrás das grades pelo sistema. Tentam proteger a sociedade dele, mas também escondem sua beleza. (CP, 2000, p. 15)

Os personagens narrados são esses sujeitos que habitam esse espaço. Com "[...] seus destinos infrutíferos e sendo seus futuros tão gloriosos e raros quanto um belo pôr-do-sol" (CP, 2000, p. 15), durante o desenvolvimento do enredo são engolidos pela falta de perspectiva e por tantas outras faltas, pelo preconceito, pela discriminação, ou seja, pela

[1] No decorrer deste artigo, em alguns momentos, quando me referir ao livro do escritor Ferréz analisado, *Capão Pecado*, utilizarei a sigla CP.

estigmatização que confina ainda mais essa parcela dos habitantes da cidade nesses espaços degradados localizados na orla urbana. E num tom que soa como uma advertência, o narrador encerra essa espécie de prefácio da obra.

> O calor foi mais uma vez roubado do corpo – ele foi morto -, estava quase sem esperança de ter um bom futuro, pois queria ter algo, mas estava sem dinheiro, numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única coisa que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado. (CP, 2000, p. 18)

Essa "advertência", por assim dizer, já evidencia a tentativa de delimitar o território, elaborada ao longo da narrativa a partir de um movimento de oposição e comparação ao mundo dos que vivem "dentro" e dos que vivem "fora" da periferia. Esse movimento acentua a diferença denunciada entre a cidade e a periferia narrada, e vai indicando a constituição de lugares de enunciação e de vozes narrativas que sempre estiveram à margem da literatura. Essas vozes apropriam-se da palavra literária para enunciar a sua cidade que, de certa forma, é uma cidade que nem todos conhecem. Daí a necessidade de fazer a advertência, especificando os possíveis leitores e ressaltando ainda mais a condição de desigualdade vivenciada por esses sujeitos. Parece ser um livro escrito para ser lido por aquela comunidade que é narrada. Porém, não há o desejo de que o objeto estético fique fechado em si mesmo ou permaneça ele também "entrincheirado", mas que trasponha as barreiras imposta, que escancare a sua realidade e seja lido pelos que também estão do "lado de lá da ponte", como nos revela Ferréz na espécie de epígrafe do romance: "Querido sistema, você pode até não ler; mas tudo bem, pelo menos viu a capa" (CP, 2000, p. 19).

É na significação desse espaço que o narrador e suas personagens enunciam que concentra a tensão da obra. Mais do que na narração repetida de cenas de violência, crueldade e mortes prematuras, que incomodam o leitor em um primeiro momento. Portanto, o espaço social e geográfico não é um simples cenário para as ações que se desenrolam ao longo do enredo, pelo contrário, ganha contornos de protagonista, intervindo na própria elaboração do texto. Configura-se, no romance, como um verdadeiro "campo de batalha"[2]. Desde a batalha pela própria sobrevivência em meio à desigualdade, às ausências e aos conflitos gerados pelo crescente tráfico de drogas e pela favelização e empobrecimento das cidades, até as lutas e relações de poder entre a periferia e o "asfalto"

[2]Expressão que compõe o título do texto *Ponto de Vista Sobre o Campo de Batalha*, escrito pelo *rapper* Conceito Moral, que abre a quinta parte do romance de Ferréz, *Capão Pecado* (2000).

que se travam na paisagem urbana pela dominação dos espaços físicos e simbólicos. Acrescento, ainda, a batalha pela ocupação do próprio campo literário.

O narrador não deixa dúvidas quanto ao pertencimento ao lugar narrado. Quando afirma que o "[...] álcool complementa o círculo de dor tão comum por aqui", assumi fazer parte desse mundo que narra. Portanto, ele organiza a matéria narrada a partir de suas próprias experiências que são compartilhadas com suas personagens e expõe a vivência de um dilema cotidiano daqueles que narra e que também é seu. É esse olhar que conta o que viu, ouviu e, sobretudo, viveu, um olhar muitas vezes angustiado, indignado, de contestação e de ódio, que vai inserindo personagens e situações, conflitos e tensões, enunciando essa movimentação da periferia de uma das maiores cidades do país. A voz narrativa não utiliza a alteridade apenas como recurso estético. O narrador torna-se uma voz, uma voz que transita em um espaço, em uma paisagem, que lhe é bem conhecida, pois faz parte do próprio espaço que ficcionaliza. O narrador é ele próprio o "outro", o que nos leva a pensar sobre os mecanismos de configuração das alteridades, isto é, os modos como esse olhar de dentro, desse narrador que se aproxima da matéria narrada incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados. É nessa aproximação entre narrador, sujeitos e espaços, ao ponto de o leitor, em alguns momentos, quase não conseguir distingui-los, que reside a complexidade desse narrador pouco conhecido no campo das narrativas de ficção brasileiras.

O narrador, na obra de Ferréz, se vê e vê seus personagens transitando em uma cidade desigual, permeada por relações dicotômicas, dividida entre vencedores e vencidos, patrões e operários, em manos e *payboys*, em periferia e centro, em asfalto e morro. Uma cidade caracterizada por um processo paradoxal de diluição de fronteiras e construção de outras tantas sólidas que (re)configuram o traçado da cidade contemporânea.

> Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma Dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza, os netos daquela simples Dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre. (CP, 2000, p. 94)

A constante comparação com o mundo do "outro", conduzida per esse narrador,com o mundo dos "*playboys*", evidencia uma tentativa de delimitação territorial, que se traduz num processo ambíguo. Por um lado, o movimento de oposição que marca a narrativa confirma e denuncia o cotidiano dessa massa urbana que vive nos conjuntos

habitacionais degradados localizados na periferia dos grandes centros urbanos do país, ressaltando as diferenças existentes entre esses dois "mundos" que ocupam a mesma cidade. É por meio da diferença que as fronteiras do território são demarcadas e também expostas.

> Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionava vinte e quatro horas, na matéria se destacam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontradas na noite. Zeca comparou tudo aquilo que os *payboys* curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da Dona Filó. (CP, 2000: p.43)

Fronteiras erguidas por lógicas dicotômicas de mundos que nos leva a enxergarmos o mundo do outro como desviante e divergente, o que se traduz em estigmas do diferente, estranho, exótico, inimigo. É necessário, portanto, mantê-los afastados, colocá-los para fora da cidade ou em uma cela de penitenciária, ou, ainda, fechar-se, como explica Bauman (2003, p. 106) em "guetos voluntários", que pretendem "[...] servir à causa da liberdade."

De outro lado, ressaltar essa cisão no traçado das cidades contemporâneas funciona como uma forma de reivindicar visibilidade, de reivindicar que a voz possa ser proferida e, sobretudo, ouvida. Embora os espaços definidos como "guetos involuntários" por Bauman (2003) sejam lugares de segregação impostos, em que os sujeitos são coagidos pela desigualdade e exclusão, dá certa segurança e proteção e o sentido de coletividade, de comunidade importante para o combate contra quem os oprime e para a conscientização da população com relação à necessidade do confronto. Em outras palavras, imprime a ideia de pertencimento, de estar em "casa" no gueto, entre os "manos", ou seja, em um espaço protegido e protetor: "Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jd. Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa" (CP, 2000, p. 35). Se aos "manos" não pertencem outros espaços da cidade, certamente a eles pertencem os guetos contemporâneos e as ruas. Portanto, dizer-se marginal, da forma como é definida por Ferréz, não significa aceitar a sua condição de marginalidade dentro da marginalidade, mas expô-la e combatê-la. É um ato de resistência que se traduz no desejo de dizer e ao mesmo tempo dizer-se.

O espaço, no romance, aproxima-se dos deslocamentos e dos significados que observamos a partir do pensamento do geógrafo Milton Santos ao analisar os desafios da cidadania diante da organização e elaboração dos espaços brasileiros e da distribuição dos indivíduos no território. Santos (1991, p. 73) amplia seu significado definindo-o como "[...]

o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade". Sua produção, portanto, está no centro das relações sociais, o que o torna uma categoria que se realiza como processo, como movimento, envolvendo ao mesmo tempo a forma e a função.

Os espaços constituintes das cidades, da forma como é pensado por Santos, não podem ser definidos como meros reflexos, por assim dizer, da sociedade, mas como a sua expressão. A partir da noção de espaço, tal como é concebida por Santos, é possível compreendermos como os lugares, os territórios podem interferir na dinâmica das práticas e dos fluxos sociais e no processo das formações espaciais. Em *Capão Pecado (2000)*, podemos falar também de um território humano e narrativo que se quer bem definido.

E é o narrador, que não pode ser definido como um narrador observador tal como tantos outros que circulam no campo das narrativas de ficção brasileiras, como os narradores que ora se distanciam dos sujeitos e dos espaços narrados; ora, sob olhares curiosos e interessados, aproximam se e captam seus gestos, que carrega essa função de significar-se. Para isso, divide-se na tarefa de conduzir a história do protagonista Rael e dos personagens que se relacionam diretamente com ele ou não e das múltiplas histórias que se intercambiam no romance, num movimento que revela a preocupação em delinear não somente uma história singular, mas a enunciação da comunidade que narra.

Nessa busca empreendida, percorre a periferia com suas casas inacabadas, seus barracos, suas ruas e vielas, suas rotinas marcadas pela exclusão, pela violência e pelo sofrimento e coloca o leitor diante de um protagonista, um jovem morador da periferia, que trabalha, que preza a família e os amigos, que ama, que sente ciúmes, que tem planos para o futuro, que cultiva o hábito da leitura e que se mantém, ao longo do enredo, afastado do álcool, das drogas e do crime. Empenha-se, portanto, na caracterização de um protagonista que se difere das demais personagens narradas. Rael demonstra ter consciência e senso crítico e que por isso analisa e julga a atitude dos amigos e dos demais moradores da periferia e a realidade em que estão todos inseridos.

> Rael chegou à conclusão óbvia: aqui é o inferno de algum outro lugar, e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. Ele se levantou e decidiu não respeitar mais aquela porra. [...] Rael tentou parar de raciocinar, tentou parar de pensar, tava tudo errado, a porra toda tava errada. Tudo. (CP, 2000, p. 73)

Expõe, portanto, a consciência de que há a necessidade de mudar a realidade diante da possibilidade de uma vida criminosa, permeada pelo consumo e o tráfico de drogas, tidos como fatores determinantes da violência e da criminalidade vivenciada pelos

moradores da periferia. Rael carrega em suas ações, conflitos, reflexões e pensamentos uma potência coletiva. Não segue, por assim dizer, uma trajetória de busca individual, em que a maior preocupação é representar o seu próprio destino, o que se esperaria do gênero do romance, como explica Lukács (2006). Em Rael, o narrador deposita uma atitude redentora. Carrega a responsabilidade de representar uma comunidade. Para isso, é preciso valorizar a cultura da periferia, dar visibilidade ao que tem de bom, é preciso conscientizar os "manos", muitos deles alienados em frente aos televisores vendo a cidadania como aquela estampada nas propagandas do intervalo da novela das oito. Essa trajetória, no entanto, é conturbada e problemática.

Em alguns momentos, é o próprio narrador que assume a função de ensinar, de tentar "abrir os olhos" dos "manos". É um narrador que também tem compromisso com os sujeitos e o espaço que narra, ou melhor, é um narrador que tem o entendimento das razões da violência, da exclusão, do sofrimento e do ódio ali vividos.

> Mixaria deu uma leda para cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com o seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a auto-estima, que descia pelo esgoto. (CP, 2000, p. 68)

É um narrador que opina, interfere na história narrada, e expressa claramente a sua indignação com relação à atitude do patrão de dona Maria, mãe de Rael, quando este foi buscar o pagamento dela no mercado de Seu Halim, no bairro da Liberdade: "Chegando lá, o pão duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar" (CP. 2000, p. 35). Em outros momentos, conduz a narrativa para que o leitor possa, antes de elaborar qualquer julgamento de seu protagonista, ter contato com os seus argumentos. Seus pensamentos, como o julgamento que faz do amigo considerando-o "[...] um idiota que não traria futuro pra ninguém" (CP, 2000, p. 64), justificam o amor por Paula e explicam as motivações de trair o amigo. Esses pensamentos de Rael são reforçados pelo comentário do narrador que sai em defesa da personagem.

> Matcherros dormia o dia inteiro, pois ficava jogando *Playstation* com Narigaz e não estava nem aí pra nada, nem pra ninguém. Rael, de certo modo, sabia que Matcherros só namorava a Paula para poder ter algo garantido, pois de vem em quando ele ficava sem catar ninguém. (CP, 2000, p. 64)

No entanto, ao apaixonar-se por Paula, namorada de seu melhor amigo, o narrador começa a determinar o fim trágico de Rael, assassinado por seu colega de cela, após matar seu ex-patrão. Nesse momento, sua história mistura-se com a de Burgos, chefe do tráfico de drogas na "quebrada". Suas vidas se cruzam quando a traição de Paula, que se torna

amante do ex-patrão de Rael, e o sentimento de vingança fazem com que Rael procure Burgos que "[...] lhe explicara tudo, como proceder, e agora era só esperar. Rael ia fazer por vingança, pela honra; Burgo ia fazer pela grana" (CP, 2000, p.165).

Sua morte na cadeia não é narrada no último capítulo do romance, não encerra o romance como poderia se esperar. A decisão de matar o protagonista deixa transparecer a ironia em relação à realidade da vida do homem periférico e não o fracasso, como poderia o leitor concluir numa primeira leitura. Todo o empenho por parte do narrador para construir uma personagem que tem consciência da diferença, da desigualdade, como forma de denunciar, conscientizar, contestar e romper com toda essa condição, se realizam na morte prematura dessa personagem tão parecida com a morte de tantas outras. Rael não poderia ser um herói clássico, redentor, pois na descrença o narrador reforça a condição de "emparedamento" dessa comunidade que narra.

Os questionamentos e a consciência do protagonista também são os do próprio narrador, rompendo-se a fronteira entre a voz do narrador e a voz das personagens O narrador parece assumir a posição de porta-voz dessa comunidade que narra. Não há mais a necessidade de outras intermediações, rompendo-se o ciclo observado e, muitas vezes, imposto pelo próprio cânone literário de somente falar sobre os pobres ou falar pelos pobres. Ao narrar, por assim dizer, também é ele próprio narrado.

> Rael não conseguia parar de pensar no ocorrido e sabia que explicar não era fácil. O que aconteceu, realmente, só quem sentiu o gosto do crack para saber. Rael já havia experimentado e sabia que só pelo gostinho, só por aquele momento de felicidade, o pequeno Testa faria tudo de novo. Havia em sua cabeça a certeza de que certas drogas nunca deveriam ser experimentadas, e o exemplo estava ali. [...] E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço. O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai para filho, de filho para filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado. A prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer. (CP, 2000, p. 113-114)

Essa aproximação entre narrador, personagem e espaço, associada ao movimento de delimitação territorial elaborada a partir da oposição ao outro que não é marginal, busca empreendida pelo narrador e suas personagens, revela a constituição de um lugar de enunciação que nos coloca diante de outras configurações sociais e espaciais que traduzem outras posições e relações de poder e nos permite apontar e investigar transformações nas narrativas urbanas contemporâneas.

A periferia narrada na obra de Ferréz difere-se, portanto, de tantas outras periferias que circulam pelo campo literário brasileiro. Não são as mesmas periferias que se realizam nesses processos de tradução da linguagem. E esse processo de tradução do "outro" pela

literatura, ou seja, o modo como o olhar incidi sobre o "outro" é questionado no romance. O narrador, na obra de Ferréz, constrói a narrativa da realidade da sua cidade, da cidade que ele conhece, desigual, organizada por lógicas institucionais de segregação e agregação que produzem isolamento e banimento, categorização e estigmatização dos sujeitos que vivem nos espaços localizados à margem dos centros urbanos. Não é a "periferia/favela/gueto" falada, mas a "periferia/favela/gueto" falando, como nos avisa Ferréz (2005, p. 11).

O romance carrega o deslocamento do lugar de onde se vê e se fala e também de quem vê e fala dentro do espaço literário das narrativas de ficção contemporâneas. Essa reversão de olhares identificada nos remete à questão da política do lugar de onde é possível falar, ou seja, de onde é permitido falar. A literatura que aqui coloco em discussão carrega, portanto, a reivindicação de uma posição discursiva. Numa perspectiva proposta por Michael Foucault (1996), a obra de Ferréz destoa, por assim dizer, das formas dizíveis, uma vez que o discurso, pensado como prática construída é submetido a regras de regularidade que não existem *a priori*, mas existem no próprio nível do discurso e são necessárias para que se constitua em um saber. O domínio do discurso, conforme Foucault (1996, p.10), apresenta-se de forma centralizada nas lutas políticas travadas na sociedade, portanto, o discurso "[...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar".

Esse controle do discurso evidenciado por Foucault (1996) traduz-se na restrição do direito à fala àqueles que não preenchem requisitos sociais pré-determinados, como agentes de comunicação que ocupam posições discursivas em que se fala com autoridade. Mais do que ter direito à fala, portanto, é preciso ter o discurso reconhecido e legitimado socialmente. No caso de Ferréz, reconhecido, sobretudo, literariamente. Portanto, quando falo aqui em voz, refiro-me à voz em seu sentido político, como aquela que se dá a partir da apropriação da palavra que rompa com a ordenação do discurso destacado por Foucault (1996).

Mesmo sob olhares receosos, a escrita literária de Ferréz vem ocupando alguns espaços e sendo lida ou, pelo menos, notada no cenário cultural contemporâneo. Não passa, certamente, sem ser percebida pela crítica, pelo leitor, e pela academia. Porém, como ressalta Regina Dalcastagnè (2002), mesmo que estejamos observando no cenário cultural contemporâneo a circulação de produções literárias como a que aqui proponho, feita por escritores que se reconhecem pertencentes à periferia e aos espaços

marginalizados, elaboradas a partir de dentro, não significa que estejam fazendo parte do universo literário, que suas formas de expressão não permaneçam excluídas do que se convencionou chamar de literatura. Portanto, como explica Dalcastagnè (2002, p. 78), é uma literatura que se constrói e circula a partir de tensões entre a "[...] autenticidade do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística".

Essa discussão, conforme Dalcastagnè (2002), deve passar pelo questionamento da autoridade de quem fala pelo outro tanto dentro do campo literários quanto no plano social, o que, segundo a autora, nos coloca diante do problema que vai além do lugar da fala, ou seja, quem fala e em nome de quem fala, mas que passa pelo"[...] *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração". Com essa discussão, a autora aponta para a emergência da crítica literária em abrir-se para a diversidade de vozes, para a observação dessas formas narrativas. É preciso escutar o que dizem essas vozes e ressaltar em seus ditos (escritos) os traços que estruturam seus discursos, legitimando a sua forma de expressão.

Spivak (2010), ao questionar se há realmente a possibilidade de o subalterno falar, entendido como aquele cuja voz não pode ser ouvida, argumenta que ele somente poderia sair dessa condição de silenciado se lhe fosse oferecida uma posição, um espaço de onde pudesse falar e, principalmente, a partir do qual pudesse ser ouvido. Caso contrário, estaríamos apenas reproduzindo as mesmas estruturas de poder e de opressão. Coloca em questionamento, portanto, o próprio lugar ocupado pelo intelectual, autorizado por relações institucionais a falar pelo outro e a construir um discurso de resistência. Esse discurso, assim como nos lembra a autora, não pode se articular fora dos discursos hegemônicos.

As buscas empreendidas pelo narrador e seu protagonista traduzem-se nas buscas pela conquista desse lugar de enunciação pouco ocupado no campo literário, para significar-se na marginalidade e não ser significado por ela ou pelo outro. Ao delimitar um espaço físico e social por meio da exposição da desigualdade e da oposição entre o "mundo de lá" e o "mundo de cá", como forma de acentuar a fronteira da diferença erguida, o narrador também delimita um espaço enunciativo, de onde vozes antes silenciadas falam e querem se fazer ouvir, colocando em questão o que a própria literatura não priorizou.

Nessa perspectiva, pode-se concluir que o gesto literário de Ferréz busca fazer da periferia, da rua, um lugar também de enunciação. Portanto, o desejo de empreender uma

batalha nesse espaço urbano traduz-se no desejo de conseguir tornar seu território um território narrativo legitimado, colocando o autor e a sua escrita literária à margem, também, do próprio silêncio.

Referências bibliográficas

Obras do autor

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. *Fortaleza da desilusão*. São Paulo: Edição Independente, 1997.

_____. (org.).*Literatura Marginal*: Talentos da escrita periférica. São Paulo: Editora Agir, 2005.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.

_____. *Cronista de Um Tempo Ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

Obras consultadas

BAUMAN. Zygmunt. *Comunidade:* a busca por segurança no mundo atual.Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura BrasileiraContemporânea, n. 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

_____. *A auto-representação de grupos marginalizados*: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

LUKÁCS. Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2006.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*: Ensaios. Petrópolis: Vozes, 1982

_____. *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

_____. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

O LIVRO DIDÁTICO DE LITERATURA TEM UM AUTOR: QUE AUTOR É *ELE*?

Maria Amélia Dalvi[1]

Introdução

As pesquisas relacionadas aos livros didáticos assumiram feições díspares, após as revisões epistemológicas empreendidas nas últimas décadas do século XX. Haja vista a inexistência de bancos de dados unificados[2], é muito complicado listar trabalhos e analisá-los quanto a objetos/recortes, princípios teórico-metodológicos e resultados.Assim, seguindo as sínteses propostas por Batista (1999), Choppin (2004),Batista e Rojo (2005) e Pirola (2008), *na primeira ena segunda parte*procuraremos apresentar algumas das informações mais importantes a respeito das pesquisas com/sobre livros didáticos; *na terceira parte*, focalizaremos a produção contemporânea que discute a autoria em livros didáticos. No âmbito da Teoria Literária, os debates a respeito da autoria estão, em alguma medida, ligados ao problema do sentido. Por esse motivo, a autoria vem sendo encarada como uma questão controversa: conforme Caio Gagliardi (2010), tem-se, de um lado, a recusa doautor como tutor do sentido do texto (na esteira de Proust, Eliot, Croce, Wimsatt e Beardsley, Derrida, Barthes e Foucault) e, de outro, a defesa e revisão desse conceito (Booth, Bloom, Eco e Compagnon). Mas as perguntas que não querem calar são: Por que estudar a autoria em livros didáticos? Em que medida isso pode ter alguma relevância?

De acordo com Batista (1999),o livro didático é efêmero, se desatualiza velozmente, raramente é relido, poucas vezes é conservado nas prateleiras de bibliotecas, é dependente do contexto escolar, é produzido para um segmento de mercado restrito e, a despeito das grandes tiragens, tem estrutura material que favorece a deterioração; trata-sede livro de autor e não de escritor, livro objeto de interesse de colecionadores ao invés de bibliófilos, livro manipulado por usuários, mas não por leitores – contudo, a despeito do pequeno valor social atribuído ao livro didático, ele é a principal fonte impressa utilizada por parte significativa de alunos e professores brasileiros, e essa utilização intensiva ocorre

[1] Licenciada e mestre em Letras e doutora em Educação, é professora do Centro de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES. E-mail: mariaameliadalvi@gmail.com.

[2] As tentativas mais efetivas no Brasil: Plataforma Lattes, Scientific Electronic Library On Line (Scielo) e Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

quanto mais as populações escolares têm menor acesso a bens econômicos e culturais. Assim sendo, parece pertinente estudar a autoria nesses objetos culturais porque, a partir da segunda metade do século XIX, no Brasil, eles começaram a adquirir *status* de autoridade: passam a servir não apenas como material de apoio, mas como "prescrição" curricular e metodológica. Na atualidade, o livro didático (mesmo quando transmutado pelos sistemas de fichas ou de apostilas) tem um papel cujo alcance e dimensão é difícil precisar: no caso específico do livro didático de língua portuguesa e literatura para o ensino médio, é importantíssimo na formação do leitor, na perpetuação e renovação do cânone e na consolidação de práticas culturais que vão além do espaço da sala de aula.

O que é um livro didático?

Nem mesmo a conceituação a respeito do que vem a ser livro didático é consensual. Antônio Batista (1999) afirma que se trata de "um livro que é adquirido, em geral, no início do ano", "que vai sendo utilizado à medida que avança o ano escolar", e que é "empregado pela escola, para o desenvolvimento de um processo de ensino ou de formação" (p. 534). No entanto, para com o autor, o termo "livro didático" é usado para uma variedade muito grande de objetos.De acordo com Oliveira, Guimarães e Bomény (1984), por exemplo, todo livro é ou pode ser didático; assim, propõem que se diferenciem os livros didáticos dos demais livros e materiais escolares, tais quais os textos-base, as antologias, os livros de referência, os livros de literatura, os livros de consulta, sem, no entanto, perder de vista que todos eles podem ser apropriados pela escola.Batista e Rojo (2005), por sua vez, consideram como livro escolar "o material impresso [...] produzido para servir a processos de ensino-aprendizado [...] e em cursos livres" (p. 14); e, com Alain Choppin (1992), distinguem quatro tipos: os livros didáticos, os livros paradidáticos ou para-escolares, os livros de referência e as edições escolares de clássicos.

De acordo com Batista (1999), porém, a definição de livro didático é muito problemática, pois: nem sempre os livros didáticos são livros; nem sempre esses textos são impressos ou submetidos a um processo editorial; nem sempre o texto didático se restringe ao texto explicitamente elaborado e reproduzido tendo em vista um destino escolar; muitas vezes textos produzidos para a escola terminam por ganhar autonomia; e, por fim, o texto didático não é uniforme na maneira de construir contratos de leitura. Além disso, ainda de acordo com o autor, vem crescendo o interesse de editoras pela produção e

comercialização de *softwares* educativos. Por fim, a variação no processo de produção e a diversidade de modos de encenar a leitura e a utilização são também determinantes para a problematização da conceituação inicialmente proposta.

Outra advertência necessária é consoante ao fato de que esse material multifacetado mantém diferentes articulações com o ensino, relacionadas às condições com base nas quais é construído; por se tratar de um artefato cultural, de uma mercadoria, é dependente das condições materiais, econômicas e técnicas e do mercado que o acolhe e para o qual se destina privilegiadamente. Além disso, o livro didático é dependente do estado das relações de força entre os diferentes grupos sociais e políticos e, assim, do modo como o Estado legitima a estrutura dessas relações ou deseja modificá-las (Batista, 1999, p. 566).

Uma vez apresentado multidimensionalmente, temos que considerar que, desde sua origem, o livro didático "está vinculado ao poder instituído", pois "a articulação entre a produção didática e o nascimento do sistema educacional estabelecido pelo Estado distingue essa produção cultural dos demais livros, nos quais há menor nitidez da interferência de agentes externos em sua elaboração" (Bittencourt, 2008, p. 23). Essa interferência (ou ingerência) política sobre os livros didáticos vem a propósito sinalizar a urgência que as classes dominantes davam e dão à possibilidade de restringira produção de sentidos a partir de práticas de leituras mediadas pelo livro didático (Chartier, 1990, p. 122-124), no entendimento de que estes são capazes de interferir na formação do cidadão.

Assim, o livro didático adquire importância em razão do mercado criado em torno de si e, principalmente, em razão da dimensão política e cultural de que se reveste, na medida em que representa valores da sociedade. Alain Choppin (2004), por exemplo, assinala ao menos quatro funções que esses materiais desempenham: a*função referencial*(também chamada curricular ou programática) – como suporte privilegiado de conteúdos educativos; a*função instrumental* – pela explicitação de métodos de aprendizagem; a *função ideológica ou cultural*– pela intervenção (explícita ou subreptícia) efetuada na construção de identidades coletivas; e, por fim, a *função documental* – pela disseminação de um conjunto de documentos textuais/iconográficos.

Ainda de acordo com Choppin (2004), depois de terem sido longamente negligenciados, os livros didáticos vêm suscitando interesse, pois, de trinta anos para cá, a história dos livros e das edições didáticas passou a constituir um domínio de pesquisa em desenvolvimento.Apesar deste interesse recente, segundo o pesquisador, ainda não é fácil empreender uma síntese das pesquisas que tomam o livro didático como escopo. A

primeira dificuldade "relaciona-se à própria definição do objeto". A segunda é que "as obras de síntese ainda são raras e não abrangem toda a produção didática nem todos os períodos". A terceira é que há uma "recente inflação de publicações". Por fim, uma quarta e última dificuldade é a questão linguística, pois, segundo Choppin (2004), "o conhecimento que temos do que é escrito no exterior [...] dá-se de forma bastante parcial e aleatória" (p. 549-550).

Do ponto de vista da dinamicidade e variedade da pesquisa sobre os livros didáticos, Choppin (2004) afirma que resultam de fatores conjunturais: o crescente interesse manifestado pelos que trabalham com história em relação às questões da educação; o interesse de inúmeras populações em criar ou recuperar uma identidade cultural; os avanços ocorridos na história do livro; o progresso nas técnicas de armazenamento, tratamento e difusão da informação; a constituição de equipes ou centros de pesquisa[3] que se dedicam às questões específicas dos livros e das edições didáticas; e as incertezas em relação ao futuro do livro impresso e em relação ao papel que os livros didáticos desempenharão frente às novas tecnologias educacionais. Já a diversidade de abordagens é explicada pela própria complexidade do objeto, pela multiplicidade de suas funções, pela coexistência de outros suportes educativos e pela diversidade de agentes que envolve.

Breve histórico das pesquisas brasileiras sobre os livros didáticos

O influxo de pesquisas brasileiras sobre o livro didático acompanha o desenvolvimento de nossa produção editorial: atualmente, cerca de 60% dos livros produzidos no Brasil são escolares (Gatti Jr., 2005). No seu primeiro momento, a partir dos anos de 1950, a pesquisa acadêmica com/sobre livros didáticos tendia para o processo de crítica cultural, investigando o conteúdo ideológico; no segundo momento, acumularam-se questionamentos sobre o ensino e a finalidade dos manuais escolares, com foco na análise

[3] Para André Pirola (2008), no cenário internacional, cumpre sinalizar que após a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha, especialmente, e no Japão, as pesquisas em torno das obras didáticas foram desenvolvidas inicialmente abordando temas ligados ao conflito. Na França, a partir da década de 1980, tomou corpo o programa Emanuelle, coordenado por Alain Choppin; coetaneamente, na Espanha, surgiu o programa Manes, sob coordenação de Gabriela Ossenbach e Miguel Somoza; em Portugal, o programa Eme, coordenado por Rui Vieira de Castro. Já na África, especificamente na República Democrática do Congo, o Aequatoria, coordenado por Honoré Vinck. Na América Latina, o Histelea, coordenado por Héctor Rúben Cuccuzza, e o Livres, coordenado por Circe Bittencourt. Um traço importante é que grande parte dos acervos destes programas nacionais e internacionais são digitalizados e disponibilizados para pesquisa, o que viabiliza uma dinâmica de intercâmbio de informações.

das políticas públicas (Pirola, 2008). Parece-nos que há uma tendência – neste "terceiro momento" das pesquisas –, em se discutir, dentre outros temas, a noção de autoria.

Quando se considera a literatura produzida, no Brasil, tendo o livro didático (LD) como tema ou problema de pesquisa, pode-se sistematizá-la em duas vertentes principais. A primeira delas trata o LD como parte de um processo geral de evolução do sistema bibliográfico, como um capítulo da história do livro e da produção editorial, tomando-o como integrante de destaque da categoria dos livros funcionais.A segunda vertente dos estudos acerca dos LD se refere a eles no interior do universo do ensino-aprendizagem e da história da educação; é ela quem se interessa pelo livro em uso e é ela quem: a) identifica a abertura e a proliferação de escolas no Brasil com a elevação do número de editoras e de produtos editoriais; e b) investiga a interferência que as alterações nos parâmetros, programas ou currículos oficiais produzem nos livros didáticos e na forma como estes se relacionam com os agentes dos processos de sua produção e consumo.

Contudo, mais importante que identificar linhas de força na pesquisa da área talvez seja mostrar que, desde o Estado Novo, o debate acerca do livro didático e das políticas públicas que o envolvem está instaurado de forma institucional. Dos anos de 1960 para cá, as questões do livro didático adquiriram maior relevo não apenas no âmbito interno, mas também para os organismos internacionais, que passaram a ocupar-se de exigir dos países membros regulação quanto à qualidade do material e ao financiamento.No caso específico do Brasil, historicamente, os recursos alocados no setor de livros didáticos eram muito reduzidos. No entanto, a partir de 1981, o programa de co-edições recebeu recursos adicionais que possibilitaram a distribuição de 10 milhões de exemplares; todavia, sob outro prisma, este número de exemplares perfazia somente cerca de 10% do total de livros didáticos produzidos no país. De lá para cá, chegando à atualidade, todos os matriculados em escolas públicas participantes do Programa Nacional do Livro Didático (para o ensino fundamental e médio) recebem gratuitamente livros didáticos de todas as disciplinas[4].

Apontava-se, nos estudos dos anos de 1980, que a censura iniciada no Estado Novo e perpetuada pelos anos do Regime Militar, com a criação de um Conselho Nacional de Moral e Cívica para balizar os critérios de aceitabilidade dos livros didáticos financiados

[4]O livro didático representava, nos anos 1980, perto de metade dos livros produzidos no país; conforme dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros, excetuando-se os livros didáticos, sobrava menos de um livro por habitante a cada ano. Para algumas editoras, os programas federais eram a condição de sobrevivência, o que permite notar uma "tendência oligopolística, com cerca de cinco editoras concentrando mais da metade do mercado" (Oliveira; Guimarães; Bomény, 1984, p. 15); *estas duas situações permanecem na atualidade*, se considerarmos as conclusões apresentadas porHöfling (2000) e Gatti Jr. (2005).

ou autorizados pelo poder público, confirma a crença na importância do livro didático como dispositivo a "cimentar a uniformidade do pensamento, divulgar determinadas crenças, inculcar normas, regras de procedimentos e valores" (Bittencourt, 2008, p. 14).Oliveira, Guimarães e Bomény (1984), na mesma linha,sinalizam que o Conselho Federal de Educação sempre "esposou uma posição liberal em relação à produção de livros e aos direitos do professor quanto à escolha", mas que "na viabilização de suas intenções [...], os órgãos executivos do MEC criam [...] mecanismos de avaliação de livros onde deixam vazar suas idéias e critérios do que deve ser o livro, o que deve conter, que formas deve apresentar, etc." (p. 16-17). Assim, "os livros das diferentes disciplinas acabam se parecendo cada vez mais uns com os outros[5], deixando poucas opções reais ao professor" (p. 17), em consonância aos resultados obtidos por Höfling (2000) e Lerner (2004) em relação ao atual Programa Nacional do Livro Didático.

Outro aspecto sinalizado, desde os anos de 1980, é o fato de que este tipo de material destina-se asuprir as lacunas docentes. O LD com seus "manuais do professor" acaba por ser o principal espaço de leitura e informação relativo à área de atuação para o professor da educação básica. No entanto, esse aspecto não é um privilégio do LD do século XX: "o livro didático aparecia, [já] no final do século XVIII, como principal instrumento para formação do professor, garantindo, ao mesmo tempo, a veiculação de conteúdo e método de acordo com as prescrições do poder estabelecido" (Bittencourt, 2008, p. 28).

Cientes dessa complexidade, em seu estado da arte sobre a pesquisa com livros escolares, Batista e Rojo (2005), em consonância com Val e Marcuschi (2005), trazem outros dados interessantes: no período que vai de 1975 a 2004 foram identificados 1.927 trabalhos que tratam do livro didático, com expressivo aumento entre os anos de 1989 e 1998 e queda acentuada a partir de 2002. Destes trabalhos, 96% circulou de modo privilegiado na região Sudeste. Com relação às áreas de conhecimento envolvidas, dizem os autores que a maior parte dos trabalhos (37,2%) concentra-se nas subáreas ligadas à Linguagem, seguidas das subáreas de Educação, que detêm 29,3% da produção (Batista; Rojo, 2005, p. 20-21).Do ponto de vista dos *tipos de livros escolares privilegiados pelas pesquisas*, Batista e Rojo (2005) sinalizam: 90% das teses e dissertações estão voltadas

[5] Quanto à hegemonia de determinados perfis de livro didático nos programas nacionais, é interessante também considerar os apontamentos de Batista, Rojo e Zúñiga (2005), para quem o papel exercido pelo manual didático nas "práticas de escolarização e letramento" não está devidamente contemplado nas pesquisas, razão pela qual sinalizam a carência de estudos a respeito de como se organizam e movimentam as editoras brasileiras no que tange ao livro escolar.

para os livros didáticos ou manuais; 9% voltam-se para o estudo de outros tipos de livros escolares (como paradidáticos e literatura infantil); não foi identificado nenhum trabalho voltado para o estudo de obras de referência ou de edições de clássicos; e "as teses e dissertações se interessam majoritariamente pela análise dos conteúdos e metodologia (57%)", e esse interesse é mais forte nas dissertações do que nas teses (p. 33). Com relação aos *tipos de investigação*, predominam os relatos de experiência, as pesquisas experimentais, as pesquisas históricas e as pesquisas descritivo-explicativas. Quanto ao nível de ensino e às disciplinas, Batista e Rojo (2005) apontam que as investigações tendem a recair sobre obras dirigidas ao ensino de línguas (materna e estrangeira). A conclusão mais interessante, porém, é que tais tendências não são privilégio da situação brasileira; de acordo com Alain Choppin (2002, p. 21-49), no panorama internacional elas também se confirmam.

No próximo item, apresentamos pesquisas recentes que focalizam o livro didático brasileiro, tomando como recorte a questão da autoria. Entendemos que as discussõessobre autoria fazem parte de um terceiro momento da produção acadêmica especializada, sendo, pois, o que privilegiadamente se discute e exemplifica. Ao fim, mostramos, a partir da pesquisa realizada em Dalvi (2010), como, nos livros didáticos destinados ao ensino de literatura no nível médio, a questão da autoria se dá a ver.

Pesquisas em torno da autoria em livros didáticos: alguma conclusão é possível?

Tendo em vista traçar um perfil da terceira geração de pesquisas brasileiras sobre os livros didáticos, especificamente no que concerne ao tema "autoria", elegeram-se duas plataformas principais: Banco de Teses e Dissertações da Capes e Scielo. Para a produção da síntese a seguir, foram consultados[6], no total, cento e treze trabalhos, entre artigos em periódicos, dissertações e teses, sendo oitenta no Banco da Capes e trinta e três no portal Scielo. Os trabalhos analisados estavam indexados pela palavra-chave "autoria".

No Banco da Capes, partindo-se para a triagem dos trabalhos localizados, o que se verifica é que há apenas uma dissertação que discute o tema "autoria" em livros didáticos. Trata-se da pesquisa de Mara Lucia Fabiano Soares (2007), intitulada *O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira*: um estudo de identidade autoral, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio. Em sua pesquisa, Soares (2007) investiga materiais didáticos para o ensino de língua inglesa.

[6] Todas as buscas foram realizadas durante o mês de agosto e a primeira semana de setembro de 2011.

Ela pergunta: 1) Em que aspectos o autor de livro didático se diferencia do autor de outros gêneros? 2) A autoria em materiais didáticos é individual ou coletiva? 3) Como se manifestam a identidade e a subjetividade do autor nesse gênero? A base teórica é de textos assinados por Bakhtin, Barthes e Foucault e o tipo de pesquisa é qualitativo, a partir de questionários escritos e de entrevistas. Quanto às conclusões, Soares (2007) aponta a diluição da noção de autoria individual, pensando-a como um trabalho colaborativo, a despeito da inexistência de protocolos pertinentes à explicitação dessa informação (a autoria continua sendo compreendida e remunerada de modo avesso às efetivas práticas).

Quando nos debruçamos sobre o portal Scielo, levando adiante o necessário processo de triagem dos trabalhos indexados sob o tema "autoria", um dos primeiros artigos que emerge é "Palavras de cristal: sujeito, sentido e versões no processo discursivo de reformulação de livros", de Adriana Pozzani e Silva, que toma como sustentação teórica a Análise do Discurso. Ao focar o eixo sujeito-sentido-versões, com ênfase nos mecanismos sócio-históricos constitutivos do trabalho de autoria, Silva (2010) buscou explicitar o modo como o acontecimento enunciativo da "edição revista" afeta uma formação discursiva e reconfigura redes de memória. Para ela, o sujeito-autor, tomado na teia das contradições históricas, entra num jogo de repetir-deslocar-esquecer.

O segundo trabalho localizado no Scielo é "Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910)", de Circe Bittencourt (2004). A autora discute o problema da autoria do livro didático, considerando o teor polêmico e a ambiguidade em relação aos direitos e responsabilidades sobre o material produzido. O artigo traça o perfil dos primeiros autores de livros didáticos brasileiros, no período de 1810 a 1910, com o objetivo de caracterizar o processo de intervenções de diferentes sujeitos nessa produção. Na conclusão, o texto afirma que o perfil do autor do livro didático transformou-se, engendrando diferentes perspectivas para a autonomia na produção, acentuando-se as "ingerências" editoriais.

Já Osmar Mantovani, Maria Helena Dias e Hans Liesenberg (2006), em "Conteúdos abertos e compartilhados: novas perspectivas para a educação", apontam que as mudanças em curso no cenário de produção e divulgação de conhecimentos levam ao desbalanceamento entre os interesses da indústria cultural e os da sociedade (por mudanças sucessivas no direito de propriedade intelectual por pressão da primeira, que tem, hoje, o seu modelo de negócio ameaçado por práticas apoiadas nas novas). Tal desbalanceamento, para os autores, cerceia, por exemplo, a escola, na escolha dos recursos que seriam os mais

apropriados; assim, os autores sinalizam que um contramovimento promove "conteúdos abertos", em ambientes desenhados para apoiar a comunidade escolar na publicação e compartilhamento de materiais didáticos.

No que tange especificamente ao livro didático de literatura para o ensino médio, conforme demonstramos em Dalvi (2010), sempre foi tradição – e talvez ainda seja – na produção de livros didáticos brasileiros que estes fossem planejados e executados por grandes grupos editoriais e, portanto, por grandes equipes, todavia assinados por um ou dois autores, geralmente de renome, que emprestavam seu prestígio ou *know-how* ao empreendimento, em atendimento a demandas de determinados nichos de mercado. No entanto, quando isso acontecia, as equipes de planejamento e execução eram subsumidas do texto final.

Boa parte dos relatos de afamados autores de livros didáticos dá conta de que muitos deles produziram versões iniciais do material pelo qual se tornaram nacionalmente conhecidos para as escolas em que trabalhavam (em geral, grandes grupos), no sistema de apostilas, e que, com o tempo e a boa-aceitação, esses materiais passaram a ser revendidos para outras instituições, até terem seus direitos adquiridos por grandes editoras, que interferiram de modo decisivo no resultado comercial e, claro, educacional. Na atualidade, boa parte dos livros didáticos continua sendo gestada e dada à luz por grandes equipes, coordenadas por grupos de editores e por linhas-mestras comercial-pedagógicas (como menciona Roger Chartier, em grande parte de seus trabalhos, ao evidenciar o papel de editores, revisores, tipógrafos, diagramadores etc. na forma final e, portanto, no conteúdo dos livros) e essa espécie de "aura" de um trabalho artesanal de base tem-se perdido.

Contudo, ao analisarmos (em Dalvi, 2010) coleções assinadas por Cereja e Magalhães (2005, 2004, 2000, 1995) – que são dois dos autores mais citados como referência no que diz respeito aos materiais didáticos destinados ao ensino de literatura no nível médio e que são tomados, aqui, como paradigmáticos da situação de "autoria" em livros didáticos no segmento mencionado –, as conclusões a que chegamos são as seguintes: embora se trate de coleções coletivamente pensadas (assim assumidas nos agradecimentos iniciais e na ficha do próprio livro), parece-nos que não se pode reduzir, no caso em foco, a autoria a uma (mera) "etiqueta". Obras didáticas e de referência (gramáticas, por exemplo) assinadas pelos autores focalizados partilham de uma fundamentação teórico-metodológica de inspiração bakhtiniana. Porém, como nos adverte Roger Chartier (2002), a questão da autoria, também neste caso, resulta de um longo e

dinâmico processo de consolidação de leituras e, portanto, de representações cultural-historicamente construídas: talvez o papel da editoria seja o de reforçar os traços de autoria que vêm se legitimando em meio às práticas escolares e acadêmicas como as mais pertinentes no que concerne à produção de materiais destinados ao ensino-aprendizagem de literatura no ensino médio.

A despeito da incompletude inerente a toda e qualquer pesquisa, pensamos ser possível apontar uma conclusão provisória, mas importante: se na primeira e na segunda geração de pesquisas a autoria era tratada sob o prisma ideológico (abarcando as questões temático- metodológicas), a autoria no livro didático contemporâneo e nas pesquisas que se dedicam ao tema, dos anos 2000 para cá, tem-se mostrado sob um movimento contraditório – ao mesmo tempo em que a ideia de autor detentor de todo o controle sobre o produto final vem-se esgarçando e que a ideia de autoria como uma noção de coletividade vem-se instituindo (basta ver os trabalhos de Silva, 2010, de Soares, 2007 e de Bittencourt, 2004), temos, simultaneamente, a emergência do entendimento de que a abertura nos processos de produção e o compartilhamento do resultado final terminam por fortalecer o papel da editoria como atividade que vem acentuar (ironicamente?) a marca autoral (como se vê em Mantovani, Dias e Liesenberg, 2006 e em Dalvi, 2010), não mais numa perspectiva fechada e unitária, mas diversa, rasurada e estritamente ligada às produções (sempre múltiplas) de sentidos.

Referências bibliográficas

BATISTA, A. A. G. Um objeto variável e instável. In:ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Mercado de Letras, 1999, p. 529-576.

BATISTA, A. A. G.; ROJO, R. Livros escolares no Brasil. In: VAL, M. da G. C.; MARCUSCHI, B. (Orgs.). *Livros didáticos de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2005, p. 13-45.

BATISTA, A. A. G.; ROJO, R.; ZÚÑIGA, N. C. Produzindo livros didáticos em tempo de mudança (1999-2002). In: VAL, M. da G. C.; MARCUSCHI, B. (Orgs.). *Livros didáticos de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2005, p. 47-72.

BITTENCOURT, C. *Livro didático e saber escolar.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BITTENCOURT, C. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910). *Educação e Pesquisa.* 2004, vol.30, n. 3, p. 475-491.

CEREJA, W.; MAGALHÃES, T. *Literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Atual, 2005.

_____. *Português*: linguagens. 4. ed. São Paulo: Atual, 2004.

_____. *Literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Atual, 2000.

_____. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 1995.

CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Porto Alegre: EdUFRS, 2002.

_____.*A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHOPPIN, A. História dos livros e das edições didáticas. *Educação e Pesquisa*. v. 30, n. 3, 2004, p. 549-566.

_____. L'historie du livre et de l'édition scolaires. *Paedagogica Historica*. v. 38, n. 1, 2002, p. 21-49.

_____. *Les manuels scolaires*. Paris: Hachette Éducation, 1992.

DALVI, M. A. *Drummond, a crítica e a escola*. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

GAGLIARDI, C. O problema da autoria na teoria literária. *Estudos Avançados*. 2010, vol. 24, n. 69, p. 285-299.

GATTI JR., D. Estado e editoras privadas no Brasil. *Cadernos CEDES*, dez. 2005, vol. 25, n. 67, p. 365-377.

HÖFLING, E. Notas para discussão quanto à implementação de programas de governo. *Educação e Sociedade*, abr. 2000, vol. 21, n. 70, p. 159-170.

LERNER, D. Livro didático e a transformação do ensino da língua. In: BATISTA, A. A. G.; VAL, M. das G. C. (Org.). *Livros de alfabetização e de português*. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2004.

MANTOVANI, O.; DIAS, M. H.; LIESENBERG, H. Conteúdos abertos e compartilhados. *Educação e Sociedade.* 2006, vol.27, n. 94, p. 257-276.

OLIVEIRA, J. B. A.; GUIMARÃES, S. D. P.; BOMÉNY, H. M. B. *A política do livro didático.* São Paulo: Summus; Campinas, SP: Unicamp, 1984.

PIROLA, A. *O livro didático no Espírito Santo e o Espírito Santo no livro didático*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

SILVA, A.P. Palavras de cristal. *Linguagem em (dis)curso*. 2010, vol.10, n. 2, p. 251-273.

SOARES, M. L. F. S. *O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira*. Dissertação de Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

VAL, M. da G. C.; MARCUSCHI, B. (Orgs.). *Livros didáticos de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2005.

NOS BASTIDORES DAS GRANDES TELAS: O AUTOR LITERÁRIO NO CINEMA

Maria Angélica Amâncio Santos[1]

Plano Geral: diálogos

A figura do autor, enquanto escritor, é tratada de forma polêmica pelo cinema, ora com privilégios, ora relegada ao segundo plano, às letras minúsculas dos créditos. Entre as décadas de 1930 e 1960, na França, o Realismo Poético Francês, que abordava especialmente a realidade socioeconômica da época, enfatizou o papel do roteirista. Eram, então, jornalistas, grandes produtores literários e poetas – como Jacques Prévert e Julien Duvivier – os considerados "autores" no cinema. Do mesmo modo, nos Estados Unidos, durante a década de 1950, grandes romancistas, como Dashiell Hammet, William Faulkner e Raymond Chandler é que assinavam os roteiros.

Com a *Nouvelle Vague*, entretanto, modifica-se a noção de autoria. Jovens idealistas e culturalmente pródigos, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, dispostos não só a fazer como também a pensar o cinema, exigem para si, para os diretores, a alcunha de "autores".

Porém, ainda que se tenha assistido a uma – até o momento, irreversível – ascensão do diretor de cinema em relação ao roteirista, o diálogo entre palavra e cena, e entre artes propriamente, permaneceu, avançou, ganhou novos formatos e interpretações. É de se considerar, por exemplo, que os grandes nomes da *Nouvelle Vague* devam muito de sua respeitabilidade à sua capacidade de assimilar outras artes e peculiaridades cinematográficas, bem como àquilo que *escreveram* enquanto colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma*. Além disso, leram-se posteriormente muitos desses mesmos diretores criticando o movimento que integraram, repensando seus pontos de vista e revelando considerações omitidas àquele momento. É de Godard, por exemplo, em entrevista concedida a Laurent Tirard, este comentário:

> Na Nouvelle Vague, passávamos todo o nosso tempo falando dos filmes dos outros. Lembro-me de que ficamos estupefatos quando descobrimos *Hiroshima Mon Amour*. Pensávamos que

[1] Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, Doutoranda em Literatura Comparada pela mesma instituição.

> conhecíamos tudo, e descobrimos algo que havia sido feito sem nós e que mexia profundamente conosco. (GODARD In TIRARD, 2002, p. 245)

O filme a que se refere Godard deve grande parte de sua originalidade à escritora Marguerite Duras, responsável pela criação do roteiro que, pouco convencional, permeia-se de poesia e oferece ao diretor – Alain Resnais – o auxílio de paratextos que não apenas descrevem os personagens principais, como também, escritos em primeira pessoa, mergulham em suas lembranças e intimidades. A obra dessa escritora, a ser retomada um pouco adiante, dialoga de diversas maneiras com o cinema, como com *Un barrage contre le Pacifique* (1950) e de *Moderato Cantabile* (1958), romances adaptados para a dita sétima arte.

A adaptação é, aliás, outra abordagem em que o escritor é colocado em primeiro plano. Os trabalhos críticos a esse respeito surgiram na década de 1960 e estabeleciam uma hierarquia da literatura sobre o cinema, que estaria sempre prestando um desserviço à primeira, ao "deformar", "violar", "trair" o original literário – conforme relembra Leila Cristina Barros, visitando a teoria de Robert Stam (BARROS, 2006, p.125).

O discurso sobre adaptação começa a mudar apenas na década de 1980 e, mais ostensivamente, no ano de 1999, com as obras de Timothy Corrigan e James Naremore, que propõem que as adaptações fílmicas "estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transmutação, transformação". (DINIZ, 2005, p.17) Hoje, reconhece-se que são duas linguagens diferentes que se imbricam, já que o filme tem sua narratividade como a literatura, e o romance do século XX se utiliza de muitos procedimentos fílmicos.

Um exemplo representativo desse imbricamento está na "escrita cinematográfica" ou "filmic writing". Autores como Mário Peixoto, Hubert Aquin, Manuel Puig e Peter Handke[2] escreveram de modo a rearticular as técnicas narrativas como se operassem uma câmera ou atuassem dentro de uma ilha de edição: com decupagens, segmentação da narrativa, montagens e enquadramentos, espacialização do tempo e temporalização do espaço. A crítica especializada em literatura, porém, já começava a se manifestar sobre as polêmicas influências da nova arte desde a década de 1920. É de Jean Epstein, em 1921, a constatação:

> A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura. Se o cinema muitas vezes foi considerado por alguns um divertimento de ilhotas, passatempo de iletrados, ou expressão de recusa da lógica cartesiana, é, por outros,

[2] Para um estudo mais detalhado da escrita cinematográfica nesses autores, veja VIEIRA, 2007.

> reconhecido como um novo realismo estético capaz de engendrar formas originais e sobretudo ritmos próprios de traduzir a civilização contemporânea (EPSTEIN apud CLERC, 1993, p. 17).

A dissolução de fronteiras na escrita, que ora se quer literária ora cinematográfica, manifesta-se também na obra de autores conhecidos por seu trabalho como diretores, mas que, antes ou concomitantemente, foram produtores de literatura propriamente reconhecida como tal. É o caso de Louis Malle, Pier Paolo Pasolini[3] e, de modo especial, Ingmar Bergman.

Ressalta-se que a escrita do autor sueco, que teve muitos de seus roteiros publicados, quando essa ainda não era uma prática comum ao mercado editorial, marca o retorno ao romance para suplementar as lacunas do roteiro, num movimento contrário ao operado pelos romancistas adeptos à "filmic writing." Enquanto um roteiro de cinema tradicional caracteriza-se pela frugalidade do diálogo somado a pontuais didascálias, os de Bergman, muitas vezes – como em *Gritos e sussurros* e *A hora do amor* (1975) –, lançam mão de longos parágrafos de confabulação narrativa, construção do texto junto ao leitor (incluído também na primeira pessoa do plural), monólogos interiores que buscam reproduzir o pensamento dos personagens, numa espécie de onisciência seletiva múltipla.

> O romance, nesse sentido, representa uma extensão do filme: aquilo que se esgotou pela incapacidade das imagens em retratar os conteúdos mentais é retomado [...] na linguagem obscura do romance, no poder que o autor confere à palavra, agora revigorada em sua infinita amplitude de representações. (VIEIRA, 2007, p.19)

A experiência de Bergman associa-se ao cine-romance, gênero híbrido passível de ser lido enquanto romance e filmado enquanto roteiro, bastante comum na obra de Alain Robbe-Grillet, que, em seu primeiro livro classificado segundo essa nomenclatura, *L´Immortelle* (1963), assim o define:

> O livro pode assim se conceber, para o leitor, como uma precisão levada ao espetáculo em si mesmo, uma análise detalhada de um conjunto audio-visual complexo demais e rápido demais para ser confortavelmente observado durante a projeção. Mas, para aquele que não assistiu ao espetáculo, o cine-romance pode ser lido também como se lê uma partitura musical; a comunicação deve então passar pela inteligência do leitor, já que a obra se endereça sobretudo a sua sensibilidade imediata, que ninguém pode de fato substituir. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 8)[4]

[3] "Minha paixão pelo cinema está intimamente ligada à minha formação, a tal ponto que, quando releio hoje certas obras literárias minhas produzidas bem antes de meu primeiro filme, elas me parecem ter sido escritas com a descrição dos *travellings,* sequências, etc." (PASOLINI apud SCORSIRA, 2005, p. 45)

[4] Tradução livre.

O cine-romance é também identificável entre os escritos, muitas vezes inominados, de Marguerite Duras e, ainda que por outros caminhos, seu pensamento parece ir ao encontro do de Robbe-Grillet – seu colega do *Nouveau Roman* – ao menos no que diz respeito à importância do texto e à valorização da sensibilidade do leitor/espectador no proceso cinematográfico, desde sua concepção, pelo roteiro ou afim.

Após sua primeira incursão pelo cinema, com *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroshima Mon Amour*, França/Japão, 1959), filmado por Alain Resnais, e de outras parcerias que obtiveram menor destaque, a autora passa a dirigir os próprios textos, em um fazer cinematográfico peculiar, alheio às convenções do cinema narrativo industrial. Em produções como *India Song* (França, 1974), *Césarée* (França, 1978) e *Les mains négatives* (França, 1978), Duras rejeita a ficção e seus artifícios, filmando ao ar livre, em planos longos, documentais, com atores despidos de truques e maquiagens, e com o sentido sustentado primordialmente pela voz em *off*. Para ela, como observa Jacques Aumont em *A teoria dos cineastas*, o texto deveria ser protegido do cinema, pois este mataria sua capacidade de suscitar imagens.

Entretanto, não se pode perder de vista que grande parte do triunfo do cinema relacione-se não à palavra, nem à imagem somente, mas à parceria das duas, como também do movimento, da reprodutibilidade, do efeito de realidade, do som – da justaposição de mídias e habilidades, enfim.

Plano conjunto: as parcerias

No início de sua história, o cinema era realizado por um grupo pequeno. Uma mesma pessoa, assistida por um conjunto de técnicos, pensava, filmava e montava o filme. Foi com a implantação da indústria que um planejamento mais rigoroso foi imposto. Tendo como objetivo um determinado produto, era necessário que estivessem bem definidos, desde o princípio, o roteiro, o elenco, o orçamento. Assim, passou-se a dividir as funções, a fragmentá-las, "atomizá-las", como coloca Jean-Claude Bernardet: "não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto." (BERNARDET, 1980, p.64).

No entanto, sabe-se que, de acordo com o país e o contexto, essa configuração se modifica.[5] Além disso, novas ideias e necessidades levam ao retorno da concentração autor-diretor ou a parcerias de sucesso.

A aclamada realização de *Hiroshima Mon Amour*, por exemplo, levou os produtores a sugerirem a Alain Resnais um novo roteirista conhecido por sua escrita literária: Alain Robbe-Grillet, autor do texto de *O ano passado em Marienbad* (*L´année dernière à Marienbad*, França, 1961), que se destaca por sua complexidade temporal e pela inovação no enredo quanto às questões sensoriais:

> O filme explora as zonas de inconsistência do tempo e da memória, a partir da diluição dos limites entre realidade e imaginação. Com um antienredo que trata fundamentalmente da "história de uma persuasão", na qual a realidade é criada sobretudo através da palavra, o filme joga com a sincronia do tempo e com a temporalidade do espaço, à medida que mistura presente, passado e futuro em um espaço móvel, vertiginoso, representado pelas salas, corredores e jardins labirínticos de um hotel barroco, onde perambulam hóspedes anônimos e impassíveis. (MACIEL, 2004, p.210)

Em relação à elogiada parceria, Robbe-Grillet, que não esteve presente durante as filmagens, elogia substancialmente a realização de Resnais – em prefácio à obra, publicada posteriormente[6] –, afirmando que o pouco que o diretor alterara de seu texto configurava mudanças que ele mesmo faria se estivesse responsável pela filmagem. Após esse projeto, no entanto, Robbe-Grillet, como muitos roteiristas bem-sucedidos, passa a filmar os próprios filmes e a refletir também sobre a continuidade da criação pós-roteiro. Em *Préface à une vie d´écrivan*, o autor afirma que de fato "a filmagem é um período criativo" (ROBBE-GRILLET, 2005, p.213).

A maioria dos diretores parece estar de acordo com o escritor francês, ainda que somem a isso a necessidade de um roteiro inteligente, mesmo que passível de ser modificado no momento da realização. Em *Grandes diretores de cinema*, Laurent Tirard compila uma série de entrevistas com cineastas de renome, ao qual realiza as mesmas perguntas, fazendo questão de inserir entre elas uma acerca da autoria no cinema. Grande parte desses realizadores enaltece a parceria e a coletividade na produção de bons filmes. Para Pedro Almodóvar, o ideal seria que o diretor encontrasse um roteirista que lhe fosse como uma "alma gêmea", com quem se casaria; Jean-Luc Godard ressalta a necessidade de, a exemplo de Sartre na literatura e na filosofia, o cineasta se cercar de pessoas com quem se comunique, com os quais haja trocas. Woody Allen considera a coesão na obra de

[5] Veja o exemplo do cinema polonês das décadas de 1950 e 1960, do brasileiro e do francês, bem como o da URSS e da Alemanha nazista. (Cf. BERNARDET, 1980, pp. 68-73)
[6] Cf. ROBBE-GRILLET, 1961:11

um diretor que escreve os próprios roteiros, e a criatividade quando as tarefas são compartilhadas. Mas destaca:

> [...] é um grande erro lançar-se a um filme com um roteiro que é ruim ou que não está pronto dizendo-se: "Não é grave, resolverei tudo com a direção." A experiência me provou que com um bom roteiro e uma má direção, o resultado podia ser um filme digno, mas que o contrário jamais se produzia. (ALLEN In TIRARD, 2002, p. 91)

Bons roteiros acrescidos de grandes diretores são, portanto, um dueto quase infalível – ainda que o sucesso de um filme deva-se a diversos fatores, inclusive à noção de sucesso. Além das parcerias de Resnais, podemos mencionar outras duplas bem-sucedidas, como Martin Scorsese e Paul Schrader, em *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, EUA, 1976) e *Touro Indomável*(*Raging Bull*, EUA, 1980); Alejandro Iñárritu e Guillermo Arriaga, em *Amores Brutos*(*Amores Perros*, México, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, EUA, 2003) e *Babel*(*Babel*, EUA/México, 2006); além deSpike Jonze e Charlie Kaufman – em *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, EUA, 1999) e *Adaptação* (*Adaptation*, EUA, 2002). É a partir deste último filme que se desenvolvem as reflexões a seguir.

Primeiro plano: Charlie Kaufman e François Truffaut

A escrita como verve do filme é a temática desenvolvida por Charlie Kaufman em *Adaptação* (*Adaptation*, EUA, 2002), dirigido por Spike Jonze. Na trama, fortemente traçada por referências autobiográficas, o personagem central é o própio roteirista, homonimamente nomeado, que enfrenta dificuldades criativas e pessoais, ao tentar adaptar o romance não-ficcional *The Orchid Thief*, de Susan Orlean, acerca de um colecionador de orquídeas.

Grandes questões subjazem essa ficção de ordem visivelmente metalinguística. Uma delas é a amplitude do conceito de "adaptação", que remete a Darwin e também à capacidade humana de se adaptar psicologicamente às mudanças que experencia. Porém, questiona-se, sobretudo, a notabilidade do roteirista e o afã hollywoodiano por narrativas tradicionais, espetaculosas, que transformam o cinema em mercadoria das mais ordinárias.

Essa discussão é levantada pela presença de um irmão-gêmeo de Charlie, Donald, que decide enveredar-se pela escrita de roteiros, assistindo ao curso de um grande mentor na teoria dos *blockbusters*, Robert Mckee[7], cujos ensinamentos estão calcados nas

[7] Robert Mckee é, na vida real, especialista em roteiros e costuma, de fato, ministrar seminários sobre o assunto.

expectativas das grandes produções. Essa espécie de duplo, desencorajado pelo irmão, acaba por escrever um elogiado roteiro, e, bem mais extrovertido, socializa com os atores e a equipe técnica do filme anterior de Kaufman, *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, EUA, 1999), junto aos quais o próprio Charlie era sequer notado.

> Colocar Donald como co-escritor do roteiro do filme é a maneira de Kaufman e Jonze "embelezarem a orquídea". A presença de Donald faz do filme uma meditação sobre o que é sentir-se como um escritor e enfrentar os temores da página em branco ou da tela em branco na América do século XXI. Assim, não podemos dizer que *Adaptation* seja uma adaptação fiel do livro: seu roteiro é sem dúvida uma mutação e uma inovação." (DINIZ, 2005, p. 89)

Thaïs Flores Diniz recorda ainda tratar-se esse de um "biopic film", que, além de ser considerado biográfico, inclui cenas dos artistas em processo de criação. A escrita, cujo silêncio e a intimidade não despertam a atenção dos holofotes, é colocada, nesse caso, como centro do conflito, evidenciando, inclusive, como esse processo pode ser solitário, angustiante e, ao mesmo tempo, fonte de júbilo.

Reitera-se, no entanto, que o papel do roteirista ou do adaptador modifica-se de acordo com a época e o país em que atua. Em *O prazer dos olhos*, François Truffaut enaltece a adaptação efetuada pelo diretor, baseada na conversão de ideias literárias para a tela. Ele critica a maneira como os mais célebres adaptadores franceses – na época, Jean Aurenche e Pierre Bost – apenas transformavam os romances em peças de teatro filmadas, simplificando exageradamente a ação dramática. E ele afirma:

> A situação é um pouco diferente nos Estados Unidos, por exemplo, onde os roteiristas, adaptadores e dialoguistas não são romancistas frustrados, mas intelectuais a serviço do espetáculo, ou seja, dedicados a uma ginástica do espírito que lhes permite pensar em imagens, visualmente. (TRUFFAUT, 2000, p.309)

O protagonista de *Adaptation* incorpora, dessa maneira, o adaptador norte-americano, que está "a serviço do espetáculo", pressionado por uma indústria que espera dele uma mercadoria adequada ao cinema de mercado. O que impressiona, porém, é a maneira como o roteirista Charlie Kaufman – que paulativamente torna-se referência pela sutileza e a inteligência de seus textos – imbrica ficção e reflexão: o filme vai sendo construído diante do espectador, sem que este se dê conta abertamente de que a adaptação está pronta e desenrola-se justamente ao permear as agruras da tarefa do adaptador-roteirista. Assim, Kaufman idealiza um filme que é, ao mesmo tempo, hollywoodiano – com as peripécias, conflitos e disparos esperados por essa sorte de cinema – e anti-hollywoodiano. Isso, entre outras coisas, por promover tal destaque à figura do roteirista, cujo ofício se torna o foco merecidamente reconhecido dessa produção norte-americana.

Hollywood acaba, portanto, adaptando-se também a certos roteiros ousados, que ajudam o espectador a pensar o cinema.

Tal exercício, de ser colocado nos bastidores, por trás das grandes telas, ocorre de forma marcante em *Uma noite americana* (*La nuit américaine*, França/Itália, 1973), escrito e dirigido por François Truffaut, que interpreta também o protagonista, Ferrand, o diretor do filme *Je vous présent Pámela*.

As crises pessoais dos atores, a especulação da imprensa, as falhas técnicas, a pressão dos produtores, falas esquecidas repetidas vezes, cenas inteiras que se perdem na montagem, dublês, continuístas, a maquiagem, a iluminação, a fotografia e até a morte de um dos atores principais: nada disso passa desapercibido nessa obra de Truffaut.

> Encontra-se [...] aqui uma das principais preocupações do cineasta em ressaltar a importância do cinema como algo *maior que a vida*. A notícia da morte do ator, por mais importante que seja, não pode atrapalhar o trabalho cinematográfico, pois "o show deve continuar". Em determinado momento do filme, Ferrand diz ao ator Alphonse: "Trabalho é mais importante do que tudo. Sei que você tem sua vida particular, mas a de ninguém é um mar de rosas. Há mais harmonia nos filmes do que na vida. Não há engarrafamentos, períodos de estagnação. Filmes sempre continuam, como trens à noite." (ANDRADE, 1999, pp. 116-117)

Há, acima de tudo, em *La nuit américaine*, essa latente declaração de amor ao cinema, a esse cinema além da vida, professada de modo comovente pela leitura da figura do diretor, que parece incorporar o título de um dos ensaios do autor francês: "Diretor: aquele que não tem o direito de se queixar". (TRUFFAUT, 2002, p.13)

As decisões a que é confrontado a todo momento, os detalhes, os conflitos que lhe cabe resolver, a serenidade que dele se esperam integram diversas cenas do filme e se refletem, especialmente, naquelas em que se destaca a conturbada noite de sono do diretor. Voltam-lhe à mente, então, as perguntas que escutara o dia todo, as falas, os prazos, os impasses. E retorna também um sonho, em que um menino, de cerca de 10 anos, aproxima-se da entrada de um velho cinema, de onde rouba cartazes do *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941), de Orson Welles. A ideia da homenagem a outros diretores insinua-se todo o tempo, principalmente em livros filmados em primeiríssimo plano, em cujas capas se leem os nomes de Hitchcock, Bergman, Cocteau, Rossellini, Bresson, Godard.[8]

[8] Curiosamente, em entrevista a Laurent Tirard, Pedro Almodóvar, como se comentasse essa cena de Truffaut compara a homenagem ao roubo, no sentido de buscar em outro diretor a solução para determinado problema cinematográfico, afirmando: "[...] para mim, apenas o roubo [em detrimento da homenagem] é justificável. Se ele for necessário, não se deve evitar. Todos os autores fazem isso." (ALMODÓVAR In TIRARD, 2006, p. 35)

Este último, que estivera ao lad de Truffaut da *Nouvelle Vague*, em entrevista a Laurent Tirard, critica o movimento por ter sido responsável pela perversão do conceito de autor:

> [...] quando lançamos a política dos autores, nos enganamos ao privilegiar a palavra "autor" quando, na verdade, era a palavra "política" que deveria ter sido destacada. Pois o verdadeiro objetivo desse conceito não era demonstrar quem faz a direção, mas explicar o que faz a direção. (GODARD In TIRARD, 2002, p.250)

É o que consegue Truffaut nesse filme cujo próprio título é uma homenagem ao cinema. Filmar em "noite americana" é construir uma noite artificial, rodar de dia uma cena noturna, no intuito de contribuir com o que se repete insistentemente nessa produção: que o filme não pode parar. Mesmo que, para isso, substituam-se atores, improvise-se o figurino, troque-se o gato que se recusa a tomar o leite. Engana-se o plano inicial, subverte-se o roteiro, ficcionaliza-se a produção e conta-se com todos os que compõem essa obra de arte coletiva. Afinal, no cinema, o autor onisciente, onipresente e onipotente só pode ser um mero e inverossímil produto da ficção.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme:* a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* 2ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2008.

BARROS, Leila Cristina. *Palavras, sons e imagens em cartaz :* aspectos de intermidialidade no romance *Benjamin*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura* (Belo Horizonte: UFMG, FALE) n. 14, 2006. pp. 122-134.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e sussurros/A hora do lobo/A hora do amor.* 2ed. Rio de Janeiro: Nórdica Editora, 1975.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma.* Éditions Narhan, 1993.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós:* v. 1, n. 2, p. 8–23, 2008.

DAVINO, Gláucia Eneida.*Roteiro, elemento oculto no filme. Filme, a cristalização do roteiro.* In: Teses, ECA-USP, 2000.

DURAS, Marguerite. *Romans, cinema, théâtre, un parcours 1943-1993.* Paris: Gallimard, 1997.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2005.

MACIEL, Maria Esther. "Poesia à flor da tela". In *Textos à flor da tela.* MACIEL, Maria Esther ; SEDLMAYER, Sabrina. (Org) Belo Horizonte : FALE, 2004. pp. 207-216.

ROBBE-GRILLET, Alain. *L´année dernière à Marienbad.* Paris: Gallimard, 1961

ROBBE-GRILLET, Alain. *L´Immortelle.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d´écrivain* . Paris: France Culture/Seuil, 2003.

SCORCIRA, Rosalia de Ângelo. "Cinema na Literatura". In: *Pro-Posições*. v. 16. n. 2 (47) - maio/ago. 2005. pp. 37-54.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema.* Trad. Marcelo Marques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*: escritos sobre cinema. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual.* Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

Filmografia citada

21 gramas (*21 grams*, EUA, 2003). Dirigido por Alejandro Iñárritu; roteiro de Guillermo Arriaga.

Adaptação (*Adaptation*, EUA, 2002). Dirigido por Spike Jonze; roteiro de Charlie Kaufman.

Amores Brutos(*Amores Perros*, México, 2000). Dirigido por Alejandro Iñárritu; roteiro de Guillermo Arriaga.

Babel(*Babel*, EUA/México, 2006). Dirigido por Alejandro Iñárritu; ; roteiro de Guillermo Arriaga.

Césarée (*Césarée*, França, 1978). Dirigido e escrito por Marguerite Duras.

Hiroshima Mon Amour (*Hiroshima Mon Amour*, França/Japão, 1959). Dirigido por Alain Resnais; roteiro de Marguerite Duras.

India Song (*India Song*, França, 1974). Dirigido e escrito por Marguerite Duras.

Les mains négatives (*Les mains négatives*, França, 1978). Dirigido e escrito por Marguerite Duras.

O ano passado em Marienbad (*L´année dernière à Marienbad*, França, 1961). Dirigido por Alain Resnais; roteiro de Alain Robbe-Grillet.

Quero ser John Malkovich (*Being John Malkovich*, EUA, 1999). Dirigido por Spike Jonze; roteiro de Charlie Kaufman.

Taxi Driver (*Taxi Driver*, EUA, 1976). Dirigido por Martin Scorcese; roteiro de Paul Schrader.

Touro Indomável(*Raging Bull*, EUA, 1980). Dirigido por Martin Scorcese; roteiro de Paul Schrader.

Uma noite americana (*La nuit américaine*, França/Itália, 1973). Dirigido e escrito por François Truffaut.

SOB A PENA DO MESTRE: LEITURAS DA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO ÀS MEMÓRIAS DE PEDRO NAVA

Moisés Ferreira do Nascimento
(CAPES – PPGL/UFES)

Para Marcelo Paiva de Souza

> "A memória dos que envelhecem [...] é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética". Pedro Nava, em *Baú de Ossos*

A obra ensaística elaborada por Antonio Candido, de um modo geral, sempre buscou estar ciente dos rumos que a literatura brasileira percorria. Desde o início de sua caminhada, o crítico sempre se apresentou como um intelectual consciente da tradição herdada, atento ao que se produzia e as tendências futuras da literatura. Isso pode ser notado já no primeiro texto elaborado para a revista *Clima*, em 1941, em que Candido tece comentários bastante certeiros quanto à ficção e poesia da primeira metade do século XX[1]. Outra prova dessa precisão crítica é o fato de que foi sob a sua pena que se iniciou os estudos críticos de escritores como Clarice Lispector e João Cabral de Melo – escritores que passariam batido se dependessem dos demais críticos de seu tempo, muitos deles não tão favoráveis aos trabalhos de estréia desses dois grandes nomes da literatura. "No Raiar de Clarice Lispector", que abriu o caminho para o romance *Perto do Coração Selvagem*, e "Poesia ao Norte", primeira crítica ao livro *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto, são textos fundadores da fortuna crítica de ambos, que desempenham papel importantíssimo por também apontarem a trilha que essas literaturas seguiriam.

E isso parece ser uma característica. Antonio Candido elaborou uma crítica que sempre foi atravessada pela preocupação com a literatura de seu tempo, que ressaltava o diálogo que esta construía com o mundo e as tendências estéticas vigentes; e isso desde a mocidade. Mesmo quando era apenas um jovem intelectual, e aqui menciono novamente a revista

[1]*Clima*: revista de ensaios estéticos e científicos que marcou a crítica brasileira nos anos de 1940. Ela foi fundada em 1941 pelos na época estudantes da USP Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Rui Coelho, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado, e sobreviveu até 1944, tendo ao todo 16 números publicados. Já na primeira edição, Candido constrói uma análise interessante da ficção e poesia elaborada naquela época, inferindo comentários certeiros quanto à obra de grandes nomes, como Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira e Oswaldo Alves.

Clima e o texto "Os Livros" (primeiro artigo do crítico ali publicado), Candido já afirmava o que era o seu propósito crítico: "o nosso desejo é ver as coisas com maior honestidade possível e, afastando igualmente o preconceito de louvar e de demolir, mostrar que, ao lado do ponto de vista das críticas consagradas, há lugar para o modo de ver dos moços" (Candido, 1941, p. 107). Isso porque, na visão do então jovem crítico, há uma constatação de que o olhar da juventude se difere do da velhice, sendo aquele, portanto, mais propício à compreensão da literatura que se produzia na época: "colocado diante de uma obra, o crítico a vê de maneira muito diferente segundo tenha vinte ou trinta anos". Daí a formulação do que se pode enxergar como um dos principais fundamentos da revista:

> Reconhecemos, imodestamente, que a nossa crítica terá certo interesse num determinado campo: o da crítica aos escritores moços. É a eles que nos dirigiremos de preferência, levando-lhes as nossas impressões de gente da mesma idade. E talvez seja útil o depoimento de moços sobre moços. (Candido, 1941, p. 108)

Embora não limitada apenas ao paradigma dos "escritores moços", a obra de Candido será fiel aos princípios que ele apresenta nesta primeira aparição. Um deles é a preocupação em não elaborar uma crítica unilateral, pautada apenas no "fenômeno individual do escritor", mas que o relacione "organicamente" ao "complexo de ideias que caracterizam o momento social". Na visão do jovem crítico, "o escritor, embora ressalvadas as suas qualidades puramente pessoais, reflete sempre um estado de alma ou de espírito mais ou menos geral" (Candido, 1941, p. 108). Este princípio de crítica literária o acompanhará durante toda a sua trajetória intelectual, inclusive quando se propõe a pensar a maneira como a realidade social se transforma em elemento da estrutura literária, já nos anos de 1960, com o ensaio "Crítica e Sociologia": "uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente" (Candido, 2006, p. 17).

Outro princípio que caminhará com o autor é de ater-se às produções contemporâneas. Ainda que seus tempos de mocidade já tivessem exauridos, o crítico levou para a vida intelectual a preocupação de estar sempre atento ao "modo de ver dos moços" ou, melhor formulado, da escrita que se pretendia a inovar a tradição literária brasileira. Foi com esta atenção que Antonio Candido escreveu dois artigos de fôlego nos anos de 1970 que já denunciavam os rumos da literatura contemporânea, tanto a do final do século XX quanto a da primeira década do século XXI, que são: "Poesia e Ficção na Autobiografia", conferência ministrada pelo autor em 1976 na Universidade Federal de

Minas Gerais e publicada no ano seguinte, e "A Nova Narrativa", comunicação lida em Washington/EUA em 1979 e publicada em 1981. Em comum – e nisso consiste o recorte que faço aqui –, a abordagem das memórias de Pedro Nava publicadas a partir de 1972, colocando a autobiografia, ou a utilização dela na ficção, como uma das principais tendências da narrativa contemporânea.

Com o intuito de clarear a mente do leitor, alguns fatos interessantes a respeito dessa tendência ocorridos nos anos de 1970 serão lembrados. Em 1975, Philippe Lejeune cria o "pacto autobiográfico" – tríade básica entre autor, narrador, personagem, na mesma identidade –, numa tentativa de amarrar as possibilidades do que poderia ser uma autobiografia, que assim é definida: "uma 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" (LEJEUNE, p. 14).

O impacto desta definição teórica nos estudos literários foi imediato, haja vista a restrição gerada pela tese do teórico francês, abaixo exposta:

1. *Forma da linguagem*:
   a) narrativa;
   b) em prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador*:

a) Identidade do narrador e do personagem principal;
b) Perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, p. 14)

Assim, ao fechar o círculo em torno da autobiografia, e ao mostrar que os "gêneros vizinhos" (memórias – o requisito 2; biografia – o requisito 4 *a*; romance pessoal – o requisito 3) não preenchem essas categorias, Lejeune traz para si vários embaraços. Entre eles, um criado por Serge Doubrovsky.

Em 1977, Doubrovsky cria o termo *autoficção*, com o intuito de mostrar uma brecha na teoria de Lejeune. O autor publica nesse ano o romance *Fils* – narrado na primeira pessoa do singular pelo personagem que nada mais é do que o próprio autor do livro – e no prefácio a obra emprega aquele termo, que "pode ser entendido como a inclusão do ficcional em uma narrativa de cunho autobiográfico, ou ainda como uma

narrativa em que o factual e o ficcional se diluem no texto, intencionalmente, com a autoridade do autor"[2].

É observando este último parágrafo, que convido o leitor a observar a crítica de Candido a Pedro Nava. No texto "Poesia e Ficção na Autobiografia", dedicado ao estudo das obras de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e sobretudo da obra de Nava, o autor já mostra o porquê deste último figurar entre medalhões já consagrados da literatura brasileira e a razão porque dedica mais tempo à análise da literatura deste em detrimento dos outros:

> (...) conviria lembrar que, estamos habituados a tratar Drummond e Murilo na categoria dos maiores escritores, a presença entre eles de Pedro Nava pode espantar alguns, porque a sua revelação é recente e as pessoas ainda não se habituaram a aceitar a sua eminência ou admitir que um livro de memórias possa ter a altura das grandes obras literárias. Ora, justamente porque estou convencido desde o primeiro momento de que assim é, ou seja, de que Pedro Nava é um dos grandes escritores brasileiros contemporâneos, não hesitei em situá-lo na devida companhia.[3]

E de imediato já apresenta como a obra de Nava (na época, somente *Baú de Ossos* e *Balão Cativo* haviam sido publicados) se insere na nova literatura:

> Nos seus dois livros a autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupo, da qual emerge em plano mais largo a visão da sociedade, traduzida finalmente numa certa visão de mundo. O motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular. (CANDIDO, p. 73)

E Candido acerta. De fato, as memórias trazidas a lume por Pedro Nava de forma alguma assim foram feitas com o intuito somente de registrar fatos curiosos e importantes de sua família. A epígrafe do início do texto, retirada das primeiras páginas de *Baú de Ossos*, mostra que, mais do que um memorialista, Nava é, sobretudo, um escritor que vê na escrita da memória – embora esta possa não ter grande valia, segundo palavras dele – "uma esmagadora oportunidade poética" (NAVA, p. 21). O que ocorre neste primeiro volume é que o autor visita fatos ligados às raízes familiares em gerações bastante distantes da sua, porém aproximando-os do leitor de maneira tão minuciosa – O narrador da obra se coloca diversas vezes como que presente naqueles acontecimentos –, que este não tem outra forma de receber essas memórias senão como matérias de um romance, que ao desembocar em ocorrências já pertinentes ao escritor (em *Balão Cativo*, por exemplo), não dispõe mais de

---

[2]*Magazine littéraire*. Apud: Silva, Valdete Nunes. *Um olhar sobre o vazio: imagem e escrita em Douleur Exquise e L'Absence, de Sophie Calle*. Dissertação de Mestrado, UFMG. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br p. 66.

[3] Candido, Antonio. "Poesia e Ficção na Autobiografia". In:_____. A Educação pela Noite. 5º Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 73. Demais citações, no corpo do texto, com sobrenome e nº da página.

nenhum mecanismo que possa delinear os rumos do que foi real ou ficção (CANDIDO, p. 74).

Um exemplo interessante de como o escritor constrói esse discurso ficcional a partir de dados [auto] biográficos está no trecho em que descreve "as divinas batidas" feitas pela avó paterna na Fortaleza do final do Século XIX e início do XX. O narrador primeiro compara os significados de "batida" no sul[4] e no norte (nordeste), apresentando as diferentes formas em que são concebidas. Porém, a segunda descrição é recheada de extratos poéticos, que passam pela explicação mais sumária e corriqueira de ser a "batida" no norte (Ceará) "uma rapadura especial, feita com melado sovado e arejado a colher de pau, até o ponto de açucarar", seguida de uma análise do processo de composição com o açúcar – comparado a um compositor musical e um artista plástico –, a diferenciação por nome e grau dos diversos tipos de rapadura e açúcares ("rapadura comum", "açúcar comum", "melado", "cristalizado", "refinado", "açúcar preto") – em que ele afirma ser "rudimentar querer classificar os açúcares em superiores, inferiores, de primeira, de segunda. Esse é critério de quem os vende e não de quem os degusta" –, desembocando numa demonstração de devoção à avó Nanoca, que embora seja um trecho longo, vale a pena ser registrado aqui:

> Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* de *tante Leonie*. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d'água de moringa nova – todos *têm a sua madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust – desarmado implacavelmente, peça por peça a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e do espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo. Libro-me na sua forma, no seu cheiro, no seu sabor. Apresentam-se como pequenas pirâmides truncadas, mais compridas do que largas, lisas na parte de cima, que veio polida das paredes da fôrma, e mais ásperas na de baixo, que esteve invertida e secando ao ar, protegida por palha de milho. Parecem lingotes da mina de Morro Velho, só que o seu ouro é menos mineral, mais orgânico e assemelha-se ao fosco quente de um braço moreno. Seu cheiro é intenso e expansivo, duma doçura penetrante, viva como um hálito e não se separa do gosto untuoso que difere do de todos os outros açúcares, pela variedade de gama do mesmo torrão, ora mais denso, ora mais espumoso, ora meio seco, ora melando – dominando todo o sentido da língua e ampliando-se pela garganta, ao nariz, para reassumir qualidade odorante, e aos ouvidos, para transformar-se em impressão melódica. Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim – abrir os batentes do maravilhoso. Reintegro imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita, em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte – onde chegavam do norte os caixotes mandados por dona Nanoca com seus presentes para os netos. Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas: passam lá fora o coronel Germano e dona

[4] Assim Nava define a "batida" no sul: "aperitivo feito com pinga, limão açúcar, a clara facultativa posta em neve, o gelo contado, pesado e medido e o gênio que transforma esses ingredientes pobres na bebida altiva e já simbólica, que não pode ter gosto nem cheiro da cachaça, do limão, do açúcar ou do ovo que nela entraram e passaram por mutação". (Nava, p. 38)

> Adelina Corroti numa conversa de palavras sem som. Meu pai entra sorrindo e seus pés não fazem barulho na escada. Minha mãe chega em silêncio e tira duma jarra um molho de cravinas translúcidas para pôr no coque. A vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme do cinema mudo. (NAVA, p. 39-40).

O que começa com apenas uma descrição analítica, passando por ambiências bastante singulares, toma ares fantásticos no final do trecho, quando se vê o narrador totalmente tomado pela sensação nostálgica evocada pela degustação da "batida"; que quebra as noções de tempo/espaço e coloca o escritor novamente em lugares não mais possíveis na realidade, dadas a distância que existe entre o instante da enunciação e o tempo real em que aqueles fatos ocorreram. Isto porque está presente na obra "um dos elementos básicos do tratamento ficcional: a transferência para os personagens da capacidade de ver e sentir" (CANDIDO, p. 74).

Não foi em vão a atenção para a definição de Doubrovsky. Parece-me que o olhar de Candido a obra de Nava perpassa esta ideia, ainda que o termo *autoficção* não tivesse sido empregado pelo escritor francês, pois enquadra as memórias do escritor recheada de um "tratamento ficcional". É, sobretudo, por ali não ter um compromisso de organização do passado, de forma linear, mas sim de construir uma autobiografia [que ora se transforma em biografia, em história de grupos, em relatos, conforme as palavras já citadas de Candido] modificada, segundo afirma Valdete Nunes, "na qual a escrita do personagem estaria ligada a uma experiência que não possui nenhum comprometimento com a verdade, inclusive deixando pistas ao leitor para que este encontre as diferenças entre o real e o ficcional no texto".[5]

Tais inferências são perfeitamente diagnosticadas no primeiro volume das memórias – *Baú de Ossos*. Isso porque ali, de forma geral, quase todos os acontecimentos são anteriores ao nascimento de Nava, sendo todos eles conhecidos pelo escritor através de documentos, fotografias, relatos dos parentes, diários e cartas. O diferencial, no entanto, bem definido por Candido, é que o leitor recebe esses relatos "como matéria de um romance", já que o escritor os constrói por meio de efabulações, penetrando "*simpaticamente* na vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação" (CANDIDO, p. 73) [grifo do autor]. Ainda com Candido:

[5] Silva, Valdete Nunes. op. cit. p. 67.

> Não se trata, portanto, de dizer que Pedro Nava possui uma tal força de escrita que as pessoas dos seus livros *parecem* personagens; mas que ele as concebe e elabora como se *fossem* personagens. Por isso têm tanta força. (CANDIDO, p. 75) [grifos do autor]

Só para voltar novamente ao texto de Nava, coloco aqui um trecho da obra que exemplifica bem as palavras de Candido citadas acima, que inclusive foi recortado pelo crítico no texto estudado. O leitor perceberá que pela enumeração genealógica que o escritor constrói, aos poucos o texto abandona o lado biográfico e tomas ares ficcionais bastante ricos, destilados de comicidade:

> O dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada era filho de pai homônimo e de dona Adelaide Lima Duarte, descendente de Aires Gomes. Não tinha nada dos rompantes paulistas dos Andrada, mas era cheio de ronha mineira dos Lima Duarte. Tinha dos primeiros, o físico e o nome; dos segundos, a astúcia e aquilo que Mário de Andrade chamava de "cauteloso pouco a pouco". E mais a simpatia e aquele encantamento que ele dividia com outros Lima Duarte – os seus primos Penido. Por estes ele se ligava aos Burnier, Monteiro, Teixeira Leite, Assis, Álvares da Silva (primeira ponte para o oeste e para a gente do Pompéu), Ribeiro, Ribeiro de Oliveira, Batista de Oliveira, Nunes Lima, Badaró, Mascarenhas, Vidal Barbosa Lage e Valadares (segunda ponte para o oeste e para a gente do Pompéu). Pelo mano José Bonifácio, aos Lafaiete e aos Stokler. Pela esposa, aos Olinda, Araújo Lima, Guimarães, Azevedo, Moreira e Régis de Oliveira. Tudo isto representava uma família extremamente solidária e estendendo-se, em distância, da Borda do Campo e Petrópolis e ao Rio, passando por Juiz de Fora e zona mesopotâmica de Minas. / Acresce que além de solidária, essa gente era a possuidora. Das fazendas, das companhias, das empresas, das indústrias, das fábricas, do prestígio nas profissões liberais, das santas-casas, das confrarias, das obras pias, das gotas-de-leite, das sopas dos pobres, das irmandades e dos apostolados. Uma piedade exemplar fazia chover sobre todos as bênçãos da Igreja e os juros das apólices. / Deste modo, tocar num só era logo pôr *em branle*e a favor, o Executivo, o Legislativo, o Judiciário, os correligionários, os compadres, os afilhados, os primos de primos dos primos, os contraparentes, Guy de Fongaland, Santa Teresinha do Menino Jesus, o próprio Menino Jesus, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, a dos Navegantes, a dos Aflitos, a de Lurdes, o Padre, o Filho e o Espírito Santo... Desses graus – não precisava esforço para dominar politicamente. (NAVA, p. 299-300)

Recomponho este trecho à maneira que Candido o coloca na sua crítica para mostrar tanto a genialidade de Nava enquanto memorialista e ficcionista, quanto à perfeição crítica inconteste do crítico. Percebam que Candido divide o trecho em que o escritor fala do Presidente Antônio Carlos em três ordens sucessivas de enumerações, separadas por barras, cuja primeira articula o indivíduo no ambiente família; a segunda, "a dos bens materiais e atividades estratégicas desta constelação humana, que asseguram a sua base real"; e a terceira, que, sem sombra de dúvida produz todo o efeito cômico, apresenta todo o cabedal que possui o político, que vai desde comparsas a poderes sobrenaturais, repleto de santos, inclusive da trindade santa (CANDIDO, 77). Do primeiro ponto, que é bastante homogêneo, relatando coisas apenas do clã, ao último, em que os poderes do estadista chegam aos céus, Nava constrói um efeito surreal, heterogêneo, que preenche de riso um trecho a priori bastante insosso.

É dessa forma que a obra de Pedro Nava, com o primeiro volume publicado em 1972 e o último em 1983, se insere no modelo de narrativa contemporânea tão em voga neste primeiro decênio do século XXI, anunciada por Candido lá no final dos anos de 1970, quando afirmou que:

> Um modo de ampliar o campo dos significados e, depois dele, a visão de mundo, é a injeção de insólito e irreal no nexo corrente da realidade. Foi assim que o romance contemporâneo superou as fronteiras do realismo e, paradoxalmente, pôde ampliar as da realidade, dando-lhes o toque da transcendência que quebra as restrições do concreto particular. (CANDIDO, p. 78)

A ideia aqui não é tratar Candido como precursor da *autoficção* de Doubrovsky. Mas sim mostrar como a crítica elaborada por ele sempre se apresentou atenta: tanto a tradição, para a qual ele também se apresenta como historiador, quanto aos caminhos que a literatura iria prosseguir.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia". In:_____. *A Educação pela Noite*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 61-83.

_____. "A nova narrativa". In:_____. *A Educação pela Noite*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 241-260.

_____. "Crítica e Sociologia". In:_____. *Literatura e Sociedade*. 09ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 13-25.

_____. "Os Livros". *Clima*. Revista Clima: São Paulo – SP. Edição Nº 01, Maio de 1941, p. 107-125.

LEJEUNE, Philippe. "O pacto autobiográfico". In:_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13- 47.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos – memórias 1*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. *Balão Cativo – memórias 2*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SILVA, Valdete Nunes. *Um olhar sobre o vazio: imagem e escrita em Douleur Exquise e L'Absence, de Shophie Calle*. Dissertação de mestrado, UFMG. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br Acessado em 16/10/2011.

O PASSADO: LEITURAS E ESCRITURAS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO, DA AUTOFICÇÃO E DA AUTOBIOGRAFIA

Renato Prelorentzou (bolsista CNPq)
Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)
renatoprelorentzou@gmail.com

Em 1988, Jean-Luc Godard iniciou uma série filmográfica a que deu o título de *Historie(s) du Cinéma*. O primeiro episódio chamou-se "Toutes les histoires"; o segundo, "Une histoire seule". Não há propriamente enredo, explicação ou argumento. Sucedem-se inapreensíveis imagens de outros filmes, falas inúmeras, entre as quais se interpõe a voz do narrador, que balbucia e repete sentenças, como quem lê ou escreve. Godard aparece. Está diante de sua biblioteca. Está lendo. Está sentado à máquina de escrever. O ruído da datilografia embala a projeção. O que vê o espectador parece a captura do momento mesmo em que o cineasta pensou em filmar a história, as histórias do cinema. A obra final é sua feitura. Somente assim parece ser possível contar as histórias, a história.

Narrador presente, aleatoriedade da memória, questionamento da linguagem, relativização do passado, busca e equívoco. Este artigo procura saber por que os narradores – de ficções, de autoficções e de autobiografias – hoje retornam do exílio a que foram relegados pela "morte do autor" para se colocarem, precisamente, no nebuloso espaço fronteiriço entre o real e o inventado.

Para Theodor Adorno, a posição do narrador no romance de sua época caracterizava-se por um paradoxo, e o procedimento do realismo vinha-se tornando questionável. O que se havia desintegrado era

> a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. (...) A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. (...) Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do 'foi assim', tanto mais cada palavra se torna um mero 'como se' (Adorno, 2003, 55-60).

Adorno delineava uma literatura cuja relação com o real era mais problemática. Tudo o que afirmava a partir daí o narrador realista era subjetivo, incerto. Sob pena de sucumbir à própria impossibilidade, a literatura procurava novas bases de sustentação para continuar narrando. Nos livros de ficção, a verdade já não se fixava; nos de história, tampouco.

Ao longo dos novecentos, diametralmente oposta às asserções positivistas, ascendeu a problemática do subjetivismo na disciplina histórica. Pela ascensão dos sujeitos acompanhou-se a proliferação dos objetos, e as significações das narrativas foram

multiplicadas. A resultante desse processo foi que já não havia uma única verdade prévia a ser fidedignamente desvelada e reproduzida pelo saber historiográfico (Malerba, 2006). A partir daí, a tese do anti-realismo epistemológico passou a suster que o conhecimento histórico não se relacionava diretamente com o passado real, mas apenas com outros e sempre presentes discursos, reduzindo a historiografia a uma literatura e o passado a um texto. Outra tese, a narrativista, reservou aos tropos e aos gêneros literários a prerrogativa de determinação do sentido dos fatos, indiferenciando narrativas ficcionais e históricas (White, 1994). A relação da história com seu objeto, o passado real, tornou-se problemática, pois tudo o que afirmava a partir daí era tido como ficção, mentira. Sob pena de sucumbir à própria impossibilidade, a historiografia precisava de novas bases para voltar a narrar.

Desde a perspectiva de quem conta a história, a crise do realismo e a da historiografia são movimentos concomitantes, interdependentes. Em ambos os campos, a interdição da objetividade demandou novas provas e procedimentos. Hoje, porém, mais importante que apontar a óbvia aproximação ou a necessária diferença entre os dois discursos é encará-las como uma contenda pela representação da realidade feita de empréstimos e hibridismos; é refletir sobre dinâmica que atualmente envolve ficção, história e o papel da imaginação na leitura e na escritura do passado.

Ficção: *Relato de um certo Oriente* – Milton Hatoum, 1989.

No início de *Relato de um certo Oriente*, o leitor fica sabendo que a narradora está de volta a Manaus e que foi aconselhada pelo irmão a anotar sua passagem pela cidade da infância. Ao final, saberá que a sucessão das narrativas é, talvez, infinda.

A cada capítulo, revezam-se em primeira pessoa amigos e parentes da narradora, contando um a história do outro, trazendo para o próprio relato uma narração alheia. Entre aspas, como em uma transcrição, recordam gostos, cheiros, objetos, palavras, idiomas, memórias. Nas últimas linhas, aludem a um caderno, a uma carta, uma conversa anotada: vêm os relatos seguintes. Todos esses são, de algum modo, diálogos, palavras oferecidas a alguém, momentos de uma prática cotidiana e incontrolável. Sempre que contam algo à protagonista ou àqueles com quem ela fala sobre o passado, esses narradores relembram quem lhes contou aquilo: suas histórias são as conversas que tiveram com outros e são também uma história a mais, parte dos relatos que se contarão; inserem-se em um contínuo

recordar, cujo feitio é literário. "Ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros" (Hatoum, 2005, 70).

Os relatos dos outros ajudam, portanto, a narradora na escrita do seu, preenchem lacunas de sua memória, fazem parte do trabalho de busca. Ela, por seu turno, os gerencia e expõe como "documentos" do passado familiar e, por meio de suas vozes, procura inquirir sobre a origem dos objetos e das afeições, sobre os episódios e as pessoas. Ao fim e como um todo, o livro coloca as narrativas em rotação, confirma e cancela sentenças. Os relatos surgem uns dos outros e, em sucessão, convidam a leituras igualmente consecutivas.

Os vários relatos, ainda, ajudam Milton Hatoum a encontrar nesse saber narrativo compartilhado a cada experiência individual o caráter literário da vida. Seja porque todos contamos e ouvimos histórias, seja porque essa vida que contamos se parece – quer se parecer – com aquela dos outros e dos livros, há um apertado laço entre contar e viver. As histórias – da vida, da ficção – começam sempre por aqueles que as recordam e reapresentam. Ao inventar muitos seres viventes nos livros, Hatoum ressalta o quanto há de ficcional nas vidas que se vivem fora deles. Se as vidas fictícias são inventadas com base no vivido, as vidas, ficcionais, talvez sejam vividas com base no inventado. E se, como diz um dos personagens do *Relato*, o tempo torna umas indistintas das outras, talvez caiba, hoje, pensar nas maneiras de diferenciá-las e nos sentidos de fazer o contrário – no papel do historiador e nas razões de a literatura atuar nesse espaço nebuloso.

Autoficção: *The Enigma of Arrival* – V.S. Naipaul, 1987.

The Enigma of Arrival apresenta-se como um "romance em cinco partes" e, não fossem as informações paratextuais acerca do autor, passaria por uma obra de ficção convencional. Mas os dados biográficos vão sendo corroborados e expandidos pelo enredo e, ao final do livro, o leitor não parece duvidar que personagem, narrador e autor foram uma só pessoa: o escritor de origem indiana nascido em Trinidad que condensa sua vida em relato. Permanece, entretanto, uma indagação sobre os motivos de a obra pretender-se fictícia, e não autobiográfica.[1]

[1]Em 1977, em *Fils*, Serge Doubrovsky cunhou o termo autoficção, questionando o conceito de autobiografia que Lejeune estabelecera dois anos antes. A obra autoficcional lançava um projeto oxímoro: personagem, narrador e autor eram o mesmo, mas a história, inventada. Substituia-se o pacto autobiográfico por um paradoxal (Robin: 2002), e a ambiguidade entre referente e fictício passava a ser fomentada pela pessoa do

Mesmo depois de morar décadas na Inglaterra, o escritor sente-se estranho e só, talvez por haver sempre interposto entre ele e o lugar um imaginário prévio. As imagens que observa evocam imagens lidas: "Nunca estivera em um subsolo antes. Era um tipo de construção que não existia em Trinidad; mas eu já conhecia os subsolos dos livros. Era como se eu estivesse penetrando no mundo de um romance, de um livro; penetrando no mundo real" (Naipaul, 2001, 128). Com base na memória livresca, busca na paisagem os detalhes lidos em romances e livros de história, procura nas pessoas que o cercam personagens clássicos, ingleses típicos, confirmações das leituras. Tudo é antecipação.

Em quase tudo, porém, se engana. É levado a admitir que o real, confrontado, afasta-se daquilo que lhe fora imposto pelos livros. Já não pode esperar o típico. As histórias são individuais e irredutíveis a modelos; acabam-se tornando – apesar ou por causa disso – a história que conta. Por haver conhecido a paisagem como leitor, por já a ter visto descrita, põe-se a descrevê-la uma vez mais, agora para falar da tensão entre as expectativas e o real: a paisagem e as pessoas podem não representar com fidelidade o país imaginado, mas, sem dúvidas, se deixam conhecer através deste.

Os livros ensinaram-lhe, ainda, o que deveria estar na vida de um escritor e nas obras que escreve esse homem distanciado, esse homem que toma notas, que sabe. Ao relatar a escrita de suas obras, acaba contando a história de *O Enigma da Chegada*: a trajetória de sua formação pessoal como escritor, sua busca por incorporar traços simbólicos de um escritor. Nesse exercício, julga que seu passado colonial e sua condição de forasteiro fizeram com que se tornasse um autor diferente daquele que desejava, quando lia, vir a ser.

Porque a contrapartida da imprecisa representação fictícia do real é o desejo que a realidade tem de repetir o fictício. Diante da ficção que encobre o real e do real que reproduz a ficção, Naipaul escreve um romance sobre um escritor que se torna personagem de si, a um tempo real e fictício. A narrativa da construção desse sujeito já não pode ser redutora, plena de clichês; precisa, antes, reconstruir, com o esmero descritivo e o cuidado da aproximação ao singular, uma nova forma de falar do real, ou, pelo menos, uma nova maneira de prová-lo. *O Enigma da Chegada* demonstra a verossimilhança desse eu em

---

autor em suas perfomances fora do plano da escrita. Também o pacto de leitura era ambíguo. Nele importava o paratextual e os protocolos de recepção. Só os dados empíricos sobre o escritor poderiam aferir a distância do autoficcional ou do autobiográfico. Mas a operação não pode ser válida, pois interessa, como se verá, saber quem é o autor que retorna e por que se colocano espaço ambíguo em que é e não é o personagem (Speranza: 2008).

construção ao colocar o personagem, o escritor, no meio do eterno retorno entre o ficcional e o real, ao dizer que, fora da narrativa, nenhum homem tem lugar.

As cinco partes do romance de Naipaul trazem reiterações e versões, um enredo disperso, digressivo, que parece operar ao sabor das lembranças. O escritor, o autor, lê sua experiência e a tenta compreender; faz de uma escrita presente uma leitura do passado pessoal em fragmentos. Retorna a seus escritos e sua busca coloca-o em dúvida. Não escreve, portanto, um relato totalizador. A demanda teleológica, característica da autobiografia clássica, é realizada pelo avesso: o narrador torna-se um escritor que não imaginava ser. E só contando tudo, as desilusões, os enganos, todo o processo de escrita, só colocando sua história para organizar as outras, consegue conferir a esse relato fictício a carga de real que a leitura lhe confere. V.S. Naipaul, escritor e protagonista de seu livro, ao expor as vicissitudes da escritura e a infinda contenda entre real e imaginário, parece postular outra instância de realismo, a meio caminho entre a ficção e a autobiografia.

Autobiografia: *Varia Imaginación* – Sylvia Molloy, 2003.

No primeiro fragmento de *Varia Imaginación*, a narradora conclui que, embora discordem, sua memória e a de um amigo talvez tenham, ambas, razão. Nessa nota seguirá o livro de Sylvia Molloy, uma autobiografia em pedaços, feita de imagens que se apagam e de outras que perduram, inexplicavelmente, até que um relato venha lhes conferir sentido.

Molloy é estudiosa do gênero autobiográfico hispano-americano. Em *Acto de Presencia*, analisa textos que pretendem o impossível: narrar a história de uma primeira pessoa que só existe no momento do enunciado. Ao examinar as formas autofigurativas, as estratégias textuais e os modos de percepção do eu, a autora remata que a autobiografia é sempre uma *re-presentación*, um voltar a contar. Vale, por isso, dizer que o adágio *yo soy el tema de mi libro* vai ao encontro de outro, o de que a vida é sempre, necessariamente, uma narrativa, um relato que se ouve, se lê ou que se conta através da rememoração. Para dar forma ao que armazenou na memória, o autobiógrafo recorre a *formas culturales* e a *fragmentos de textos verdaderos*, ou seja, a um arquivo de cenas preestabelecidas com as quais constrói o eu. Com isso, a autora não quer, entretanto, separar fato e ficção; prefere, antes, estudar os modelos sociais que guiam a representação do passado (Molloy, 1996).

Diz-se que *Varia Imaginación*é uma espécie de resposta a *Acto de Presencia*, ou melhor, que as duas obras formam contínuo na escrita da narradora-crítica. Se no primeiro

livro ela questionava a autobiografia clássica – o relato totalizante e teleológico, pleno de sentidos impostos e certezas –, no segundo filiava-se ao autobiográfico contemporâneo – breve, fragmentado, incerto.

De fato, em *Varia Imaginación*, os trechos que se sucedem sem ordem aparente trazem discordâncias, versões e, ainda, estranhas correspondências entre lembranças de eventos, a princípio, desconexos. Duas imagens – vistas ou imaginadas, contadas ou reproduzidas – sempre parecem estar juntas na memória, criando significados vários. É comum, pois, que Molloy diga, enquanto lembra, *nunca entendi, no sé, no sé bien porqué, creo recordar, recuerdo sí*. Essa oscilação (entre o completo desconhecimento, a suspeita de saber e a lembrança afirmada) sugere que o trajeto entre os polos da memória (esquecimento e lembrança) talvez seja percorrido, em ambos os sentidos, por outro duplo: verdadeiro e fictício.

Tanto lembrar quanto esquecer têm, em Molloy, uma vinculação com o universo ficcional, com o ciclo de histórias contadas: lembra cenas de filme como se fossem suas; lembra cenas suas porque se parecem com cenas de filmes; vive o amor pela literatura, pelo sofrimento dos personagens, vê-se naquela história. Como em Hatoum ou Naipaul, as cenas lidas e vistas estão nos relatos, ajudam a reconhecer o presente e a significar o passado, a entender o sentimento e expressá-los. A memória de Molloy recorre à ficção para completar-se, *trying to make sense of it*; no sentido oposto, sua ficção nasce nas lacunas da memória. A imaginação varia entre esses duplos.

Historiografia: *Il formaggio e i vermi* – Carlo Ginzburg, 1976.

O queijo e os vermes narra a história de Domenico Scandella, dito Menocchio, um moleiro do Friuli morto pela Inquisição no final do século XVI. Uma documentação extraordinariamente farta permite que se saibam quais foram suas leituras e pensamentos.

Ginzburg, hábil narrador, enlaça a vida do moleiro à história do período, procura fazer com que a pesquisa sobre um indivíduo suporte uma hipótese geral sobre a cultura popular da Europa pré-industrial, uma era marcada pela difusão da imprensa, pela Reforma Protestante e pela Contra-Reforma. Mais notável que esta tentativa, porém, talvez seja a opção do historiador por mencionar sempre os impasses da investigação, os becos e saídas para os quais lhe guiaram os pressupostos teóricos e as vicissitudes do trabalho. Em uma dessas encruzilhadas, Ginzburg decide que o caminho é analisar as leituras de Menocchio.

O livro passa então a contar a história de um leitor lendo as leituras de outro. Ginzburg relata àquele que tem seu livro em mãos como lida com os documentos sobre Menocchio e com as demais fontes; detém-se, sobretudo, na análise comparada entre o discurso do moleiro e os textos que ele diz haver lido ou que podia ter ao alcance. Todo o trabalho é uma crítica da gênese desse pensamento herético tão particular: as apropriações lexicais de Menocchio, o deslocamento de sentido que operou, o que subverteu, o que esqueceu, o que deixou de compreender.

As leituras de Domenico Scandella, nota o leitor, eram arbitrárias e parciais, ratificavam convicções preestabelecidas – e não passa despercebido que esta é uma característica por vezes atribuída à escrita historiográfica. Nisso, Carlo Ginzburg destaca a importância dos desvios e equívocos de leitura na vida de Menocchio – o que acaba por advertir a possibilidade, a preeminência, de seus próprios erros como historiador.

O queijo e os vermes, clássico da chamada Microhistória, põe em tela a vida de um sujeito que viveu uma ruptura histórica e cultural e que inquisidores e historiadores não puderam classificar em termos de heresia ou modelo explicativo. Seu protagonista, o indivíduo empírico, não é a ilustração de um tempo. É, antes, uma representatividade em negativo. No livro de Ginzburg, esse contra-modelo não reforça o paradigma historiográfico; ele o refaz, na diferença, na nuance, na mudança de escala e de foco, trazendo novos problemas e questões para a historiografia. Pois Ginzburg retira Menocchio do típico, do estatisticamente comum e, ao isolá-lo, confere a seu personagem maior veracidade, a seu objeto de estudo maior credibilidade e relevância.

Atento às implicações epistemológicas da alternância entre escalas individuais e sociais, o trabalho de Ginzburg mostra-se mais vívido e convincente porque busca o indivíduo singular; porque desvela na narrativa final as vicissitudes e opções da pesquisa; porque assume, a cada impasse, a possibilidade do equívoco; porque admite que a imaginação aja nas lacunas entre os indícios; porque, ao centralizar a posição do historiador, coloca o sujeito no cerne da produção de um conhecimento falho, mas possível. Ao expor suas dúvidas, seus itinerários, os limites de suas operações, a falibilidade de seus pressupostos teóricos, Carlo Ginzburg oferece uma história cuja validade parece maior – por paradoxal que seja – e, assim, propõe novas formas de narração e provação no campo historiográfico.

Os autores dessas escritas sobre o passado compartilham aspectos formais e temáticos, fazendo atuar o círculo de leituras e escrituras, tanto literárias quanto históricas.

Na forma, onarrador falho e presente, o desvelar da busca e da escrita e a assunção do engano são traços de escritura – lidos por historiadores e ficcionistas em obras de história e de ficção – que hoje cristalizam-se e dão resposta às crises do narrador e do historiador, vividas ao longo do século XX. Nos conteúdos, as interpenetrações entre real e fictício, a mediação da memória e da linguagem e a parecência entre vidas vividas e inventadas são propostas de leituras que agora,na diluição de fronteiras entre gêneros narrativos, indicam uma nova tendência para descrever e problematizar o real. Em todas essas escritas talvez figure uma concepção de história como domínio da incerteza e do efêmero.

Para além da história, das hipóteses e do método, relevante é a exposição da trama de *O queijo e os vermes*. Ginzburg afirma sobre as provas, mas pode apenas supor sobre as lacunas, e ambos os gestos são oferecidos a quem lê. Assim é a história indiciária: uma narrativa falha e limitada sobre uma série de índices (provas/documentos) arbitrários, na qual exerce papel central o historiador, suas vicissitudes e equívocos (Ginzburg, 1999; 2007). A história do que se quer conhecer não passa sem a narração dos acasos desse conhecimento provisório.

No final de seu livro, Sylvia Molloy, em Nova York, sonha com a casa dos pais em Buenos Aires, confunde duas cidades, dois tempos, lembrança e fantasia. Admite ter inventado. *Varia Imaginación* é sobre a impossibilidade de encerrar uma autobiografia sem recorrer ao fictício; põe em cena os mecanismos de composição do texto e de compensação da memória – sua aleatoriedade, as imagens que o eu tenta articular. Questiona esse eu e o projeto autobiográfico.Na última parte de seu livro, V.S. Naipaul, desse "romance" que começa em pontos diferentes e conta várias vezes os mesmos episódios, o escritor volta à sua ilha e ao passado, que já não podem ser os mesmos: não há mais os rituais, os costumes, o vínculo com a terra e os deuses, o sagrado. Ao ter essa percepção, põe-se a escrever o livro que acaba. O relato de sua trajetória como homem e escritor não é totalizante; fala, ao contrário e aos pedaços, da falha, do desajuste, de toda a tensão entre o real e o narrado. É a compreensão – pelo real, pela narrativa, pelo ficcional – possível de si. Nas últimas páginas, de *Relato de um certo Oriente*, a narradora diz ter levado consigo cadernos e gravadores. "Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa (...) Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes" (Hatoum, 2005, 165-166). Há um esforço documental oferecido ao leitor como prova de veracidade. Há, ainda, a ilimitada sucessão de relatos que aproxima vida e tradição literária. Na voz da

personagem que escreve uma espécie de autobiografia em carta, Milton Hatoum encadeia histórias – pessoais, lembradas, documentadas, lidas – para expressar um passado com novo realismo: ambos feitos de inevitável cruzamento entre memória e imaginário.

Os textos não escondem suas opções narrativas ou o funcionamento das recordações; afirmam o verossimilhante pelo singular e o gesto de ler como momento de fusão do imaginário com o real; pontuam, além disso, que a construção do sujeito e do passado é marcada pelo sujeito presente; e, com essa proeminência do narrador, disparam uma série de qualidades do falho e do transitório. Há mais: esse jeito de escrever convida a certos modos de leitura e de recepção, implicando, para além da relação dos livros com o referente, a de seus autores com o real.

Na autobiografia tradicional, o narrador era inquestionável; na historiografia, irrelevante. A verdade do passado era, em um caso, vinculada a ele e, no outro, muito superior. No realismo tradicional, de modo similar, o verossímil era oferecido ao leitor sem que se duvidasse daquele que narrava. O parecer de Adorno sobre a desintegração da experiência e da vida articulada e contínua talvez valha para além do romance: fissura no narrar de ficções, histórias e também autobiografias – logo, autoficções.

Nesse percurso entre escritas, desde a ficção, pela autoficção e autobiografia até história, há, em princípio, um crescente compromisso com a verdade do narrado, com um tempo que, de fato, esteve, mas já não está. Ao percorrê-lo em sentido oposto, notou-se que, embora o senso ético precise bloquear o fictício na historiografia e no testemunho (Le Goff, 1996; Sarlo, 2007), os procedimentos de exposição e provação atravessam as fronteiras. Essa abordagem do passado – de um lado, procura/investigação, dadas na leitura, de outro, dúvida/engano, expressas na escritura – faz parte de uma contenda, de um diálogo, entre ficção e história.

Interessa notar esses procedimentos de escrita partilhados. Importa, sobretudo, saber quem é o autor que retorna e por que ele se coloca no espaço ambíguo entre história e ficção. Talvez seja para relativizar fronteiras entre gêneros, entre real e inventado; talvez para dizer que o desejo narcisista é seguido pela consciência da dificuldade de dar conta da experiência do sujeito; talvez para afirmar que se vê como parte essencial da apreensão do passado e que é a sua história que faz girar as outras; talvez, enfim, para fundar, no texto, a relação de dúvida e vacilação do sentido característica do contato entre sujeito e mundo – princípio de incerteza.

O tema do retorno do autor liga, desse modo, o campo literário à virada epistemológica da historiografia. E, se a morte do autor (da autoridade) era necessária em um contexto político-cultural específico, problematizar sua ressurreição parece ser pertinente. Esse retorno do eu à página, para o qual não faltam exemplos na literatura das últimas décadas, não é, contudo, festivo. O autor volta como um fantasma, meio real e meio fictício, jogando deliberadamente com ambiguidades e indefinições. Trata-se de uma reinvenção equívoca do eu, e não mais daquele autor pleno de imposições em seus enunciados; ressurreto, faz-se presente no texto, no qual estão inscritas também suas leituras indiciárias e a etapa do escrever. Depois da crise e do banimento, retorna o autor, mas não a autoridade: ele descortina a busca, assume o equívoco e propõe outra forma de leitura, cooperativa, pois parece conseguir oferecer alguma prova do que diz somente quando expõe sua dúvida e seu trajeto. Retorna, portanto, um autor crítico: já não se pode dizer que está ausente ou que nada sabe de seu próprio texto; fantasmático, está investido de um saber sobre a escritura. Se Foucault e Barthes postulavam o afastamento do autor em favor do leitor, a resposta contemporânea talvez esteja nessa narração do vacilo e do engano, nesse esmero com que se constrói, conjuntamente, o sentido do texto – pelo menos daquele que se refere ao passado (Barthes, 2004; Foucault, 2006).

Na historiografia, o pesquisador é o ponto de convergência e expansão de um saber, por essa razão, restrito e mediado; nos demais discursos, um "narrador-leitor" está investigando o próprio passado nos rastros e vestígios (cartas, fotografias, testemunhos, objetos, paisagens, cenas literárias, leituras dos outros). A leitura – e sua implicação sobre a escritura – ocupa, portanto, o centro. Não apenas a leitura de textos, mas a leitura indiciária, aquela sobre a qual se fundam a historiografia e o conhecimento do passado. Leitura de si e dos índices desse tempo ausente – pessoal ou social – que resulta em escritura falha, instável – signo da hodierna relação entre sujeito e objeto.

Esse movimento, percutido pela epistemologia do século XX e expresso pelas escritas não-historiográficas, parece ter elaborado e devolvido à historiografia a noção de que o imaginário está presente em qualquer busca pelo tempo pretérito. A historiografia, depois de haver recusado, justamente, a ficção que lhe procurava impor o pós-moderno, parece já não poder prescindir da imaginação.

Superadas as proposições novo-céticas, pode-se distinguir a invenção, própria do fictício, da imaginação, presente também na história. À ficção permite-se inventar entre lacunas da memória; à história, em princípio, não. O que deve preencher os espaços entre

um indício e outro, entre uma prova e outra, é a imaginação: a capacidade de inferir, de lidar com o provável e o reconhecível, de conjeturar, fazer aproximações, buscar outras provas – tudo isso baseado em um imaginário a um tempo literário e histórico. O historiador e o literato, escritores, podem ser vistos, a um tempo, como leitores e autores, pontes entre tempos, pontos de confluência de memórias e imaginários. Eles narram passados que partem de textos e culminam em textos, e, a todo momento, leem, imaginam e escrevem (Pinto, 2004).

Se a história hoje é indiciária, se o realismo já não postula a certeza, se rompimento do pacto autobiográfico faz do nome próprio uma impostura e do escritor um personagem, é lícito tomar essas manifestações como uma denúncia – ou uma vindicação – do caráter imaginativo de toda escrita que lida com o passado. É, afinal, a infinda cadeia de leituras do imaginário o que liga indícios na autobiografia e na historiografia; sua imitação e a tênue fronteira que traça entre real e inventado são temas presentes de ficções e autoficções. Quando desvela seu lugar e o processo narrativo, o narrador mostra como o imaginário atua sobre o real; ao desvelar essa dinâmica, rompe com uma forma de realismo – e de epistemologia – para criar outra. Em ambas, a imaginação é a maneira mesma pela qual se conhece o passado, esse tempo ausente descrito hoje na incerteza e no descortinar da própria busca. O narrador, fantasmagórico e fraturado, não pode deixar de falar em primeira pessoa ou de saber que as histórias que leu fazem parte do relato do mundo e da história que conta, seu passado é mais um entre todos. Todas as histórias, uma história só.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *O fio e os rastros.* São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita.* São Paulo: Contexto, 2006.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

NAIPAUL, V.S. *The Enigma of Arrival*. Nova Iorque: Vintage, 1988.

PINTO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

ROBIN, Régine. "La autoficción: el sujeto siempre en falta".In: ARFUCH, Leonor. (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SPERANZA, Graciela. "¿Dónde está el autor?". In: Otra parte. Revista de letras y artes, nº14, outono de 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

A VOZ DO SEREIO – A AUTORIA HOMOTEXTUALIZADA

Roberto Muniz Dias, mestrando em Literatura pela Universidade de Brasília. robertomunizdias@gmail.com

Camerado! This is no book;
Who touches this, touches a man;
(Is it night? Are we here alone?)
It is I you hold, and who holds you;
I spring from the pages into your arms-
decease calls me forth.
So Long (Walt Whitman)

Toda vez que releio *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu, sinto uma espécie de identificação imediata tal qual aquele homem sob a chuva, o corpo embebido de conhaque e a alma ansiosa, cheia de saudade. Sinto aquela mesma vontade de perceber que alguém me espera e que apresso o passo na correspondência certa dos desejos. A falta de pontuação proposital e o parágrafo extenso me dão uma sensação de ritmo de urgência, o amor não pode se calar. A voz muda do personagem se propaga por entre o som da chuva. Sim, uma voz. Voz rouca, voz inaudível, melancólica; outras vezes, vívida por reafirmar uma condição, um estado, um afeto ou uma identidade.

As vozes que se dignam a falar, nesse discurso ficcionado, revelam sentimentos guardados, abafados – nem sempre tão resistentes –, imbricados com temas tão apropriados para a hodierna discussão da Literatura Contemporânea. Podem essas vozes maduras de homens gays seguros de sua sexualidade – cônscias de seus papéis como seres performativos dentro da representação que lhes são atributos intrínsecos, registrar um sentimento de genuína autoidentidade?

E tanta subjetividade pode ser apreendida pelo cientificismo reinante, de uma autoridade positivista, heteronormativa, detentora do cânone estabelecido? A voz gay pode ser objeto para o estudo da Literatura como viés epistemológico? Os estudos e contribuições do feminismo, como produtor de um conhecimento crítico, muito contribuíram para o reconhecimento e inclusão do sujeito-objeto para o entendimento do fazer crítico literário. Para Rita Terezinha Schmidt:

> "O que a crítica feminista propõe, no território dos estudos literários, é uma epstemiologia, reumanizada. Alicerçando-se nessa tríade inegociável – interesse + conhecimento+

> agenciamento – a crítica feminista promete uma nova tradição de pesquisa. Nova porque os pressupostos e sua prática possibilitam uma interseção de estratégias – política, pessoal, teórica, textual e filosófica – que fazem convergir, no ato e na cena da enunciação, vozes que não têm presença no discurso científico tradicional." (SCHMIDIT, Rita Terezinha, 1994. P.23-32)

A tríade proposta pela crítica feminista conjuga os elementos cognitivos de uma nova postura pós-modernista, pós-colonialista, dando espaço para estudos baseados na historiografia valorativa de conteúdos de raça, condição social, sexo, minorias. Então, a inclusão do sujeito como partícipe do processo de crítica e construção do saber torna-se o seu diferencial em relação às antigas e ensimesmadas teorias.

Com propriedade, Terry Eagleton observa que "a vida futura de um fenômeno é parte integrante de seu significado, mas este é um significado do impenetrável aos seus contemporâneos." (EAGLETON, Terry, 2006. P.329). Seria o homem do conto de Caio F. Abreu, sob a chuva, implorando atenção, batendo, batendo, na porta do companheiro. Um marginal ou um ser com identidade própria, amor definido e pleito justo? A quem ele direcionava aquela preocupação e manter-se limpo? Talvez nem o autor soubesse de suas repercussões ficcionais, mas, sim, ele sabia que falava de pessoas e anseios inexprimíveis. Mas é um devir. Somente agora temos a amplitude de sua significação. Parece um deja vú esse passar de páginas de *Morangos Mofados*.

Por muito tempo, vivemos imiscuído num discurso monocromático, essencialmente heteronormativo, patriarcalista, judaico-cristão. Eu entendia tudo isso numa simples frase enunciada pelo meu pai: "futebol é coisa de menino, deixa de lado esses desenhos!" Estava tudo ali embutido. E resgatando Eagleton, vim entender melhor essas normatizações somente agora. A tal questão do gênero-sexualidade nunca foi tão discutida como depois dos movimentos femininstas pós-estruturalistas, dos movimentos lésbicos e gays. E a intedisciplinariedade entre Literatura e os estudos sobre homossexualidade nunca foram tão presentes como no contexto atual. Tanto que a Literatura se tornou um viés para a articulação dessas vozes marginais e desarticulação dos discursos majoritariamente heteronormatizantes de uma escritura que se pretende universal.

No entanto, como afirma Anselmo Peres Alós, em *Narrativas da Sexualidade: Pressupostos para uma poética Queer*, os fundamentos dessa poética "não estão apenas a serviço de uma descrição das narrativas, eles também possibilitam uma acurada análise de como o texto reflete, subverte e questiona a realidade no mundo social no qual está inserido." (ALÓS, Anselmo,2010. P.843) Mas o que uma poética Queer, senão um monte

de vozes misturadas numa tentativa de clamar por uma plataforma política homogênea? É possível assegurar as essas vozes tratamento equânime?

Longe de discutir a legitimidade e hierarquização de anseios, visualizo novamente o homem debaixo da chuva, molhado, com cheiro de conhaque, e de como, talvez o autor nunca tenha se apercebido do que realmente escrevera. Aí reside minha real fascinação pelo texto, naquilo que cabe a mim: a forma como o recebo. Eagleton, ainda em sua Teoria da Literatura, uma introdução, pontua:

> "a teoria da recepção examina o papel do leitor na literatura, e como tal, é algo bastante novo...poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo sec. XIX); uma preocupação com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência de atenção para o leitor... para que uma literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor." (EAGLETON, Terry, 2006. Pag.113)

É aqui onde me localizo, nessa identificação clara com o outro que sou eu mesmo em outro tempo, debaixo da chuva. Mas em tudo o sentimento e o desejo se equivalem. Partindo do ponto de que eu me identifico com a leitura, a apropriação estilística que faço eleva minha categoria identitária a um nível ontológico. A compreensão e reconhecimento do meu status asseguram uma existência mais concreta e sadia. A questão da identidade gay no literário – como meio de expressão dessa voz mencionada – não se trata apenas de reconhecer características de uma poética aristotélica. Alguns querem reconhecer apenas marcas identitárias de uma sexualidade fora do padrão; outros advogam a existência de uma compilação alusiva ao tema. No entanto, segundo MacGee, nos últimos trinta anos no campo da crítica e da teoria literária, os estudos do sujeito "serviram para perceber que o sujeito é, antes de tudo, uma categoria da qual não se pode abrir mão." (MACGEE, Patrik, 1992. Pag. 13).

A Homotextualidade, acertadamente falando como categoria estratégica para a implementação de uma crítica literária, inaugura uma estética experimental de contextualização, uma espécie de temática específica. Tal texto se alinha com outros de temática homoafetiva, reiterando temas e situações na elaboração de uma espécie de sintagma operacional dessas leituras. Por outro lado, a Teoria Queer amalgamou diversos discursos e individualidades, vinculando novos coros de vozes como se a sensação de pertencimento fosse alijada. Como afirma Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, "todo nativo sente-se mais ou menos estrangeiro em seu próprio lugar." (KRISTEVA,1994,p.27) A experiência do ser e estar gay promoveu a desconstrução do paradigma heterossexual estabelecido e conferiu voz e vez àquele que se sentia

marginalizado. Pareceu-me que alguém abriu a porta respondendo ao personagem de Caio Fernando Abreu no conto Além do Ponto.

Que acontece se me declaro gay? Um adulto consciente dos constructos sociais submetidos, aceitos e rejeitados; introjetados e repelidos; refutados e assimilados; como lidar com certo abandono do que se tem experimentado e vivido?

A questão do gênero, como debatida pelas feministas, abriga certa diversidade. A mulher pode recusar o biológico, refutar a maternidade, então que papéis sociais podem ser desempenhados por ela? Igualmente, ela pode, apesar de lutar por seus direitos, aceitar a maternidade mulher que recusa o biológico, que refuta a maternidade. Essa plêiade de possibilidades parece se desvanecer num discurso radical. Há uma liberdade teleológica sim, uma conformação feliz ou uma identidade decantada. Como disse Focault: "a vontade de ser um sujeito moral e a procura de uma ética da existência era principalmente, na Antiguidade, um esforço para afirmar a própria liberdade e dar a sua própria vida uma certa forma na qual podia se reconhecer e ser reconhecido por outros e onde a posteridade mesma poderia encontrar como exemplo." (http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/estetica.pdf)

Entendo que exista uma hodierna descentralização do discurso, ainda citando Focault: "as relações que devemos ter conosco não são de identidade: devem ser relações de diferença de criação, de invocação. É muito difícil ser sempre o mesmo!" (Foucault, 1994, p.739). Mas mesmo com a defasagem do tempo ainda me sinto e me vejo nas linhas de Caio Fernando Abreu, com o sentimento, com a dor, a alegria. Sou parte de um devir estabilizado. Tornei-me um gay pronto. No entanto, dentro desta poética Queer, não há unanimidade em ser este sujeito cambiante focaultiano. A crítica a este postulado é feita pelo movimento Lésbico que procura, também, uma identidade própria neste conjunto. Segundo Jagose, "o ceticismo Queer acerca do evidente estatus de identidade de categorias tornou-se suspeito para aqueles que simplesmente pensam que isto é apenas apolítico ou mesmo uma forma reacionária de intelectualizar." De certa forma esta desestabilização das identidades é uma clara estratégia de homofobia:

> "Nós não podemos permitir que o discurso privilegiado patriarcal (do qual o pós-estruturalismo não é senão uma nova variante) para apagar a identidade coletiva que as lésbicas tem recentemente começado a estabelece...Pois o que realmente resultou da incorporação da desconstrução do discurso, no acadêmico discurso feminista, pelo menos, é que a palavra Lésbica tem sido colocada em aspas, se usada ou mencionada, e a existência de Lésbicas reais tem sido negado, mais uma vez." (WOLF e PENELOE, 1993,p 11).

Parece existir uma luta sectária dentro do movimento Queer para a identificação dessas categorias que antes se unificaram para a luta por direitos e quebra dos estereótipos normativos. Uma espécie de resgate de autoria vislumbra-se nesse momento em que a Teoria Queer tende a perder sua carga política e de representatividade.

Superadas as questões seminais dos textos edificantes do marxismo-engelismo, do edipiando de Freud e do simbólico de Lacan, tenho a dizer como homem gay maduro, que as práticas realizadas no campo performativo de minha sexualidade, atingiram uma estabilidade que me autoriza distinguir: desconforto de prazer; aceitação de rejeição; sedentarismo de nomadismo. Matei meu Pai, o totem; matei minha mãe: pari-me. Faço parte de uma comunidade unívoca com voz ativa. Sou parte de um coro estabelecido. Podemos falar no Brasil, do marco histórico da aprovação da união civil gay, e isto abaliza uma identificação, uma identidade. Esta respaldo jurídico libertário reforça os pressupostos de Focault quanto à estética da existência, mencionada alhures.

No entanto, Tânia Swain, no seu *Identidade nômade : heterotopias de mim*, faz-nos divagar eternamente sobre o que somos, como se pudéssemos desempenhar um papel social inexoravelmente imiscível. Não sou partidário do essencialismo. Tampouco corroboro com os construcionistas que alegam ser a sexualidade algo fluido, o efeito de acondicionamento social. Eu sou o que sou. Porém, o que se quer debater aqui é a ontologia da identidade assumida por um gay adulto, para o qual não mais importa definir conceitos ou desestruturá-los, parte-se deles para um campo de desejos decantados onde se luta por uma existência harmônica, sem uma ideia fixa centrada na constante contestação, nem alicerçando uma passividade de uma verdade não-socrática.

Os movimentos feministas e de liberação gay trouxeram à baila os problemas de ordem do gênero-sexo-sexualidade. Como afirmou Guacira Lopes Louro: “por certo vivemos num tempo em que os binarismos de gênero e de sexualidade são insuficientes para dizer dos sujeitos e das práticas contemporâneas.” (LOURO, 2008, p.145) Mas dentro do discurso feministas, as alas radicais e as mais brandas, se acotovelavam pela sua verdade. E mais adiante, Guacira se questiona: “Haverá efetivamente, uma única verdade? Ou as verdades serão múltiplas? É possível conviver com a pluralidade das verdades?” (LOURO,2008, p.147) Deixo que o filósofo Sócrates em seu debate com Protágoras estatize que a verdade é relativa.

Lutamos tanto para o reconhecimento de uma identidade, de uma voz que fora esquecida, ocultada, suprimida, disfarçada, mascarada. Clamamos por igualdade genuína

entre os diversos entes ex-cêntricos, performativos da sociedade. A bandeira da Teoria Queer, ainda sob as matizes do arco-íris, batizada por Teresa de Lauretis ainda flamula com a mesma intensidade? Numa conferência sobre sexualidades gays e lésbicas, ela pronunciou:

> "o projeto da conferência foi baseado na premissa especulativa de que homossexualidade não é mais para ser considerada marginal com o fundamento contrário forma estável de sexualidade (heterossexualidade) contra a qual seria definida tanto pela oposição quanto por homologia." (de Lauretis, 1991: iii).

Ela advoga – agora reconsidero Eagleton e sua revisão do passado –, por uma nova reconceitualização: "como formas sociais e culturais em seus próprios direitos, embora alguns emergentes e desta forma ainda mal-definidos, descodificados ou dependes discursivamente em formas mais estáveis." (de Lauretis, Teresa,1991, p.iii-xviii)

Lauretis se contrapõe à Teoria Queer, termo por ela própria alcunhado, uma vez que a sistematização desse corpo teórico implicou o silenciamento de alguns grupos. Se há uma discrepância entre interesses, há vozes neste discurso justaposto Queer que pleiteiam características próprias. As reivindicações modernas dos movimentos lésbicos e gays, apartados da miscelânea Queer, constituem autêntica necessidade, não apenas de contestação, e sim de existência. Obviamente que existe uma classe gay norte-americana com expectativas e necessidades diferentes de alguns gays que vivem no mundo árabe, por exemplo, enquanto aqueles lutam por uma maior garantia de direitos, os últimos ainda resistem para poder existir como seres humanos.

Quando troquei as alianças em meu casamento, as indumentárias que eu e meu companheiro usávamos eram dois fraques, um preto e um branco. Eu usava o branco. Depois de alguns anos, já separado, alguém me alertou para o fato do fraque branco significar: a noiva. Mas em nenhum momento àquela época, deixei-me influenciar por os estereótipos, os símbolos da representação dos papéis. O feminino não me cabia naquela existência. O casamento, a união, a representação de meu papel junto ao meu companheiro era o que mais importava.

Vivemos num mundo lingüístico e simbólico onde as denominações implicam em atitudes. Portanto, a discussão ente os usos de *Queer Theory* ou estudos lésbicos e gays se entrelaçam metaforicamente neste exemplo. A teoria Queer seria uma forma de englobar todos os temas ligados à sexualidade diferente, mas dentro da intersecção epistemológica subsiste a tentativa de uma política que não reclama por todos e cada um. As críticas

direcionadas à teoria em tela, variam entre a perda do foco, um devir constante de sedimentações de interesses diversos e a visibilidade das comunidades sem oportunidades.

Segundo Jagose, o termo Queer "tem o potencial para trabalhar contra as especificidades lésbica e gay, e desvalorizar todas as análises sobre homofobia e heterocentrismo desenvolvidos largamente pelos críticos gays e lésbicos." (Jagose, 1996, p. 58) E mais a adiante, ela é categórica em afirmar que: "ele (o termo Queer) neutralizará a eficácia das lésbicas e gays como categoria, e esta flexibilidade iria conectá-los com outros cujo comprometimento com políticas anti-homofóbicas é disputado." (Jagose, 1996, p. 63) Longe de este texto promover uma discussão resolutória, no entanto, fica clara a necessidade de identificação das vozes de forma menos teórica e mais persuasiva. Neste sentido, a conclusão de Jagose sobre o destino deste embate é que:

> "Queer não é uma conspiração para desacreditar lésbicas e gays; tampouco desvaloriza os inquestionáveis ganhos feitos pela causa. Seu principal feito é chamar a atenção para as compreensões que – internacionalmente ou de outra forma- são inerentes à mobilização de qualquer categoria indenitária, incluindo ela mesma. (Jagose, 1996, p.102)

Volto a minha releitura de *Morangos Mofados* e sinto que a voz de Caio Fernando ainda tem uma força peculiar. Mesmo que ele não defendesse uma Literatura Homoafetiva, ele escrevia sobre a perspectiva de um homem gay, com suas problemáticas e suas inquietações. Não sobreviveu a esta contemporaneidade para visualizar o quanto seu trabalho pôde viabilizar a identidade do amor gay, da dor gay, da existência gay. Segundo Anselmo Peres Alós (*In Estudos Feministas* VOl. 18 N.3/2010, pág. 843), reproduzindo as ideias de Judith Butler:

> "...muito mais do que a voz singular de um artista, o artefato literário é a expressão de uma determinada perspectiva, de um determinado conjunto de interesses. As tensões geradas pelas premissas das teorizações gays, lésbicas e feministas são extremamente produtivas para o desenvolvimento de novas estratégias textuais e intertextuais." (BUTLER, 1999, p.11-20).

Caio Fernando Abreu não só parte de um ponto de vista particular, ele constrói em sua emblemática narrativa de um fôlego só, contornos de uma subjetividade além da linha; promove a inclusão, a visibilidade.

Mais uma vez os *Morangos Mofados* em minhas mãos. E quando releio Aqueles dois volto, o pensamento a toda teoria feminista da qual se retira especialmente que não há um paradigma para o corpo, quando se fala de sexo. No entanto, segundo Butler:

> "'sexo' é, desta forma, não somente o que alguém tem, ou uma descrição estática do que alguém é: dependerá de uma das normas pelas quais o sujeito torna-se viável, a qual qualifica um corpo para a vida dentro do domínio de inteligibilidade cultural." (BUTLER, Judith.1993, pag.2).

E Aqueles dois de Caio Fernando: "...não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. Não que fossem muito jovens, incultos demais, ou mesmo um pouco burros." Ainda que não lhes houvesse a compreensão maior de suas sexualidades, a experiência homossexual tornou-se inteligível em suas vidas. E embora os outros da repartição, onde eles trabalhavam, não tinham entendimento do que aconteceria àqueles dois, os outros: "quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram."

Butler afirma que deve haver um repensar, vez que as relações entre natureza e cultura são decisivas para construção do gênero: "esse repensar chama a atenção para a questão do modelo de construção por onde o social unilateralmente atua sobre o natural e o investe com seus parâmetros e seus significados." (BUTLER, Judith,1993, pag.2) Por isso, repensar a natureza como uma mediação humana, é repensar os novos moldes e estruturas históricas que dão lugar a novos comportamentos sociais. "Aqueles dois" já eram cônscios de seus papéis quando ainda não entendiam sua complexidade. A inteligibilidade de Butler reafirma a condição da identidade como produto.

Voltando ao viés literário, como forma de propagação da identidade Queer – agora o termo pode ser usado em sua amplitude -, diversas são as vozes que se unem ao coro da identificação como modelo contemporâneo de manifestação de identidade. O amor que não pode dizer seu nome, agora tem uma constituição mais sólida do que antes pudera imaginar. Desde o naturalista/determinista *O Bom Crioulo* até *Berkelley em Bellagio* de João Gilberto Noll; ou de Proust com *O caminho de Swan* a poemas de Gregory Woods, temos reconhecidamente nesse coral de vozes uma característica aglutinadora, o que se chama de Homotextualidade, ou como eu quis alcunhar: a voz do Sereio. Esse ser inventado numa condição de porta-voz, que com seu encanto imaginário, consegue agrupar um conjunto, cada dia mais amplo e afiado, em sua cantiga nada inebriante, nada hipnótica, mas de tom realista e humano. No entanto, orquestra tal como as mulheres, a metáfora de uma música conceitual, falando de homens que se amam, de mulheres que se amam. Ele dá voz ao corpo ou o corpo dá a voz, ou ainda citando Miller: "no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo." (MILLER, 1980, p.271). É uma voz que não se pode mais calar.

Se as feministas sustentaram seu discurso num revisionismo dos conceitos de Freud e Marx, deve-se contemporizar a fala daqueles escritores que por algum motivo se calaram diante da mesma, ou ainda mais contundente, situação opressora do patriarcalismo, do heterocentrismo, do cristianismo. Este último ainda carrega em suas

estruturas a mordaça que ainda proíbe que muitas vozes sejam ouvidas. Mas mesmo assim, o desconstrutivismo de Derrida pode ser emprestado para ruir com todos estes dogmas regulatórios. Afinal tudo foi escrito por este mesmo homem branco-ocidental-freudiano. Porém, hoje, tudo se pulveriza com as desconstruções sobre a ideia do que é ser homem, do que é ser gay à luz da Bíblia, o que é família. Tudo se relativiza quando tentamos polarizar as razões do ser. Tudo se opera no lingüístico, no simbólico e segundo Walter Wink:.

> "A Bíblia vê a homossexualidade negativamente sempre que a menciona. E a repugnância sentida não era apenas por considerá-la contrária a natureza, mas por ser antijudaica, representando a incursão pagã na vida dos judeus. Pura perseguição, sem uma complexa inteligibilidade da condição homossexual." (WINK, 2008, P,12).

Isto posto, a Bíblia funcionaria, numa comparação mais que azada, como um Codex obrigatório, um código de condutas sociais, onde as práticas que redundariam das condutas vinculavam gênero ao sexo, enunciando o certo e o errado. E assim vincula estas manifestações proibidas ao pecado. Afortunadamente hoje, este espaço que antes era segregador, rende-se ao postulado maior das leis divinas e acolhe a diferença, com o devido sentido hermenêutico e teleológico da palavra cristão. Há m devido esquecimento de que, às vezes, a própria Bíblia celebrou o amor e amizade entre iguais. Citando o trabalho de Alexandre Feitosa em *Bíblia e Sexualidade*, ele faz uma análise da história de David e Jonatas – esquecida propositadamente, comparando diversas traduções que citam o versículo bíblico: E sucedeu que, acabando ele de falar com Saul, a alma de Jonatas se ligou com a alma de Davi; e Jonatas o amou como a sua própria alma.(1 Samuel 18.1 ARC) Para Feitosa: " o autor bíblico utilizou a forma mais profunda de se descrever um amor intenso por alguém: amar com a própria alma." (FEITOSA, Alexandre, 2010,p.105)

Não há de se contestar que uma identidade formada sobre a superação de alguns pressupostos antes intransponíveis, alicerça toda e qualquer afirmação identitária. Todas essas lutas predecessoras que aconteceram logo após os movimentos feministas e os estudos gays e lésbicos, mais do que apenas uma revolução, eles se estabilizaram no posto, ainda não pacífico, mas numa posição que atesta ao ex-cêntrico alinhar-se ao seu verdadeiro sexo-gênero, ao ponto de lhe conferir uma voz desarticulada do ideal e do imaginário; do padrão e do desalinho. Nem a flauta do Fauno, nem o encantamento da Musa ou da Sereia, apenas a voz do Sereio.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: AGIR,2005.

ALÓS, Anselmo. *Estudos Feministas/Universidade Federal de Santa Catarina*.Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Comunicaçõa e Expressão.- v.18, n.3, (2010)-.- Florianópolis: UFSC, 1999.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*. Routledge.1993,New York.

De Lauretis, Teresa. *"Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities." differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3*, no. 3 (1991).

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*/ Terry Ealgeton; tradução de Walteensin Dutra; 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEITOSA, Alexandre. *Bíblia e Homossexualidade: verdades e mitos*. Rio de janeiro: Metanóia, 2010.

FOUCAULT, Michel. Dits *et Écrits 1954-1988, IV*. Paris, Gallimard, 1994.

JAGOSE,Annamarie. *Queer Theory – An introduction*. New York University Press, 1996

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*.Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de janeiro, Rocco, 1994)

(MACGEE, PAtrik. *Telling the Other: The Question of Value in Modern and Pos-Colonial Writing*. Ithaca. Cornell University Press, 1992.

MILER, Nancy. *Women's autobiography in France: for a dialetic of identification*. In: Women and Language in Literature and society, Ed. Sally MacConnel-Ginet, Ruth Borker & Nelly Furmam, Nova York, 1980, p.271

SCHMIDIT, Rita Terezinha, Da Ginolatria à Genologia: sobre a função teórica e prática feminista.IN: FUNCK, Susana Borneo(org). Trocando ideias sobre a mulher e a literatura. Florianóplis, SC. Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SWAIN, Tania Navarro.
http://tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm

WINK, Walter. Homossexualidade: perspectivas cristãs. Tradução de Jaci Maraschin. São Paulo. Fonte Editorial, 2008.

WOLF, Susan J. and Julia Penelope (Eds) (1993) Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism, Cambridge, Mass.: Blackwell).

A GUERRA DE CANUDOS EM JOÃO ABADE

Rodrigo Moreira de Almeida

Publicado em 1902, *Os sertões* de Euclides da Cunha não é só uma obra sobre a guerra de Canudos: é *a* obra sobre a Guerra de Canudos, ponto de referência para qualquer releitura do conflito no sertão baiano. Ciente disso, o romance *João Abade*, de João Felício dos Santos, publicado em 1958, pretende constituir-se como uma leitura alternativa da campanha. Pretendemos aqui observar como se configura essa leitura, e para isso partiremos das palavras do autor num texto a guisa de prefácio ("Antes, um bilhete"), no qual afirma ter intentado escrever a história de Canudos "de dentro para fora":

> Pena que ainda não se tenha recolhido em obra considerável tanta curiosa originalidade! O pouco que se encontra disperso, mesmo de Euclides da Cunha, focaliza o assunto sob prisma invariável: o Governo e o Exército, o chão, o homem em si, a luta...
> 'João Abade', a história romanceada de Canudos, foi —ao contrário —escrito 'de dentro para fora', sem preocupações senão o arraial e sua gente. (SANTOS, 1958, p. 13-14)

Embora não deixe claro o que significa esse "prisma invariável" do texto de Euclides da Cunha, é possível inferir, a partir do trecho "o chão, o homem em si, a luta...", referência às três partes d'*Os sertões*, que João Felício se refira ao enfoque cientificista do engenheiro-escritor Euclides. De fato, como aponta Costa Lima (1997), a estrutura tríplice da obra euclidiana ("A terra", "O homem", "A luta") funciona como um encaixe de três círculos deterministas, que, juntos, explicariam a guerra. Assim, os fatores "meio" e "raça" explicam a emergência do arraial, enquanto que o "momento histórico", deslindado em "A luta", explica o porquê da guerra. Como se vê, a perspectiva cientificista e determinista, comum à ciência contemporânea d´*Os sertões*, dirige a escrita do livro de Euclides.

Objetar-se-á que não há nada como um "prisma invariável" em *Os sertões*, seja ele cientificista ou qualquer outro, pois o texto afirma dois posicionamentos, sem decidir-se definitivamente por nenhum deles: ora condena os jagunços e chama-lhes primitivos, bárbaros, fanáticos, etc., ora admira-lhes as táticas de combate, a obstinação da resistência e a hombridade diante do aprisionamento e da degola. O próprio Euclides diz, na "Nota preliminar" a *Os sertões*:"Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo." (CUNHA, 1985, p. 86). Porém, mesmo denunciando a campanha como "crime", permanece um fato inegável: se

Euclides realmente defende o jagunço, nem por isso abandona seu arcabouço cientificista; antes, contorna-o sutilmente.

Citamos antes o trecho da "Nota preliminar" que caracteriza a campanha de Canudos como "um crime". Porém, na mesma nota, lemos também: "A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável 'força motriz da História' que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes." (CUNHA, 1985, p. 86). Vista sob esse ângulo, a derrota de Canudos é a crônica de uma morte anunciada, pois o sertanejo, sendo uma "raça fraca", só poderia ter sido derrotado. A denúncia do crime seria, dessa forma, resultado da mera indignação moral do autor, pois a análise científica fria do caso mostrava simplesmente que o esmagamento das raças fracas era inevitável. Como, então, transformar a denúncia em algo mais que um protesto revoltado, sem apoio no empirismo científico? A solução do texto euclidiano é a afirmação do sertanejo como "a rocha viva da nossa raça" (CUNHA, 1985, p. 559), a essência mesma do país, o que torna ainda mais contundente a denúncia do crime, exposta na "Nota preliminar". Nesse caso, os retrocessos do sertanejo seriam explicáveis por sua mestiçagem ainda não estabilizada e pelo alheamento à vida civilizada, retrocessos que de resto seriam superáveis com o tempo[1]. De qualquer modo, o insulamento histórico e geográfico[2] a que ele fora submetido produziu, de acordo com Euclides, uma miscigenação mais uniforme, menos difusa que aquela do litoral:

> Enquanto mil causas perturbadoras complicavam a mestiçagem no litoral revolvido pelas imigrações e pela guerra; e noutros pontos centrais outros empeços irrompiam no rastro das bandeiras — ali [no sertão], a população indígena, aliada aos raros mocambeiros foragidos, brancos escapos à justiça ou aventureiros audazes, persistiu dominante. (CUNHA, 1985, p. 171).

Assim, permitiu-se "a máxima intensidade de cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido, completo." (CUNHA, 1985, p.

---

[1] O caráter "transitório e especial" do retrocesso observado em Canudos é assinalado pelo próprio Euclides da Cunha nas notas à 2ª. edição d'*Os sertões*. Em resposta a um crítico que apontara uma contradição entre a condenação de Canudos como "sociedade morta" e a posterior exaltação do sertanejo como "rocha viva da nossa raça", o autor afirma: "Ao falar em sociedade morta, referi-me a uma situação excepcional da gente sertaneja corrompida por um núcleo de agitação [...]. De modo algum enunciei uma proposição geral e permanente, senão transitória e especial, reduzida a um fragmento do espaço – Canudos – e a um intervalo de tempo – o ano de 1897." (CUNHA, 1985, p. 581).

[2] Euclides cita a presença da Serra do Mar e a carta régia de 7 de fevereiro de 1701, que "Proibira, cominando severas penas aos infratores, quaisquer comunicações com o Sul, com as minas de S. Paulo." (CUNHA, 1985, p. 172) como fatores para o isolamento da raça sertaneja.

171). E é nesse tipo "bem definido" e "completo" que Euclides verá uma raça "autônoma", "original":

> A sua evolução psíquica [do sertanejo], por mais demorada que esteja destinada a ser, tem, agora, a garantia de um tipo fisicamente constituído e forte. Aquela raça cruzada surge autônoma e, de algum modo, original, transfigurando, pela própria combinação, todos os atributos herdados; de sorte que, despeada afinal da existência selvagem, pode alcançar a vida civilizada por isto mesmo que não a atingiu de repente. (CUNHA, 1985, p. 177).

Em outras palavras, o texto euclidiano apela para o mito de uma "essência nacional" e procura legitimá-lo por meio do discurso científico, ainda que esse essencialismo esteja fora do escopo da ciência. O sertanejo possui em si, pela miscigenação mais uniforme que lhe originou, o gérmen de uma raça autônoma e original, que mostrara sua resistência e bravura na guerra de Canudos, como convém a uma raça que se pretende legitimar como a essência nacional. Ao mesmo tempo, a "rocha viva da nossa raça" está sujeita a involuções, por não ter estável ainda seu tipo racial (por ser *ainda* uma raça "fraca", portanto) e por permanecer distante da civilização. O discurso científico, fundamentado principalmente na antropologia biológica, é assim contornado sem ser completamente negado, compondo o "prisma invariável" (para usar a expressão de João Felício dos Santos) que informa toda a obra.

Em *João Abade*, por outro lado, temos uma tentativa de escrever a história da Guerra de Canudos não com um olhar cientificista, mas focalizando-se nos incidentes e na população do arraial. Não houve, no caso, outra preocupação "senão o arraial e sua gente.", para retomar as palavras de Felício dos Santos em seu "Antes, um bilhete", citadas anteriormente. Essa perspectivainfluencia o próprio nível da enunciação, com a reprodução literária da fala do sertanejo e o uso intenso de regionalismos e ditos populares. Também a narração é feita de forma fragmentária, em 261 capítulos curtos (alguns restritos a uma única frase), entre os quais não há, por vezes, uma sequência linear, contribui para representar, nos vários núcleos de ação do romance, a diversidade de pontos de vista dos personagens.

A guerra enquanto experiência individual, no entanto, não elimina seu aspecto público, aquele do evento enquanto irrupção de uma coletividade. Na verdade, ambos se entrelaçam, compondo o que, para Jameson (acesso em 15 out. 2010), define o próprio gênero romance histórico: a união do plano temporal das vivências particulares ao plano temporal público, transindividual, recolhido pela narrativa histórica. Percebemos isso no capítulo 89 de *João Abade*, no qual o narrador expõe os pensamentos de vários

personagens durante uma prédica de Antônio Conselheiro. Em meio ao messianismo que domina a coletividade, concentrando-se na figura do líder religioso, surge uma verdadeira multiplicidade de vozes e atitudes:

> Arlequim fitava o santo com o sentido de abancar para longe: a perna inflamada era, agora, sua esperança de fuga.
> Vila Nova, ajoelhado no chão áspero, fazia contas e planos para uma vida melhor, mesmo antes de ir para o céu.
> João Abade, já de pé, muito firme e contrito, dominava a jagunçada de rojo. Macambira, piscando os olhinhos miúdos, maliciosos, benzia-se a cada 'Amém, Jesus!' coletivo.
> Maria Olho de Prata, encolhida na saia vermelha, estava pensando como será compadre Pedrão, por miúdo, numa vadiagem de homem... (SANTOS, 1958, p. 124)

A perspectiva adotada em *João Abade* permite mostrar o arraial de Canudoscomo um espaço de conflito ideológico e jogo de interesses. Sobressai-se aí a figura de João Abade, que procura sempre destacar-se entre os chefes, especialmente Pedrão.

> Os demais chefes de labuta de sangue do Conselheiro não eram parada para ele [Abade]: eram segundos chefes por natureza. Mas Pedrão... aquele mulato sabido de peito largo, cabelo já querendo branquear no escorrido da cara, não era cipó de vidro. Respeito de homem para homem estava se agüentando mas, dia mais dia menos, tinha de se torar! (SANTOS, 1958, p. 32-33)

> Até bem pouco tempo antes de Abade sair com a procissão, estava acertado que Pedrão é quem ia comandar o bando. De repente, foi aquela ordem do Conselheiro: —João Abade é que vai!
> Pedrão nunca entendeu o porquê da reviravolta. Devia ter sido dedo de Taramela para encher o outro de reverências. (SANTOS, 1958, p. 49).

> — Pedrão teria conseguido mais daquele magote de mijões? — essa era a sua [de Abade] dúvida terrível. Fez tudo... tudo... mesmo quando se viu abandonado, guerreou sozinho. Sem a mínima cautela. Atirou o quanto pôde. (SANTOS, 1958, p. 117)

Orgulhoso e violento, Abade tenta impor-se entre o povo através do medo. Diante de Maria Olho de Prata diz: "Tu não sabe que eu sou João Abade? Não sabe da fama de eu que corre mundo?" (SANTOS, 1958, p. 71). Também se divulgou entre o povo que Abade, tendo recebido ordens do Conselheiro para tratar de uns mercadores andarilhos que vendiam cachaça às margens do arraial, "jogou a cachaça no rio, confiscou os animais e mandou Pajeú castrar os vendedores botando cinza quente em riba do ferimento para não virar bicheira." (SANTOS, 1958, p. 81). Depois de uma prédica do santo contra a prostituição, embora ele mesmo tivesse se envolvido com Maria Olho de Prata, "João Abade logo mandou açoitar Isaura do Dodó. Tanto deram na roxinha que ela morreu de surra." (SANTOS, 1958, p. 154). Entre os comandados, a brutalidade é a mesma: "Nos Cumbes, certa feita — quem contou foi Neco do Carmo —João Abade coseu um cabra

todinho com a faca só porque o desgraçado dormiu na vigília e respondeu mal ao relho que o despertou." (SANTOS, 1958, p. 34).

Um dos grandes aliados de Abade em Canudos é Taramela, o sacristão, que vê no chefe "aliado bastante útil" (SANTOS, 1958, p. 46):

> É que João Abade, lisonjeado e satisfeito também com a aliança a par de muitos e pequenos favores como fornecer-lhe à gula [de Taramela] mais cachaça do que seria natural um homem consumir, garantia-o integralmente contra algum jagunço menos dócil às sujas intromissões e velhacarias soezes.
> Entre os mandões da igreja, Taramela formava em plano correlato ao de Abade, como chefe de labuta de sangue. (SANTOS, 1958, p. 46-47)

Nesse contexto tenso, destaca-se Maria Olho de Prata, figura marginal dentro de Canudos, enquanto prostituta e mulher independente num mundo de cabras-macho: "Eu é que não dou para andar prendida por homem nenhum que nem piranha de resto em lagoa morta!" (SANTOS, 1958, p. 72); "Por um momento, pensou em abrir estrada. Nem João Abade, ocupado como estava, havia de lhe pedir conta de seus planos." (SANTOS, 1958, p. 108). Essa posição marginal, no entanto, permite-lhe questionar a autoridade do Conselheiro e a razão da guerra. É ela quem pergunta a João Abade: "Tu acredita no Conselheiro?" (SANTOS, 1958, p. 125). E mais adiante, também se dirigindo à Abade: "Que graça teve você de sangrar aquele mundo de macaco, vivente que você nem nunca tinha visto? Que mágoa eles tinham de nós pra vir de prepósito feito pra matar a gente? Quem diz que guerra presta?" (SANTOS, 1958, p. 194). Mas é diante de Pedrão, sua paixão secreta, que Maria Olho de Prata faz sua crítica mais contundente ao conflito, que lhe parece completamente desprovido de sentido:

> —Cumpadre, vamo largar de tudo isso? —esperou decidida na assentada. Tem nada mais que botar pra frente? Que importa lá a República? A força legal? Que importa Governo ou Conselheiro?
> O outro só ficou espiando. Ela prosseguiu:
> —Conselheiro é santo coisa nenhuma. Tá é se acabando na agonia das urinas. Tu já viu santo se acabar de urina presa como qualquer pecador? Maluco é que ele é e mais maluco ainda é tu, mais todos vocês que só fizeram banhar mato de sangue por coisa nenhuma! Me diga: Julinho? Joãozinho? Arimatéia? Tudo... Tudo... [...] Me diga: Julinho carecia morrer tão menino? Morrer a troco de quê? Será que não lhe dói Arimatéia? Adiantou de quê? Larga de mão essa besteira toda, cumpadre! (SANTOS, 1958, p. 292)

Destaca-se ainda, em *João Abade*, a figura de um Antonio Conselheiro inerte, uma simples peça manipulável no jogo de interesses dominante em Canudos: "O que o povo não sabia é que o santo já andava, há muito, posto debaixo da redoma da mística e conservado lá pelo seu Estado Maior. Era um títere.". (SANTOS, 1958, p. 59). O Conselheiro "já não tinha qualquer expressão prática. Nem mesmo lhe seria possível

mudar o rumo dos acontecimentos." (SANTOS, 1958, p. 60), o que provocou uma profunda subversão nos propósitos do movimento: "Sem mais nenhuma interferência do chefe supremo, o movimento tinha sofrido mudança total em sua finalidade." (SANTOS, 1958, p. 59). Além de manipulado, o Conselheiro é representado no romance como um verdadeiro louco, conforme mostra o trecho da prédica citada anteriormente e o comentário que o narrador faz a ela:

> —São Marcos e São João do Apocalipse, para sempre glorificados no sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo, em verdade vos digo, anunciaram pelas trombetas do Arcanjo Gabriel, no rio Jordão, a vitória do Bem sobre o Mal! A vitória dos que crucificaram Deus de Nazaré! [...]
> E a prédica embarafustou-se numa mixórdia de citações deturpadas, frases sem sentido, fragmentos de orações incongruentes, onde era previsto pelo mago, em constante, ao final de cada sentença, mananciais de belezas celestes aos que morressem combatendo contra as forças que queriam desterrar Cristo dos corações puros. (SANTOS, 1958, p. 123).

Porém, se n'*Os sertões* Antônio Conselheiro, apesar de também ser retratado como louco, acaba tornando-se (pela interpretação determinista já explicitada) uma vítima do meio e da biologia, em *João Abade*sua figura assume um aspecto quase ridículo, principalmente em seus momentos finais: "Antônio Conselheiro parecia de cera. Só a bola do olho ainda rolava no fundão da cara parada." (SANTOS, 1958, p. 288). Sua morte é narrada laconicamente, sem qualquer referência à embaixada que teria ido representar no Paraíso em favor dos jagunços[3]:

> No dia 22 de setembro de 1897, Norberto matando soldado lá por fora, Taramela veio vindo e falou para Agostinho:
> — Morreu!
> Ficaram olhando para o corpo do santo, sumido no arco da rede.
> Cavaram a cova dentro do resto do muro. (SANTOS, 1958, p. 201).

Todos esses exemplos parecem mostrar que o artifício de João Felício dos Santos de reunir em sua narrativa uma multiplicidade de perspectivas presta-se a um questionamento da interpretação corrente do conflito. É como se a pluralidade de indivíduos que o arraial congrega impedisse uma interpretação unívoca do conflito, seja como resultado do fanatismo religioso, seja como retrocesso da "rocha viva da nossa raça".*João Abade*, se não nega a dimensão religiosa do conflito, não o reduz a ela, ao mostrar a existência de uma luta de interesses que diminui a autoridade efetiva de Antonio

[3]"Antônio Conselheiro [após sua morte] seguira em viagem para o céu. Ao ver mortos os seus principais ajudantes e maior o número de soldados, resolvera dirigir-se diretamente à Providência. O fantástico embaixador estava àquela hora junto de Deus. Deixara tudo prevenido. [...] Porque o profeta volveria em breve, entre milhões de arcanjos, descendo — gládios flamívomos coruscando na altura — numa revoada olímpica, caindo sobre os sitiantes, fulminando-os e começando o Dia do Juízo...Desoprimiram-se todas as almas; dispuseram-se os crentes para os maiores tratos daquela penitência, que os salvava;" (CUNHA, 1985, p. 522-523).

Conselheiro e de suas ideias. Longe de ser um defeito da narrativa, como pensa Carvalho (1995), por representar os jagunços como lutadores sem idealismo e convicção, o fato de *JoãoAbade*deixar em segundo plano a motivação religiosa do conflito e abordar as lutas internas entre os jagunços e a crítica ao sentido da guerra, como vimos no discurso de Maria Olho de Prata, parece mostrar uma intenção de questionar os idealismos e convicções que movem esta e outras guerras.

Cabe acrescentar também que a presença dessas várias vozes, além de colocar em cena múltiplos pontos de vista de compreensão e de motivação para o engajamento (ou desengajamento) na luta, afeta a própria objetividade dos fatos envolvendo o conflito. Se *Os sertões* apóia-se na pesquisa e citação extensa de documentos, que pretendem reconstruir o fato tal qual foi,em *João Abade* a dimensão objetiva da história é diluída, pois as muitas vozes do romance assumem não apenas atitudes ideológicas diversas: elas também trazem ao texto informações sobre a movimentação das tropas do exército. Mas tudo são versões desencontradas e vagas, trazidas pelos informantes aos jagunços numa espécie de telefone-sem-fio:

> O mascate explicou que vinha trazendo recado de Queimadas, na carreira. Zico Jurema, o Zozó, é que tinha mandado.
> Lá, desde a virada do mês, só passados doze dias da briga de Uauá, já estava acantonada uma força de cem homens, comandados pelo major Febrônio, do 9º. Batalhão de Infantaria. O major era uma peste de dureza – foi o que mandou dizer o deputado amigo do Conselheiro. Vinha também um tal de Andrade que só não assombrava defunto.
> Isso tudo é o que se dizia, mas Zico tinha a tropa para cima de trezentos praças. (SANTOS, 1958, p. 78)
>
> Rebate de notícia chegou na boca de Fulgêncio: em Queimadas, estava um cabra ruim pra danar, baixinho, mirrado, cara de aipim de encosta – Moreira César.
> Muito para cima de mil e quinhentos soldados. Jegues como terra largada. Tudo carregado de cunhetes abarrotados. Armas das boas, das modernas, daquelas que só no soluço do coice toram no meio um pé de serra. (SANTOS, 1958, p. 127)
>
> - Gente, carango chegando que é um despotismo! É tanto deles que só faz empicotar eu, mais meu zirimão, mais o povo de nós! Já morreu Quitério, Ogênio, Mário Sobrado e muita raça de cara nova! A força vem com Miles de cavalo e de canhão... [...] Vem tudo de rumo feito para o rio e, pelo jeito, trás guia de sabedor. Hora dessa, já deve de vir comendo três léguas pequenas por baixo do cemitério velho... (SANTOS, 1958, p. 216)

A veracidade desses relatos é posta em dúvida pelos próprios jagunços: diante das informações sobre a quarta expedição, Pedrão pensa "que a tropa legal não era nada daquilo que se dizia e, com pouco mais de resistência, tudo virava alcanfor, como tinha virado o povo de Febrônio e de Moreira César. Até já estava sorrindo do gostinho da vitória." (SANTOS, 1958, p. 226).O próprio episódio desencadeador da guerra, o caso do

lote de madeira comprado mas não entregue aos jagunços para a construção da igreja nova[4], é resultado de um mexerico:

> Um dia disseram a Vila Nova, ou Vila Nova inventou, que certa mulher-dama, chegada de Casanova ou Pilão Arcado, contou a outra rapariga que os paus, por isso mais aquilo, não vinham nunca mais. Então foi o recado malcriado de Pedrão.
> O solavanco do susto lá neles, a ida da tropa legal para Uauá, produziu aquele esparramo de véspera. (SANTOS, 1958, p. 44)

Para finalizar, destacamos que mesmo a escrita do romance *João Abade* se sustentanesse procedimento de coleta de informações de valor histórico questionável. De acordo com o autor, o romance baseou-se em informações recolhidas nas cartas e cadernos de notas de Julius Cesare Ruy de Cavalcanti, o Arlequim, um dos moradores de Canudos. A referência a esses documentos é feita no capítulo 36:

> Essas cartas, sempre muito longas com fumaças de romanceado, trinta e oito ou quarenta colecionadas por um cônego da Bahia, mais uns quantos cadernos de venda cheios de anotações em geral a lápis, muita coisa ilegível pelo uso do tempo, permitiram a reconstituição da história de um homem que ninguém sabe até que ponto tomou parte na guerra de Canudos.
> Os cadernos, cheios de fatos interessantes e inéditos de uma das ocorrências mais extraordinárias da época, foram recolhidas por um tio do cônego, padre também, em buscas pelo interior dessas coisas antigas. (SANTOS, 1958, p. 56).

A referência aos documentos de Arlequim, longe de clarificar o fato, põe em xeque sua objetividade: as cartas contêm "fumaças de romanceado", seu número é incerto ("trinta e oito ou quarenta"), há nelas "muita coisa ilegível pelo uso do tempo" e o próprio autor, "um homem que ninguém sabe até que ponto tomou parte na guerra de Canudos", tem sua autoridade como testemunha contestada. Isso sem contar o fato, bastante provável, de Arlequim ser uma invenção do próprio João Felício dos Santos, já que seu nome e seus cadernos não são citados em momento algum na bibliografia sobre a Guerra de Canudos. Com esses elementos, João Felício dos Santos dispõe o que se poderia chamar de "efeitos de ficcional". Pois se o efeito de real, de acordo com Barthes (1972), resiste ao sentido pela "'representação' pura ou simples do 'real', a relação nua 'do que é' (ou foi)" (BARTHES, 1972, p. 40), o "efeito de ficcional", diante do documento e do fato, cria uma resistência à sua objetividade, à sua suposta transparência em relação à realidade. Ao final, se o

[4]Euclides da Cunha cita o caso como motivador dos combates em Uauá, na primeira expedição contra Canudos: "Antônio Conselheiro adquirira em Juazeiro certa quantidade de madeiras, que não podiam fornecer-lhe as caatingas paupérrimas de Canudos. Contratara o negócio com um dos representantes da autoridade daquela cidade. Mas ao terminar o prazo ajustado para o recebimento do material, que se aplicaria no remate da igreja nova, não lho entregaram. Tudo denuncia que o distrato foi adrede feito, visando o rompimento anelado." (CUNHA, 1985, p. 265)

documento desnuda sua própria problematicidade, resta-nos apenas a prudência de Otto Maria Carpeaux, expressa em sua crítica a *João Abade*: "Mas os exemplos de Tácito e de Saint-Simon bastam para demonstrar até que ponto a imaginação entra, como elemento criador, justamente nas maiores obras de historiografia." (CARPEAUX, 2005, p. 447).

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. O efeito de real. In:_____ et. al. *Literatura e semiologia:*pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35- 44.

CARPEAUX, Otto Maria. "Canudos como romance histórico". In: _____. *Ensaios reunidos (1942-1971):* vol. II. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p. 446-451.

CARVALHO, José Augusto. "Três visões de Canudos". In: _____. *Discurso e narração:*ensaios de língua e de literatura. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1995. p. 116-128.

COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota:* a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CUNHA. Euclides da. *Os sertões.*Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JAMESON, Fredric. "O romance histórico ainda é possível?" Tradução de Hugo Mader. In: *Novos Estudos – CEBRAP*. Nº 13. São Paulo: Mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>. Acesso em: 15 out. 2010.

SANTOS, João Felício. *João Abade.*Rio de Janeiro: Agir, 1958.

QUANDO EU QUERO EU MUDO: TRAUMA E RELATO EM "MEU TIO IAUARETÊ"

Sarah Maria Forte Diogo[1]

Introdução – *Quando eu quero eu mudo!*

A oração que abre este artigo foi retirada do conto "Meu tio o Iauaretê", constante em *Estas estórias* (1969), do escritor mineiro João Guimarães Rosa, um monólogo dialogal entre um mestiço solitário, habitante de um rancho isolado, e um visitante branco, cuja audiência é prefigurada por marcas linguísticas e inflexões ao longo do texto. "Quando eu quero eu mudo" – construção que manifesta a mudança sob o signo da vontade, do querer em primeiro lugar – sintetiza o jogo de identidades que ocorre nesta narrativa, que tem como peça principal o ex-zagaieiro, parente de pinima, sobrinho de onça, Tonho Tigreiro, que relata sua vida e se justifica.

Este artigo analisa a relação do personagem mestiço com o trauma que parece atravessá-lo – eliminar os próprios parentes – e o relato que enuncia como forma de confessar seus crimes – matar onças – e justificar sua inocência – assassinou os parentes, mas agora extermina os humanos. Para tanto, utilizaremos como fundamentação teórica a noção de trauma para Freud e as considerações sobre literatura e trauma conforme Seligmann-Silva em diversos escritos. Como metodologia, adotamos a leitura do conto e a pesquisa bibliográfica em artigos que discutem a narrativa escolhida, procurando dialogar com estes quando julgamos necessário.

De acordo com Freud, o trauma é marcado pela "fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. [O indivíduo traumatizado repete] nos seus sonhos regularmente a situação traumática. Quando ocorrem ataques de tipo histérico, que permitem uma análise, percebe-se que o ataque corresponde a uma total transposição naquela situação" (FREUD, apud SELIGMANN-SILVA, p.105). O sujeito traumatizado se fixa no evento ocorrido com certa regularidade, o que gera instabilidade e desconforto psíquicos, gerando uma repetição figurada – em sonhos, em discurso oral, em linguagem

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. e-mail: sarahfortebr@hotmail.com

não-verbal – do acontecimento traumático, o que pode encarcerar o indivíduo num círculo vicioso de sofrimento.

Observa-se em "Meu tio o Iauaretê" a constante alusão a um fato pretérito, enunciado pela fórmula: "[...] matei mais não! Não mato. Posso não, não devia" (ROSA, 2001, p.206). O personagem reitera que somente ele pode afirmar a autoria dos seus atos, ao visitante isso não seria permitido, por ele não ter nenhum parentesco com os mortos. Nota-se que o sobrinho iauaretê não nega suas ações, mas não partilha com terceiros o direito de apontá-las: "Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, ta-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo!" (ROSA, 2001, p.195). Os atos são reconhecidos, no entanto, o narrador proíbe que sua audiência fale sobre o assunto, o que sugere o *falar* para além da esfera do *eu* e do *meu* como uma ação aviltante e capaz de reforçar a gravidade dos crimes, por isso, os reiterados pedidos, às vezes semelhando a ordens, ao visitante, para que este silencie, não fale, ou seja, não assuma qualquer tipo de domínio sobre a vida do narrador.

A onça na cultura indígena

Para entendermos por que esse personagem é atravessado por um trauma se faz necessário entender a tradição indígena incrustada no conto e se há alguma ruptura com essa tradição. Ruptura essa causadora da situação traumática, à qual o traumatizado acorrenta-se numa espécie de condenação: os mortos continuam vivos em sua lembrança, não como assombração, mas como marcas da violência. Manifesta-se em Tonho uma consciência culpada, em crise, que tenta ajustar-se invertendo a operação: se matou onça, pode matar homem, fazendo assim um estranho e impossível equilíbrio.

Conforme pesquisa de Sá, em artigo "O índio muda de voz: Gaspar Ilóm e O meu tio o Iauaretê", no qual a autora tece comparações entre o texto de Astúrias e o de Guimarães Rosa, pois ambos abordam a cultura indígena em suas respectivas novelas, a tradição que serve de lastro ao "Meu tio o Iauaretê" encontra-se comentada no livro do antropólogo alemão Curt Nimuendaju, intitulado como *Os Mitos de Criação e Destruição do Mundo como Fundamentos da Religião dos Apapocuva-Guarani* (1917). Não nos interessa por ora saber se Guimarães Rosa leu ou não esse texto, até porque é notável que um dos procedimentos artísticos do escritor mineiro, e também de outros autores, a exemplo de José de Alencar e Mário Palmério, consistia justamente na inserção de

aspectos culturais diversos, como lendas e mitos, em suas tramas narrativas, rearticulando-os ficcionalmente. Vejamos o que diz o antropólogo:

> Os Kaingyng são jaguares; não só na opinião dos guaranis, mas eles próprios se denominam assim e se vangloriam de seu parentesco (literalmente entendido) com aquele animal predador. Quando pintam sua pele amarela com manchas ou listas negras para a luta, entendem que também na aparência se assemelham bastante ao jaguar, e o alarido que fazem no ataque soa quase como o grunhido surdo da onça quando está sobre a presa. Tudo isto não é absolutamente simbólico; levam tão a sério seu parentesco com o jaguar que, naquelas pessoas que eles mesmos denominam de *mi-ve* "aquele que vê jaguares," estas idéias degenaram em uma forma peculiar de perturbação mental. Este vidente, que se desenvolve a partir do *mi-nantí* "aquele que sonha com jaguares," crê-se amado pela "filha do senhor dos jaguares" (*mi-g-tan-fi*), isola-se de todos os parentes e companheiros, e perambula solitário e selvagem pela mata até que lhe vêm alucinações em que um jaguar lhe indica o caminho até a jovem-onça.

É notável que a tradição de base que perpassa a narrativa em questão é esta. Não podemos olvidar a simbologia da onça enquanto totem para a cultura indígena, objeto de estudo para Galvão no artigo "O impossível retorno":

> Os estudiosos já apontaram a notável onipresença dessa onça mítica pelas Américas, entre povos de origens diferentes e pertencentes a grupos lingüísticos diferentes. O culto do chamado 'jaguar solar' aponta para a dimensão mais que brasileira, também americana, mas sobretudo latino-americana, do conto. [...] Na região do atual México, dentre a infinidade de povos que ali se misturaram durante milênios, uma das culturas mais antigas é a do povo-jaguar, os Olmeca da fase La Venta. As representações em pedra mostram figuras antropomórficas, cujos rostos misturam aos humanos os traços felinos: boca arreganhada, caninos salientes, olhos repuxados, nariz achatado e sobrancelhas flamíferas. Esse povo tem no jaguar o seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar (GALVÃO, 2008, p.12).

No relato do sobrinho de onça, nota-se a atualização e recuperação dessa onça mítica e totêmica para os indígenas. Tal apropriação e releitura do mito são observadas por leitores que têm noção dos procedimentos de Guimarães Rosa: incorporar à escritura mitos, aspectos folclóricos, reorganizando-os na economia narrativa de tal maneira que, caso o leitor desconheça a tradição mítica que serviu de lastro, nem notará o processo de imersão dos mitos na escritura, por isso Rosa procede à atualização do mito. O escritor relê o mito, o que nos sugere que a socialidade que se desenvolve na narrativa alimenta o arquétipo da onça, sua ferocidade, ímpeto, fidelidade ao seu grupo. No caso de "Meu tio O Iauaretê", teremos o mestiço machucado, às voltas com o sangue que lhe suja as mãos e querendo resolver o impasse com mais violência. Por extensão, teremos a onça ferida, um totem machucado, que causa estranheza ao ouvinte. Importa-nos no momento entender por que Tonho Tigreiro pode ser lido como um sujeito atravessado pelo trauma.

O não-lugar do índio

No caso de Tonho Tigreiro, parece-nos que o trauma ocorre pela ruptura com a tradição: ele é onça e mata onças, extermina seus próprios parentes. Por imperícia em outros trabalhos, o zagaieiro é mandado para a solidão, para a caça, quando observa, depois de sujar-se com o sangue parental, que faz parte do grupo exterminado. O retorno ao passado a fim de consertar a situação é impossível. Como ajuste de contas, o tigreiro decide inverter as operações e, insuflado pela raiva, elabora seu projeto de limpeza étnica: extermina homens, e, de preferência, negros.

Seligmann-Silva (2004) destaca que não é possível unificar a natureza de relatos e testemunhos, sendo interessante caracterizar a experiência que está na base de cada narrativa testemunhal, uma vez que eventos diferentes engendram fenômenos discursivos específicos, ou seja, rotular o tipo de relato é inútil, pois o que é necessário é reconhecer aspectos e versões da realidade na qual se nutre a narrativa. Faz-se importante indicar que experiência e processos sociais parecem depreender-se do conto em análise, para investigarmos esse relato de pré-onça.

Em relação à narrativa ficcional objeto deste estudo, a experiência histórica que parece estar em seu bojo é a gradativa espoliação de identidade sofrida pelos grupos autóctones do Brasil que, despidos de território, vagam pelo espaço nacional, prendendo-se a traços culturais de resistência, réstias de identificação. Tonho Tigreiro, ao assumirmos essa chave de leitura, pode encenar o drama de uma coletividade alijada dos centros de poder, habitante de margens invisíveis, sem poder decisório e cuja situação, em geral, nunca é de autoria de um discurso, mas sim de objeto sobre o qual se fala algo. Sobre o lugar do índio na literatura brasileira, Finazzi-Agrò destaca que:

> O indígena [...] parece destinado a se fechar na sua condição liminar: ele é quem, habitando a fronteira, nega e reafirma o valor convencional da fronteira; ele é quem, estando às raízes do presente, fica porém fora da história, pai de um tempo e de uma pátria que o renegam. O índio, enfim, continua sendo uma figura, ao mesmo tempo tangível e ilocável, que pode ser apenas no seu não-ser, atuando no interior de uma lógica extrema: ele é, em outros termos, o limiar que dá acesso à identidade e ao sentido, ficando todavia excluído de toda identidade, destituído de qualquer sentido próprio. Só no âmbito da cultura do séc. XX essa concepção vai ser relida e corrigida de modo decisivo, virando pelo avesso a perspectiva conciliatória e eufórica própria do indianismo romântico (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p.27).

Finazzi-Agrò observa que o índio sempre assumiu um lugar marginal, situado num incerto limite entre o aceitável e o não aceitável, um limite/fronteira entre a nova nação e a nação que não existia, antes da invasão. O estudioso tece uma retrospectiva, comenta algumas cartas dos colonizadores, adentra o terreno da ficção literária, identifica a figura eufórica do índio na prosa romântica e nota que essa representação transforma-se no século

XX, pois o paradigma idealizado cede lugar a uma perspectivação crítica. O que Finazzi-Agrò não destaca é que nem sempre os românticos foram tão harmônicos no que diz respeito à idealização de índios e de mestiços. Como exemplo disso, pode-se observar *Iracema* de José de Alencar, romance que apresenta uma série de conflitos culturais, em que a índia Iracema é a parte sacrificada na equação do poder, restando apenas o filho da dor – Moacir –, o guerreiro branco Martin e os índios devorados pela mairi dos cristãos.

Tonho Tigreiro, mestiço-índio-objeto, assume uma voz, busca compreender seu próprio devir identitário, caracterizado pela agressividade, intimidação e artifícios de cordialidade.

A única identificação assumida e não negada é com as onças: "[...] pinima é meu parente. [...] Eu sou onça... Eu – onça! Elas [onças] sabem que sou do povo delas. [...] parente meu é a onça preta e a pintada...[...] Eu – onça! [...] Onça é povo meu, meus parentes! [...] eu, eu, onça grande" (ROSA, 2001, p.204-223). Note-se a profusão dos pronomes "eu" e "meu" como marcas linguísticas de reforço de si mesmo e forma de domínio, que também se manifesta quando o sobrinho de onça enumera suas qualidades superiores: sabe achar raiz, não adoece, escuta rastro de cavalo, sobe em árvores, faz tocaia, entende do escuro e enxerga nos matos. Todas essas habilidades são enunciadas ao longo da narrativa, num aparente contraponto entre o que ele sabe fazer e o outro desconhece, afirmando-se, desse modo, perante o outro:

> Sei fazer, eu faço [cachaça]: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É cachaça suja, de pobre...[...] Bebo chá do mato. Raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço. Nunca tou doente. Só pereba, ferida-brava em perna, essas ziquiziras, curuba. Trem ruim, eu sou bicho do mato (ROSA, 2001, p.192).

> Aqui tem graveto, araçá, lenha boa. Pra mim só, não carece, eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos. Ei, no meio dos matos ta lumiando: vai ver, não é olho nenhum, não – é tiquira, gota d'água, resina de árvore, bicho-de-pau, aranha grande... Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça. Cê pode? Fala! Eu agüento calor, güento frio. [...] Sei andar muito, demais, andar ligeiro, sei pisar do jeito que a gente não cansa, pé direitinho pra diante, eu caminho noite inteira (ROSA, 2001, p.194).

Os dois fragmentos selecionados mostram o discurso que reporta a superioridade do narrador e também a marcação da diferença entre aquele que fala e seu ouvinte: a cachaça é de pobre, o visitante branco não gostará. O trecho prossegue destacando as qualidades do *bicho do mato*. Observe-se o tom de oralidade que percorre toda a narrativa, como a repetição de pronomes, expressões cristalizadas, supressão de artigos determinados, numa dicção que flui com suas lacunas e possíveis silêncios.

Todos os nomes e nome nenhum

Esse eu ainda invoca o teor de veracidade às suas palavras: "Tou falando verdade" (ROSA, 2001, p.195) e assegura ao seu interlocutor a possibilidade de morte: "Onça gosta de matar tudo..." (ROSA, 2001, p.195). As demais identificações são refutadas:

> Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda parte. [...] Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Despois me chamavam de Macuncozô. [...] Agora tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 2001, p.191-216).

Essa recusa às denominações pode ser lida como construção de uma identidade incompreensível aos olhos de terceiros e também como insubordinação a nomeadas externas ao seu próprio desejo, manifestando resistência: o primeiro nome indicado é aquele dado pela mãe, objeto de memória afetiva positivada, Bacuriquirepa que, conforme Borges em "A escolha do homem-onça, no conto "Meu tio o Iauaretê", significaria "nome híbrido de tupi (bacuri/guacuri) e possivelmente português (carepa, de crepe), significando menino levado da breca" (2006, p.94).

O segundo nome a integrar a lista é Breó, Beró, que pode se relacionar ao vocábulo breu, enquanto algo escuro. Tonico, Tonho e Antonio de Eiesús filiam-se à cultura hegemônica branca. Os laços que ligavam Bacuriquirepa a mundos exteriores são cortados em virtude do isolamento, ocasionando a perda dos nomes, a anomia, e a opção pelos extremos: ou nenhum nome ou todos os nomes, com a possibilidade ainda de ser Diabo: "Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes..." (ROSA, 2001, p.216).

Os excessos conduzem à fragmentação do sujeito: ele não pode se identificar com todos, visto que está sozinho, nem pode não se identificar com nada, pois opta pelo caminho identitário de onça. E, para regulamentar-se em sua condição onceira, uma série de aspectos contribui: o pai branco morre: "[...] homem muito bruto.[...] Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro" (ROSA, 2001, p.210); a imagem da mãe é reforçada, e recuperada com a onça Maria-Maria, objeto de amor e causa da mudança comportamental.

As alusões positivas à mãe podem indicar a permanência da cultura indígena em sua formação. Ausência do pai, figura diáfana da mãe – bugra – convivência com índios, caça às onças, solidão permanente e impossibilidade de convivência com o outro, a não ser

para devorá-lo ou utilizá-lo como alimento para os parentes, instituem no discurso de Tonho Tigreiro sua autoidentificação com os alvos de sua matança – as onças.

O trauma que atravessa esse sujeito não parece superado, pois constantemente ele se repreende:

> Tou amaldiçoando, tou desgraçado, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?! Sei xingar, sei. Eu xingo! Quando eu tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembrar de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho falar com a lembrança deles. Quero não. Tou bom, tou calado. Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. [...] Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... Tava com medo, por ter matado (ROSA, 2001, p.202-222).

Há no fragmento destacado a possibilidade de dois traumas: a) exterminar os próprios parentes, ganhando dinheiro por isso, e b) conviver com a lembrança dos homens assassinados: "eu tenho que falar com a lembrança deles", ou seja, com as imagens fantasmáticas que rondam sua existência de *quase*-onça, pois toda a narrativa parece imbuída do objetivo de construir alguma identidade para aquele que não conseguiu se integrar e se ajustar às relações humanas.

É *quase*-onça, pois como fazer parte de um grupo que ele – Tonho Tigreiro – foi capaz de dizimar? Seu relato pode ser entendido com uma dupla função: tentar explicar ao elemento externo – "visita minha. [...] homem bonito, rico" (ROSA, 2001, p.192) – seu ajuste ao mundo selvagem, suas raízes de onça; e tentar entender por que matava seu povo, justificando as ações pelo ganho monetário intrínseco ao ato, mas que passa a não ter valor quando Tonho identifica-se à caça, resolvendo vingá-las das mortes que ele cometeu em função dos valores civilizatórios.

A matança incide predominantemente sobre os negros. E há uma desvalorização dessa etnia. Tonho Tigreiro atribui a ela valores negativos, a exemplo do medo: "[...] onça gosta de carne de preto. Quando tem um preto numa comitiva, onça vem acompanhando.[...] preto não era parente meu" (ROSA, 2001, p.227). A negação de parentesco com negros leva o sobrinho iauaretê a utilizá-los como ração de onça. As demais mortes são justificadas pela raiva das injustiças cometidas contra a parentela.

Brancos, negros e índios em "Meu tio o Iauaretê" habitam o limite da convivência explosiva, matando uns aos outros para garantirem o domínio do espaço e do estilo de vida. A convivência entre esses três grupos não é harmônica ou equilibrada: o ex-zagaieiro elimina brancos e negros, tenta estabelecer aliança com o visitante, mas este o executa. Ou seja, não há acordos possíveis, mas acordos superficiais, aparentes, engendrados por um discurso que narra as mortes para delas se livrar ou mesmo entendê-las. Esse discurso, as

mortes reportadas, recebe como pagamento a própria execução, sugerindo a ideia de que ajuste e compreensão entre sujeitos diferentes são impossíveis.

Considerações finais

O relato do ex-zagaieiro-mestiço-índio-filho de pai burro-quase-onça nos diz de uma historicidade conflituosa, atravessada pelo trauma do desajuste do diferente e que procura afirmar-se em locais que geram medo nos outros homens. Para construir uma identidade, para ser algo, uma onça, por exemplo, o personagem mergulha na anomia e é capaz de matar seus iguais, identificados como inferiores, merecedores de morte física cruel – é interessante reler as descrições das ações mortíferas das onças, em que vocábulos como sangue, ossos, miolos e nervos são reiterados – por personificarem gula, preguiça, avareza, ira, orgulho, arrogância entre outros.

Qual seria o pecado de Bacuriquirepa? Todos ou nenhum, à maneira de seus nomes? Não importa, pois sua narrativa, à medida que relata e assume sua irremediável culpa, convida para novos crimes: "Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, manhã? A gente mata camarada, camarada ruim, presta não.[...] Vamos matar?!" (ROSA, 2001, p.234). Convite para a empreitada da morte que é revoltante para o interlocutor, pois desestabiliza sua segurança, já posta em perigo desde o início do relato.

Finazzi-Agrò (2008) em "A voz de quem morre: o indício e a testemunha na narrativa brasileira contemporânea" examina a narrativa em tela e afirma que seu final coincide com a morte do protagonista, assassinado a tiros pelo visitante. Essa também é a leitura de Haroldo de Campos e Walnice Nogueira Galvão, que se irmanam na possibilidade da morte do iauaretê-parente. Bylaardt (2008) em "O desatre da escritura: 'Meu tio o Iauaretê" discorda desse conjunto harmônico e coloca a questão da morte como um limite que o texto toca: "não se trata de *morrer*, mas de *estar a morrer*" (BYLAARDT, 2008, p.48).

Acreditamos que a narrativa dá margem a todas essas leituras. E também pode comportar a interpretação de que todo o relato de Tonho Tigreiro é uma tentativa de convencimento do interlocutor e até sedução para seu lado – vide convite "Vamos matar?!" – sedução essa que parece ser desautorizada pelo ouvinte – "Mecê tá muito sopitado..." (ROSA, 2001, p.234) – e julgada como absurda.

Além de ser um depoimento para convencer da lógica de seus atos e de sua identidade singularíssima, concluímos este artigo afirmando que o relato de "Meu tio o Iauaretê" é forma de resistência em meio à morte simbólica de uma cultura indígena humilhada – "Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre..." (ROSA, 2001, p.228) – e finda com mais um conflito entre mestiço e visitante, silenciado pelo final da escrita, seja pela morte do depoente, seja pela morte do seu ouvinte ou mesmo pela não morte de ninguém.

O que se pode afirmar, até o momento, é que a escritura de "Meu tio o Iauaretê" celebra duas aparentes certezas: a de quem fala, cuja crença parece radicar na ideia de que a permanente construção de identidades é processo necessariamente tocado e forjado pela morte – e a testemunhal, que aponta para a noção de que a violência somente pode ser resolvida com mais violência.

O fosso entre as diferenças aprofunda-se, as fronteiras alargam-se, os limites tornam-se ameaçadores. O discurso reveste-se de uma falsa cordialidade, cordialidade de homem-onça, tenta celebrar a autojustificação e o pedido implícito para que o visitante integre-se à ordem da condição animal – matar "camaradas", mas não qualquer um, apenas os ruins. O ouvinte do relato, tão avesso ao convite, acaba por aceitá-lo, mesmo à revelia, pois, paradoxalmente, ao sopitar-se com as palavras do tigreiro, o visitante inicia uma senda de execução, eliminando o depoente, o "camarada ruim" que lhe ocupou a noite, ou seja, o que seria um "não" funciona como um aceite, tendo como ponto de partida o anfitrião. Seria essa a contribuição do interlocutor? Uma mão lava a outra, uma morte limpa outras.

Referências bibliográficas

BORGES, Maria Zélia. A escolha do homem-onça, no conto Meu tio o Iauaretê. In: Todas as letras I, v. 8, n.1, 2006. Disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/view/844/546>. Acesso em 10 maio 2011, p.94.

BYLAARDT, Cid Ottoni. "O desastre da escritura em 'O meu tio O Iauaretê'". In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 45-61.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: Metalinguagem & outras metas. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.57-63.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O princípio em ausência: o lugar pré-liminar do índio na cultura brasileira. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte01_art02.pdf> Acesso em: 10 jun.2011.

_____. A voz de quem morre: o indício e a testemunha na narrativa brasileira contemporânea. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.36-43.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica*: ensaios sobre João Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.11-40.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias.* 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.191-235.

SÁ, Lúcia. O índio muda de voz: "Gaspar Ilóm" e "Meu tio o Iauaretê" Disponível em: <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Spanish-html/Sa,Lucia.htm>. Acesso em 10 maio 2011.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. "As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças". In: FINAZZI-ÁGRO, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno:* uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.p. 11-40.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. Disponível em: <www.libraweb.net/downloadsample.php?chiave=37...file...27> Acesso em 10 maio 2011, p.104.

UM REACIONÁRIO SOB SUSPEITA: CRÔNICAS DE NELSON RODRIGUES

Sérgio da Fonseca Amaral – UFES

Peguemos crônicas de Nelson Rodrigues dentre o *Óbvio ululante*, *A cabra vadia* e *O reacionário* e voltemos aos anos 60 e 70 do século passado no Brasil. Antes de me perguntarem para quê, dir-vos-ei que para nada em especial, porém insisto com os senhores e as senhoras em fazer, não por ser algo, digamos assim, de extrema necessidade para os dias correntes sob fogos despejados por bombardeiros teleguiados do lindo céu azul por cowboys e cowgirls eletrônicos montados em cadeiras macias e instalados em confortáveis ambientes refrigerados, soltando vivas às *cabezascortadas*, simploriamente batizadas de... alvo, fazendo poeira dos hospitais juntamente com pedaços de pernas, braços, tendões, músculos, sangue, olhos fora da órbita de cabelos em pé. Ou talvez até seja importante por causa disso mesmo, pois no tempo dele, de Nelson, o Rodrigues já havia assinalado que as coisas podem ser bonitinhas mas ordinárias. Sim, pois, então vivíamos mais uma vez em tempos sombrios, os quais apresentavam suas próprias vielas e becos de onde não se ouviam lamentos, dor, gritos ou som de qualquer coisa perfurando a carne. Não só a censura calava, mas, sobretudo a conivência, tal como hoje, que se apresenta em forma de competência e profissionalismo e choque de realidade. Talvez por isso ainda se possa apelar a Nelson, pois era contra a maré que ele remava, não importando, no caso, pelo menos até o momento deste texto, que fosse sob a face do reacionarismo. Sim: é verdade que em vários campos da vida – política, hábitos, gênero, sexualidade, economia etc. – o autor incansável falava abertamente em defesa de, tirando por baixo, formas encalacradas de práticas sociais e políticas no Brasil da época. Pincemos um trecho da crônica "O reacionário"onde o narrador sustenta uma discussão com uma de suas personagens.

> A dona da casa intervém: – "Ele não teve nenhuma intenção de ofender". A comunista: – "Muito bem. Olha aqui, eu quero fatos, percebeu? Quando o senhor chegou, eu estava dizendo que há uma semana aí do Exército. Por que, se o Exército não fez nada?". Alguém disse: – "Não precisamos de Exército". Reconheço: – "Estou vendo que a senhora não viu, jamais, o quadro de Pedro Américo". Empertigou-se: – "O que é que o senhor quer dizer com isso?". E eu: – "Minha senhora, quem fez a nossa Independência, e a sua, estava de esporas e penacho. Entendeu, minha senhora? A senhora já usou esporas e penacho? Dê graças a Deus às esporas e graças a Deus aos penachos". (RODRIGUES, 1995, p. 210).

O autor-narrador utiliza argumentos que misturam doses de humor, informações da história oficial, contraditórios incompletos, para refutar a tese principal implícita na discussão: os militares deveriam deixar o poder para que se restaurasse a ordem democrática. Mas a tese é escamoteada na argumentação que aparentemente dá a voz a seus críticos. Podemos classificar tais construções de falaciosas. Modelo iteradas vezes utilizado e apropriado por Nelson. Contudo, em muitos casos a defesa da ordem pode sair queimada por excesso de zelo, como, no caso, as esporas e os penachos, imagens que remetem para a força e a suavidade, mas também à violência e ao ridículo.

O cronista Nelson, ao defender abertamente o golpe militar de 1964, pretendia proteger o indivíduo autêntico diante da vida de rebanho imputada ao sistema comunista. Acrescentem ao pânico (que na época não era [e continua não sendo] só de Nelson, mas de uma ótima parcela da classe média bem alimentada e bem estudada) o terror ao ateísmo marxista que, segundo opiniões ignorantes produzidas em bons e péssimos colégios, incendiaria todas as igrejas, queimando padres, pastores, sacerdotes e missionários tão logo chegasse ao poder (talvez as fogueiras da Santa Inquisição oxigenassem o fogo e o delírio da fogueira das vaidades). Nelson Rodrigues munido de baionetas e bazucas retóricas atirava em tudo que para ele cheirasse a comunismo, socialismo ou esquerda. Com escrita rápida e cortante, contrapondo-se a sua voz arrastada e grave, o *ficciocronista* abordava os mais variados assuntos para firmar posição naquilo que considerava a verdade imutável: o humanismo cristão e os valores da civilização ocidental baseada na pátria, família, tradição, natureza humana e na alma imortal. Aliado a isso encontraremos também coisas como humor, amizade e solidariedade. Em cada crônica podemos sentir as oscilações do narrador que deixa um rastro de ambiguidade, permitindo ao leitor capturar um texto palimpséstico e encontrar nele uma época recheada de insegurança, medo, autoritarismo e que apontava para profundas mudanças de costumes.

> Uma das maiores festas populares do velho Rio era o "grande enterro". Não sei se me faço entender. Falo de uma cidade ou de um Brasil que passou até o último vestígio. Era ainda o tempo do Barão do Rio Branco, de Pinheiro Machado, de Oswaldo Cruz, Patrocínio, Rui (digo os nomes, ao acaso, sem nenhuma cronologia). E, quando morria um dos citados, a cidade vinha, radiante, enterrar o "grande homem". ("O único De Gaulle". In: Rodrigues, 2007b, p. 297).

> Eis o que eu queria dizer: – quando entrei na Academia, e vi a miséria dos círios elétricos, comecei a pensar no morto da Praça Onze. Eu teria preferido, em vez de quatro lâmpadas estúpidas, a vela solitária do atropelado. ("Uma estrela que nenhum vento pode apagar". In: Rodrigues, 2007a, p. 34). (Sobre Guimarães Rosa).

> Não é impunemente que um homem se chama Emílio Garrastazu Médici. [...] É preciso não esquecer o que houve nas ruas de são Paulo e dentro do Morumbi. No estádio Mário Filho, ex-

> Maracanã, vaia-se até minuto de silêncio e, como dizia o outro, vaia-se até mulher nua. Vi o Morumbi lotado aplaudindo o presidente Garrastazu. Antes do jogo e depois do jogo, o aplauso das ruas. Eu queria ouvir um assovio, sentir um foco de vaia. Só palmas. E eu me perguntava: – "E as vaias? Onde estão as vaias?". Estavam espantosamente mudas. ("Esporas e penachos". In: Rodrigues, 1995, p. 131/33/34).

Dá para perceber como Nelson manipulava as imagens a partir de metáforas e de metonímias violentas que agrupavam num único movimento ideias que concentravam uma grande carga de raciocínio, por vezes enviesados, para opinar sobre a situação brasileira que provocava, se não o efeito esperado de veracidade, pelo menos a verossimilhança necessária para sustentar a contraparte da ordem em sua batalha ideológica travada em todos os quadrantes sociais: do jornal às escolas; do bar às fábricas. Em imagens as mais inusitadas, Nelson tecia em crônicas dançarinas, indo do indutivo ao dedutivo, e vice-versa, as mais diversas formas de crítica: da política à estética, do futebol à civilização.

Com o espaço público calado e dividido, talvez, mesmo por tortas vias, não deixassem de ser interessantes expressões como "os comunistas, o padre de passeata, os idiotas da objetividade, o marxista brasileiro etc." aparecerem num jornal de grande circulação pela boca de um reacionário, porém um teatrólogo de grande prestígio, cronista de futebol, dos melhores, que não deixava de ser popular por expressar sentimentos ambíguos que participavam de um espectro a outro nas cores sociais. Some-se a isso as implicâncias do autor com transformações que poderiam ter apelos condescendentes de parcelas de seus leitores por esgrimir contra a modernização galopante do país. Curiosa contradição com a ditadura, pois se um dos trabalhos fundamentais do regime foi exatamente a modernização conservadora (baseada em expandir o parque industrial e as telecomunicações com regime antidemocrático), uma das queixas enraizadas de Nelson era o lamento sobre o mundo aniquilado que tal processo produzia, não exatamente pré-moderno, mas menos impessoal que a industrialização e a urbanização veloz implementavam, originando megas cidades.

> Situar essa matriz romântica no terreno nacional implica trazê-la para a crise da dissolução da "esfera do favor" na formação social brasileira. O mal-estar é causado pela emergência do individualismo burguês dissolvendo os laços interpessoais e colocando em seu lugar as relações impessoais baseadas no dinheiro, nas trocas mercantis. Mas se a "esfera do favor" aponta para uma forma pré-capitalista especificamente brasileira, a dissolução dos laços interpessoais pela emergência de relações impessoais baseadas no dinheiro tem também muito de universal, pois diz respeito à diluição dos laços comunitários pela afirmação do individualismo burguês. (GRANJA, 2009a).

Pode-se inferir tal raiva de Nelson na figura do *copy desk*, recorrente alvo de seus ataques. Tantas vezes repetidas, a palavra transformou-se em catacrese daquilo mais detestado por ele, pelo menos o Nelson cronista: o desaparecimento da pessoa do jornalista, de quem escreve o texto, por trás de uma pretensa objetividade, modelo importado, como não poderia deixar de ser, do jornalismo dos Estados Unidos.

> Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha 13 anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: – era uma cova de delícias. O sujeito ganhava mal ou simplesmente não ganhava. Para comer dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil-réis. ("Os idiotas da objetividade". In: Rodrigues, 2007b, p. 138).

Acrescentado ao termo, em seguida criou a alcunha "os Idiotas da Objetividade", um tipo abstrato, mas visto em toda as partes. Antes restrito ao espectro profissional, o "personagem" ganhou autonomia e passou a espelhar grupos maiores. Não deixa de ser intrigante tal crescimento da figura dentro de um mundo que o autor lamentava a sua existência. Contudo, ao mesmo tempo, não deixava de elogiar os feitos da ditadura, veiculadas com moldes *a la* idiotas da objetividade que ele mesmo atacava.

> Eis o que estou lendo no discurso de Andreazza, feito na presença do presidente Médici: ─ "A região abrange 1.400.000 km2, correspondente a 15% do Território Nacional, ou seja, estende-se por uma área igual à dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Minas Gerais". Vejam bem: ─ o que era o mais colossal terreno baldio do mundo incorpora-se ao processo do nosso desenvolvimento. ("A grande palavra nova". In: RODRIGUES, 1995, p. 309).

Portanto a ambiguidade é uma constante nas crônicas de Nelson Rodrigues. Ao ficcionalizar suas crônicas

> Nelson Rodrigues não tinha pejo em mentir. A sua crônica, embora o leitor nem sempre fosse alertado para isto, é, nesse sentido, ficcional. Ficcional como as suas peças teatrais e os seus romances; mas as semelhanças não param aí. Toda a obra escrita de Nelson é em grande parte voltada para a polêmica contingente. Nelson fazia questão de embaralhar ficção e realidade. Não é à toa que sua peça leva o título de *Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária*. A crônica, porém, mais do que o texto teatral ou o romance, é um gênero que se presta ao combate ideológico imediato, quando não à luta abertamente política. E aí se pode argüir uma questão ética nesse procedimento de ficção embaralhada, sobretudo se levarmos em conta o período histórico, que, como se sabe, estava marcado pela repressão e pela censura. Mais do que um discurso (no caso, sem contraditório), as crônicas de Nelson (o teatro e o romance também, mas de forma atenuada) são acontecimentos discursivos. (GRANJA, 2009b).

O seu reacionarismo apresentava uma face bem humorada, ao contrário das carrancas oficiais dos ditadores e dos homens sérios, tanto da política quanto dos negócios. O humor, presença firme nas crônicas, é normalmente realizado por mecanismos como a hipérbole e a repetição, e ainda por falácias, apontadas anteriormente. As falácias são

definidas "como uma forma de raciocínio que parece correto, mas que, quando examinadas cuidadosamente, não o é" e, além disso, falácias são "aqueles argumentos ou raciocínios que, embora incorretos, podem ser psicologicamente persuasivos". (COPI, 1978, p. 73). Desse modo, em grandes parte das crônicas de Nelson encontraremos, para defender uma ideia, o uso sistemático de argumentos falaciosos, como por exemplo a falácia de *petição de princípio*.

> Sem querer, deixei escapar a palavra exata: idiota. Há 15 ou vinte atrás, escrevi sobre o grande tema de nossa época. Não sei se vocês se lembram. Falei da ascensão do idiota. No passado, eram os "melhores" que faziam os usos, os costumes, os valores, as ideias, os sentimentos etc., etc. Perguntará alguém: - 'E que fazia o idiota?' Resposta: - fazia filhos. ("Festa de cabeças cortadas". In: RODRIGUES, 2007b, p. 130).

A proposição com base nas categorias de "melhores" e de "idiota" funciona para explicar uma situação passada e outra presente. A conclusão só reafirma o que foi exposto nas premissas. A relação entre os termos não estabelece verdade lógica nenhuma. Por uma relação circular de ideias, a base do raciocínio é ocultada, pois, a causa (o mundo estar idiota deve-se aos idiotas) é simplesmente explicada pelo efeito reverso: antes eram os "melhores" que faziam o mundo melhor. "Melhores" e "idiotas" são premissas dadas, sem qualquer estabelecimento de validade para elas. Desse modo, "os melhores" são apresentados como valores universais, invertendo a equação para levar o leitor a acreditar que não são os julgamentos sociais de valor dos poderes instituídos que estabelecem quem deveria pensar o mundo social, mas, ao contrário, seriam esses "melhores" que ocupariam naturalmente os altos postos da hierarquia social, levando o incauto a ser persuadido por uma verdade falaciosa. Qual é a garantia lógica de tal argumento? O que validaria a proposição? Apenas a persuasão psicológica. Além disso, a coluna do jornal mais o nome do cronista apontam para outro tipo de falácia: a da autoridade; e, no caso, a do texto

Falemos, agora, do amor e do sexo. Segundo Nelson

> No dia em que o sujeito perder a infinita complexidade do amor, cairá automaticamente de quatro, para sempre. Sexo como tal, e estritamente sexo, vale para os gatos de telhado e os vira-latas de portão. Ao passo que no homem o sexo é amor. Envergonha-me estar repetindo o óbvio. O homem começou a própria desumanização quando separou o sexo do amor. ("Sexo é para vira-latas". In: RODRIGUES, 1995, p. 151).

Isso tem a ver com o momento eletrizante na virada da década de 60. O "jovem", tornado uma razão social e ocupando o primeiro plano político, incomodava bastante o nosso autor, ao ponto de considerar juventude uma bestialidade: "Esse misterioso 'jovem', vago, difuso, impessoal, sem cara, sem caráter, só me convence como um monstro.

(RODRIGUES, 2007a, p. 160). Mais tarde ele aconselharia: "jovens envelheçam!". Porém, se na retórica da crônica era assim, na vida civil a coisa seria um pouco diferente. Na primeira oportunidade, separou-se da esposa (Elza) e foi viver com a jovem Lúcia. Mais tarde, novo rompimento para ficar com outra mais jovem ainda, Heleninha. Segundo Ruy Castro, olhares oblíquos e obtusos o constrangiam a ponto de, na rua, não lhe dar o braço e ter vergonha de serem vistos como casal (CASTRO, 2010, p. 385).

Quer dizer, contraditoriamente, a juventude fascinava Nelson, mas, ao escolher tal camada da população para ficcionalizá-la, concentrava nesse alvo o ataque furibundo contra tudo que lhe parecia alterar o curso normal das coisas. Pretendia, quem sabe, refrear transformações, por si só irreversíveis, que apontavam para mudanças estruturais de valores ainda presos à sociedade patriarcal e patrimonialista. Não era por acaso sua total admiração por Gilberto Freyre. A política, a moral, o amor, a religião, a épica, o jornalismo, a família, a cultura, a arte, o nacionalismo, a pátria, temas constantes nas crônicas de Nelson, pareciam sempre ameaçados por grupos rebeldes que surgiam do nada para botar abaixo os velhos conceitos, instaurando o caos. A própria desagregação social. Nisso ele pulava em cima dos sapatos e cuspia na escarradeira de louça para afirmar categoricamente que o mundo ameaçado de ser posto para escanteioera a única, estrita e possível realidade, o resto era alucinação. Contudo, com contrapontos tão extremados se constituiria a *persona* do cronista para produzir páginas de comédia e de pequenas tragédias de um mundo e de seus habitantes em rota de colisão com uma modernização feroz. Um romântico renitente afirmava-se para tentar reverter a horda de... neo-românticos que, agora, subiam à cena. Seria cabível a nós outros hoje detectar um paralelismo entre a ditadura política-modernizadora-capitalista e o humanismo individualista de Nelson Rodrigues saudoso da ordem herdada de um mundo baseado nas hierarquias recebidas da estrutura familiar colonial? Sim. Pois: tal base de lançamento de torpedos escriturais – argumentos, falácias, chistes, testemunhos, confissões, memórias – cria uma cara bonita, saudável, sedutora e convidativa para o conservadorismo reinante. A diferença: podemos rir com, mas, também de tal conservadorismo, pois, Nelson ao escarnecer das mudanças, automaticamente sublinhava a ferocidade da ordem. O ridículo da sociedade estratificada, por essa via, ficava exposta. Talvez essa seja a grandeza de Nelson Rodrigues cronista e, possivelmente, por isso nós ainda, com prazer, o lemos.

Referênciasbibliográficas

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COPI, Irving M. *Introdução à lógica*. 2. ed.Tradução de: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1978.

GRANJA, Sergio. "A estética na crônica de Nelson Rodrigues" http://www.socialismo.org.br/portal/critica/1344-a-estetica-na-cronica-de-nelson-rodrigues> 2009a.

_____. "O anticomunismo na crônica de Nelson Rodrigues". In: <http://www.socialismo.org.br/portal/critica/1275-o-anticomunismo-na-cronica-de-nelson-rodrigues-> 2009b.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A cabra vadia*: novas confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *O óbvio ululante*: as primeiras confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ERA UMA VEZ... OS GÊNEROS: TRANSFORMAÇÕES DA NARRATIVA EM SÉRGIO SANT'ANNA

Tamilis Loredo de Oliveira[1]
tamilisloredo@hotmail.com
Cristiano Augusto da Silva Jutgla [2]
crisaug2005@yahoo.com.br

O presente trabalho pretende analisar as reconfigurações de gêneros tradicionais empreendidas por Sérgio Sant'Anna em sua obra *O monstro* (1994). Tal "desmonte" e reconstrução destes gêneros aparecem, por exemplo, na segunda narrativa do livro, na qual o leitor tem a impressão de estar diante de um conto[3], no entanto, no desenrolar da trama, depara-se com um gênero jornalístico ou até mesmo com o gênero epistolar como a primeira trama. Semelhante processo de reapropriação de um gênero textual aparece nas duas outras histórias do livro, também voltadas para temáticas amorosas.

Nesse sentido, as três narrativas apresentam discursos marcados por uma profunda revisão crítica de certos gêneros tradicionais da prosa.[4] Soma-se a isso a presença de personagens que, embora de alta instrução formal, surpreendem os leitores não por serem "cultos" ou éticos, mas por se constituírem por traços de uma profunda desumanidade somada à intensa fragmentação psíquica. Como exemplo, no primeiro conto, "Uma carta", há um processo similar ao conto "O monstro" no que toca à reapropriação de um gênero textual, pois, ao narrar sua história na carta, a personagem põe em cheque determinados modos tradicionais de organização do discurso literário, ao mesmo tempo em que apresenta várias expressões sentimentais e questiona se aquele texto de fato era uma carta. Dessa forma, o segundo conto, "O monstro", é construído de forma semelhante a uma entrevista jornalística, com extensos questionamentos que fazem do narrador, do personagem e do leitor indivíduos questionadores de uma realidade contribuinte, de uma ficção.

Na última narrativa, "As cartas não mentem jamais", a história é tratada sob a perspectiva da memória. É importante ressaltar primeiramente o modo de composição dos

---

[1]Discente do Curso de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC
[2]Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

[3] Conto: é uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens.
[4] Gêneros tradicionais da prosa: Romance, Novela, Conto etc.

personagens, os quais possuem personalidade fria e destemida; outro ponto importante é como esse leque faz ligação com a própria realidade.

Um dos pontos centrais da pesquisa é compreender como na obra de Sérgio Sant´Anna os gêneros tradicionais vão, sutilmente, se modificando de acordo com a leitura das três narrativas. Para a discussão proposta nos valeremos principalmente dos trabalhos de Andreas Huyssen (1990), Jacques Le Goff (1996), Jane Quintiliano G. Silva (1999), Liane Bonato (2003), Stuart Hall (2005) e Walter Benjamin (1994)

Para uma averiguação, leva-se em conta o conceito de identidade fragmentada, defendido por Stuart Hall (2005) quando afirma que o problema identitário está na discussão social de forma extensa, e que, se antes os indivíduos possuíam uma identidade fixa, esta já está em declínio, de modo a se formarem novas identidades:

> A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está se deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável ao mundo social. (HALL, 2005, p.1)

Assim, se tudo está em constante mudança, a narrativa abrange essa transformação constante como forma de caracterizar seus personagens, pois em "O monstro" há nitidamente a presença de uma identidade confusa no protagonista, acusado de cometer um crime bárbaro, juntamente com sua amante, ao qual se soma sua personalidade fria e ambígua. Para averiguar essa afirmação, o personagem Antenor serve como exemplo. Podemos perceber no seguinte trecho:

> Flagrante: *E como foi de volta à casa?*
> Antenor: Continuei ao volante e dirigia bem devagar, pois agora estava meio bêbado. Marieta continuava a acariciar-me e deitou a cabeça em meu ombro, como se quisesse bancar a mulherzinha com o seu homem.
> Flagrante: *O senhor se incomodaria de responder se tiveram relações naquela noite?*
> Antenor: Sim, tivemos.
> Flagrante: *Como o senhor se sentiu?*
> Antenor: Não é muito fácil verbalizar. Talvez eu possa dizer que possuí Marieta com fúria. Eu queria submetê-la e, por outro lado, gostaria de sumir dentro dela para sempre. (SANT'ANNA, 1994, p. 68)

Ao deparar com essas afirmações do personagem Antenor, é possível perceber o tamanho do ato cometido, personalidade fria e ao mesmo tempo repleta de processos confusos e de uma mente perturbada. Sujeito que se deixou levar por outro indivíduo sem demonstrar qualquer preocupação com o acontecido. Por isso é possível afirmar que a ficção vem emaranhada pela realidade a ponto de muitas vezes o sujeito não notar os acontecimentos trágicos. Então o indivíduo vê que a ficção está na realidade e isto causa certo estranhamento. Em função disso nota-se no seguinte fragmento em que percebe na

fala de Antenor certa confusão sobre o que é realidade/ficção, isto é, a realidade montada para explicar a ficção.

> Então eu podia chorar por Frederica e por mim: não me conformava com as suspeitas e calúnias que eram lançadas contra ela, com a vinculação ao caso de pessoas que nada tinham a ver com ele, como o casal amigo da moça, em cujo apartamento encontraram uma pequena quantidade de cocaína [...] fazia parte de um festival de fantasias, de manipulações da vida e do corpo de Frederica. [...] Enquanto isso era como se eu não existisse, ali fechado no apartamento. (SANT'ANNA, 1994, p. 72)

Em tese, a fala de Antenor, demonstra certa confusão e estranhamento em relação ao caso de Frederica, no que concerne à sua ideia. Então afirma que as histórias contadas eram simplesmente "fantasias" e muitas vezes "manipulações" em relação ao crime. O personagem tem até dificuldade em identificar o que foi mesmo real nessa tragédia, pois o próprio, foi um dos autores; admite-se que naquele momento era como se "não existisse". Isto é, diante do acontecimento trágico, quem era Antenor, é ou foi? Para a sociedade era um verdadeiro monstro e para ele, talvez não soubesse ou até mesmo concordaria com a sociedade.

Em contra partida, a obra literária *O monstro* (1994)abrange outra interpretação em relação aos gêneros, pois coloca em prática experimentações e questionamentos que levam o leitor a certa dúvida. Pois as histórias, quando observadas atentamente, deparamos-nos com uma carta e, logo depois, com uma reportagem jornalística. Tem-se a impressão de se estar lendo uma narrativa ou um simples jornal diário como trata a realidade:

> Em sessão do 2º Tribunal do Juri, em 4 de março passado, no Rio de Janeiro, o professor universitário Antenor Lott Marçal, de 45 anos, após ter sua culpa reconhecida unanimemente pelos jurados, foi reclusão, pelo estupro e co-autoria do assassinato de Frederica Stucker, de vinte anos no dia 18 de Julho de 1992, em crimes que chocaram a opinião pública no país, entre outras coisas porque a jovem e bela Frederica sofria de grave deficiência visual e, ainda drogada por seus algozes, teve reduzidas a zero chances de defender-se. (SANT'ANNA, 1994, p. 39)

Em função a citação acima, José Geraldo Couto (1981) aborda que a realidade narrada é organizada na linguagem e por vezes amplia a visão do real:

> A apreensão do real é uma coisa muito difícil e a linguagem em geral nos afasta do real [...] Quanto mais você fala, mais distante fica da realidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de brincar com a linguagem, de destruir formas estratificadas, permite que se amplie por outras vias a visão que se tem do real. (COUTO, 1981, p. 278)

Em relação ao que Couto (1981) enfatiza, o conto "O monstro" apresenta esse universo, ora como visibilidade do real, representado por entrevista jornalística, ora por meios de ficção, pois se trata de uma narrativa. O emprego da entrevista é um recurso formal e por vezes ao ler as falas de Antenor causa estranheza. Como forma dessa estrutura

não ficcional observa-se o fragmento. "Flagrante: *O que o senhor sentiu depois do ato?* Antenor: Um aniquilamento total, pois não havia mais nenhum desejo a impulsionar-me. E me vesti imediatamente, com vergonha do meu corpo." (SANT'ANNA, 1994, p. 63)

Em referência a citação acima, pode-se destacar a frieza de Antenor Lott Marçal ao assassinar Frederica Stucker juntamente com sua amante Marieta de Castro. O personagem trata o crime como algo natural do ser humano, em relação aos atos cometidos. E tenta passar a ideia de que se não fosse Marieta em sua vida, nada tão monstruoso teria acontecido, é perceptível a afirmação seguinte:

> Flagrante: *As pessoas que o conhecem ficaram muito surpresas com a sua confissão de estupro e participação no assassinato da jovem Frederica Stucker. Como o senhor mesmo explicaria que um homem considerado por todos como tímido, austero e, segundo alguns, até obscuro, de repente se veja cometendo crimes dessa natureza?*
> Antenor: É necessária muita cautela para se chegar a alguma verdade quando se trata de atos humanos. Não acredito em causas isoladas ou muito precisas. Mas eu, mais do que todos, estou interessado, a respeito desse caso todo, em chegar a uma verdade pelo menos relativa. Essa é uma das razões por que concordei em ser entrevistado. À vezes me parece que certos atos ultrapassam de muito qualquer possibilidade de análise. Isso pode valer principalmente para uma personalidade como a de Marieta. E posso dizer que sem o meu relacionamento com Marieta nada de semelhante ao que aconteceu comigo jamais teria acontecido. (SANTA'ANNA, 1994, p. 40-41)

Em relação ao discurso do personagem Antenor, é notório destacar a personalidade ambígua, uma crise identitária, tenta explicar seu ato no outro, isto é, sua culpa do assassinato em Marieta, sua amante. Stuart Hall (2005, p. 21) aborda que a identidade tornou-se imediata ou até pode-se perder ou ganhar. "Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida." Em outro momento, Antenor retrata a personalidade da amante, em que Marieta queria ser o outro, as pessoas.

> Flagrante: No *entanto, como o senhor mesmo disse, Marieta era uma mulher bonita, inteligente, fascinante. Por que tanta insatisfação?*
> Antenor: Eu não me sinto autorizado a falar com toda a segurança de causas psíquicas profundas. Mas posso dizer que Marieta queria tudo. Queria ser, verdadeiramente, as pessoas que a interessavam e atraíam a outrem, a exasperava. (SANTA'ANNA 1994, p. 44-45)

Em perspectiva, de Marieta querer tanto ser o outro, sujeito esse que confunde sua própria personalidade, sua identidade. Nota-se que em outro fragmento há a comprovação na fala de Antenor, através de alguns atributos afirmando que sua amante "[...] precisava o tempo todo do 'outro' para sentir-se viva [...]" (SANT'ANNA 1994, p. 45).

O personagem Antenor depois do ato, percebe que Frederica estava morta, pois a própria amante veio avisá-lo do acontecido e disse que teriam que sumir com o corpo da

jovem. Na citação seguinte Antenor se olha e sente-se perdido e com seu psicológico em conflito.

> Flagrante: *Como o senhor reagiu?*
> Antenor: É difícil dizer. Sem a música, era como se o peso da realidade se tornasse concreto. Mas não tive qualquer reação, a não ser levantar-me para fazer o que Marieta dissera. Lá em cima, enquanto procurava no armário uma camisa para vestir, pois deixava uma ou outra em casa de Marieta [...] Isso quer dizer que uma parte de mim sabia bem que tínhamos de procurar um lugar ermo para deixar o corpo de Frederica. Mas depois, no banheiro, olhando-me no espelho, era como se eu fosse um outro, aquela velha história, como se aquilo não pudesse estar acontecendo comigo. (SANTA'ANNA, 1994, p. 65)

Diante da descrição de Antenor, personagem frio, percebe-se uma crise de personalidade estampada depois do crime cometido, não acreditava que possuía essa máscara e quando olha para si mesmo, não se reconhece. Hall (2005, p. 13) diz que esse indivíduo "assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando diferentes direções [...]"

O personagem Antenor estava completamente confuso com a situação, fato este que fez dele um ser perdido. Na entrevista, a todo o momento posiciona-se em suas respostas bem formuladas e assume-se como sujeito frio, de características infantis, portanto, inocente. E de um adulto que nesse caso possui a crueldade em seus atos, pois se considera um monstro.

> Flagrante: *E como o senhor vê aquela mesma qualificação atribuída ao senhor?*
> Antenor: A de monstro? Certo, há o crime monstruoso que cometi. Mas as pessoas dizem isso também por causa da suposta frieza com que confessei tudo. Talvez todos se sentissem menos confundidos se eu me desse o mesmo fim que Marieta ou me refugiasse em justificativas ou mentiras. Se eu me mostrasse desesperadamente arrependido [...]. Simplesmente não quero dissociar-me dos meus atos. Da pessoa que fui, da que me tornei a partir daquilo que fiz. Do meu destino trágico. (SANT'ANNA, 1994, p. 74)

Antenor reconhece seu ato como monstruoso, o personagem leva a uma reflexão sobre o que mesmo disse: a tragédia do seu destino, destino este que levou há uma realidade conflituosa. Destaca-se que seu papel é de um professor de filosofia que afirma não dissociar de seus atos. Antenor lança assim uma postura sobre o cristianismo e faz crer na remissão da culpa pelo que cometeu. Esse personagem usa de seus conhecimentos de filosofia e de certa forma de psicologia para que as pessoas acreditem em seu discurso.

> O cristianismo vê também a dor dos assassinos como eu, a terrível singularidade de haver cometido uma ação odiosa. Há, então, o meu próprio e terrível sofrimento, a minha solidão que, espero ardentemente, construa o meu caminho pessoal para a transcendência. Frederica, caso toda essa esperança seja uma intuição da luz, estará lá, em plano superior, seja aquele prescrito pelo cristianismo ou não, porque, caso exista, ainda que não nomeável, esse plano, ela o terá alcançado. Enquanto atravesso aqui o meu calvário, procuro aceitá-lo e vivê-lo ilimitadamente, na expectativa de que me leve à reunião com Frederica, à realização plena do

> sentimento que experimentei, de relance, aos cabelos, a mais despojada de todas as criaturas. (SANT'ANNA, 1994, p. 80)

O personagem relata os fatos e assume a culpa em perspectiva da luz da razão e faz com que o fato: a entrevista com respostas frias, o crime de horror. Sejam de certa forma enfraquecida com a narração da verdade que confessa e deixando claro o papel de monstro a atribuição de princípios opostos.

O conto "Uma carta" de *O monstro* (1994), a qual narra a história de uma mulher que, depois de um encontro amoroso com o homem casado, resolve descrever em uma carta o que viveu. Nessa história, percebemos que os gêneros textuais se confundem. Nesse sentido Liane Bonato (2003, p. 171) em seu texto sobre Sérgio Sant'Anna menciona o conto "A carta" como forma de transformação de um desejo que se põe a ser narrado. No fragmento seguinte mostra-se com clareza a afirmação "[...] Nos sentimos co-narradores da personagem que escreve "A carta" e que, ao transformar o desejo em narrativa, aponta para a possibilidade de construção da realidade através das palavras." Diante disso, a personagem começa a narrar sua experiência, é possível identificar no fragmento seguinte.

> A questão do tratamento a lhe dar me fez manter suspensa a escrita desta carta, a caneta na mão, e confessar que cheguei a escrever, no início de uma página depois abandonada, "Carlos meu amor". E ao confessar-lhe isso, não deixo de ser esperta, pois enquanto me absolvo de um derramamento ou pecadilho de expressão, não o desperdiço inteiramente. (SANT'ANNA, 1994, p. 13)

A carta nesse conto é tratada minuciosamente como formas de expressões. Este gênero epistolar pode representar vários modos e até o momento em que o individuo está vivendo. Mostra-se desta forma a representação da carta, para determinados tipos de pessoas. Pois observam que a escrita torna muitas vezes quase real. Visto que, ao narrar sua história na carta, a personagem põe em cheque determinados tipos, como forma de expressões sentimentais.

> [...] cartas prosaicas, de obrigações mundanas ou comerciais; jornais, revistas, o livro do principiante que implora um leitor; cartas de quem sente o prazer de escrever e receber cartas, este gênero anacrônico que, para se completar, exige um tempo, um espaço, uma expectativa, tornando as distâncias reais; cartas que circulam entre o deserto das pessoas, sua floresta, os arranha-céus. (SANT'ANNA, 1994, p. 34)

Percebe-se que a personagem nomeia os vários tipos de sentimentos que a carta é capaz de transmitir dependendo do modo e forma. A descrição leva a verificar o exemplo do narrador, sua pretensão e objetividade, isto é, quem escreve se apodera de sua própria escrita. Então, Walter Benjamin (1994) relata esse modo do narrador.

> Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor

> (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. (BENJAMIN, 1994, p. 213)

A citação acima de Benjamin sobre o narrador de um romance pode ser encaixada no discurso da personagem. Ao retratar nos momentos em que fala de expressões sobre carta. Ao citar que o leitor quer apoderar de sua leitura e transformar em uma escrita que só pertence a si mesmo. Assim é a personagem do conto "A carta", só que de modo contrário, pois durante a escrita é como se suas idéias discursivas se apoderasse dela, como se estivesse vivendo, e o leitor se sente também parte da história.

Diante disso, a personagem quer provocar no interlocutor Carlos, um desejo incansável, quer que seu amante sinta através da escrita da carta o que está sentindo ao escrevê-la. Para enfatizar a afirmação, Jane Silva (1999) aborda em sua escrita esse tipo textual, como uma narração configurando um desejo:

> [...] em uma carta, por exemplo, podem figurar tipos textuais como narração, injunção, uma descrição e, ou dissertação/argumentação, como operações textual-discursivas, atualizadas pelo locutor, objetivando provocar em seu interlocutor um efeito de sentido desejado. (SILVA, 1999, p. 5)

Para provar este artifício, a autora Jane Silva, afirma que a carta tem esse poder de atingir o interlocutor e de provocar desejos. Nesse sentido a personagem que se diz ser Jussara, mas assina Beatriz no final de sua descrição, fala a Carlos sobre o que está sentindo. E de qualquer forma fascina e espanta ao lê-la, tornando a epístola viva.

> Esta carta então apócrifa, orgulhosa, que se quer uma essência das cartas, utópica e abstrata como uma melodia vermelha. [...]
> Mas quem quer que seja a violá-la encontrará aqui esta mulher abrindo as pernas para o amante [...] esta pornografia como uma construção assinada também pelo corpo, pelo sexo oferecido com o seu exótico e fugaz perfume capturado no limiar exato da exasperação do desejo. (SANT'ANNA, 1994, p. 35)

A respeito da fala da personagem, a carta torna-se tão viva, que remete ao corpo como assinatura de sua descrição, isto é, não só seus pensamentos, suas experiências, mas também o que ficou o "fugaz perfume" e o "desejo". Diante disso, a autora Jane Silva afirma que quando se trata de gêneros literários, há uma incorporação de gêneros diversos. "A maioria dos gêneros literários, por exemplo, o romance, incorpora na constituição de seu texto diversos gêneros tanto os primários quanto os secundários, tais como, a réplica de diálogo cotidiano, as cartas pessoal e íntima, o diário íntimo [...]". (SILVA, 1999, p. 9)

Portanto, é perceptível observar que o conto "A carta" é repleto de situações que apontam para um diálogo ou um híbrido de diversos gêneros textuais. Tais como a carta e

as suas determinadas expressões discursivas e palavras íntimas. Observações pessoais e também apontamento da própria personalidade. Devido a isso, a personagem Jussara ou Beatriz, é vista como um indivíduo perdido, sem referência, pois em alguns fragmentos de sua escrita não sabe verdadeiramente quem é, assina como Beatriz no final e se menciona como Jussara.

Há uma observação de crise de personalidade e identidade. Hall (2005, p. 12) afirma que o processo identitário "tornou-se provisório, variável e problemático". Tal questão é comprovada na passagem em que a personagem não sabe quem é realmente. "[...] talvez nem seja engenheira, talvez a louca com trajes fétidos [...] que se chama Jussara, mas assina Beatriz como quem se veste de princesa [...] esta louca que talvez nem seja mulher, mas um homem solitário [...]." (SANT'ANNA, 1994, p. 35).

Em continuação, no conto "As cartas não mentem jamais" é tratada a memória. Os personagens Antônio e Michelle. Ele um pianista e ela uma jovem de 17 anos de idade e está a companhia do pai em um hotel. Juntos, eles lembram momentos de sua infância, primeira relação sexual, dentre outros aspectos referentes à memória. Diante da afirmação, toma-se como ideia central de Jaques Le Goff (1996) em que afirma que a memória é um meio de atualizar impressões de tempos passados.

> A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passados. (LE GOFF, 1996, p. 423)

Em função disso, pode-se perceber o personagem Antônio, em que a todo o momento quer remeter a acontecimentos da sua infância, como era a casa, como foi sua primeira relação sexual e o porquê de ser um pianista. Pois tudo se encontra impressões no passado, para representar sua posição atual. E diante deste fato, no fragmento remete a casa em que morava, seu avô e outros momentos.

> Era no sótão que ficava seu piano?
> - Não, lá ficavam guardados objetos e coisas antigas, livros velhos, e havia também uma cama estreita. Li Baudelaire aos treze anos e achei que tinha tudo a ver comigo. Minha mãe e minha avó não gostavam muito de entrar no sótão porque foi lá que meu avô morreu. Eu entrava, porque os meninos gostam de lugares onde possam se esconder, sentir um pouco de medo sem se arriscarem de verdade. Mas o piano ficava numa sala no andar térreo. Era ali que o meu avô tocava e compunha [...]. Meu avô era um sujeito que usava ternos brancos, está nas fotografias. (SANT'ANNA, 1994, p. 86)

Diante disso, além de recordar momentos de sua infância, mesmo não lembrando tudo que seu avô fazia. Algumas recordações partem do que sua mãe e sua avó falavam sobre seu avô. Ponto importante também da memória, é a lembrança que vem da fotografia, sabia que seu avô "usava ternos brancos, está nas fotografias". Em relação a

isso, Maria de Lourdes Parreiras Horta (2005, p. 4) vê as lembranças como: "Toda a memória humana é, assim, memória de alguém. De uma pessoa determinada e dotada de um sentimento especial. Sentimento definido por um nome próprio. Mas também pelo limite entre a pessoa e o mundo exterior"

Em relação ao tempo e o espaço, o personagem lembra também da casa, do bairro e de momentos que não gosta de recordar. Remete a infância, cenários de um passado, lembranças que são mencionadas.

> - Além da casa, havia a rua, que também me marcou muito. Era uma rua nos fundos do bairro, mais próxima de uma lagoa que existe no Rio, que do mar. Não tinha nada a ver com esses cartões-postais de Ipanema. Terminava num morro, uma pedreira, e minha casa era justamente a última, erguida junto ao paredão, fechando a rua. Anos atrás derrubaram parte da pedreira e a casa, para a construção de um grande edifício. Foi melhor assim, porque nunca poderei retificar o cenário que carrego dentro de mim. Todos nós carregamos um, da infância [...]. (SANT'ANNA, 1994, p. 89)

A intensidade como o personagem Antônio remete a cidade, o local e o espaço são categorias essenciais para retornar ao passado. E reviver momentos que já estavam enraizados. Como Aborda Andreas Huyssen (1990, p. 10) "[...] o tempo e o espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção [...] enraizadas estão sempre enraizadas entre si [...] e a intensidade de [...] discursos da memória." As histórias mencionadas enfatizam um universo de linguagens variantes e tomam a atenção no momento que são lidas. Pois abrangem um emaranhado de possibilidades interpretativas em relação à realidade e a ficção.

Essas histórias de amor de Sérgio Sant'Anna englobadas em *O monstro* surpreendem o leitor, quando lidas atentamente observa-se que os gêneros vão a cada momento se modificando. Então, encontramos história que visa retratar a memória dos tempos da infância. História ora como carta, ora como um noticiário jornalístico. No entanto, o que se pode perceber é que nesses contos são enfatizadas questões que são representadas na contemporaneidade, como a memória, a identidade, a ficção com retrato da realidade, dentre outros aspectos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador. In:*Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONATO, Liane. *Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo***.**Revista Ciências e Letras, Porto Alegre, nº 34, p. 171-182, jul.-dez. 2003. Acesso em 18 de abril de 2011. Disponível em:
<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf>. Dez. 2003

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade***.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Memória, Patrimônio e Identidade.In:*Memória, patrimônio e Identidade.*Acesso em 18 abril de 2011. Disponível em <http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/145632MemoriaPatriIdent.pdf#page=28> 2005.

HUYSSEN, Andreas.A memória coletiva e o tempo**.** In:*A memória coletiva***.** Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques**.** Memória. In**:***História e Memória*. Editora da UNICAMP, Campinas, SP. 1996

SANT'ANNA, Sérgio. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SILVA, Jane QuintilianoG.*Gênero Discursivo e tipo textual*. Revista *Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, V.1, n. 1, 1999. Acesso em 18 abril de 2011
Disponível em <http://www.ich.pucminas.br/posletras/06.pdf>

Simpósio VI

O RAP, O GLOBO E AS "POLÍTICAS" DA NOVA CANÇÃO

Andressa Zoi Nathanailidis[5]

1) A mensagem rap e a possível transposição de fronteiras

Ritmo e poesia. Desde que surgiu, produzido nos guetos norte-americanos como forma de protesto e entretenimento oriunda das tradições jamaicanas, o rap chama atenção em todo o mundo, por suas temáticas relacionadas ao cotidiano da periferia, muitas vezes coincidentes com os assuntos discutidos nas posses, associações e organizações não governamentais, introduzidas e espalhadas pelo movimento *Hip-Hop* em todo o globo.

Embora nascido como fruto da tradição e do estigma negro, o *rap* expandiu seus limites, criando manifestações hibridas em cada lugar que adentrou. Hoje não mais figura como música cantada somente por negros e seus descendentes, mas por todas as etnias que se proponham a fazê-la. Enquanto música que denuncia, o rap "glocal", ainda que veiculado pela grande mídia, traz ideais e interesses oriundos dos segmentos sociais menos abastados de cada região, sentimentos e reflexões que são traduzidos em performances grupais, em geral, comandadas por jovens, que a despeito de suas nacionalidades parecem conservar propósitos e imagens pessoais semelhantes, evidenciadas, sobretudo, por uma vestimenta peculiar, em geral, formada por calças largas, capuz, boné e acessórios (como correntes e braceletes), espalhados pelo corpo.

Michel Maffesoli (1998), na obra O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa, trata desta questão grupal. Ao promover um estudo acerca dos posicionamentos oriundos das camadas urbanas jovens, que em sua opinião atuam como importantes instrumentos de resistência à impessoalidade e individualismo, Maffesoli defende que os jovens, impulsionados por determinado sentimento de simpatia, elegem espaços de convivência, nos quais constroem uma identidade comum que irá prevalecer sobre quaisquer vontades individuais.

[5] Doutoranda em Letras (habilitação Estudos Literários), pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Surge, então, uma "desindividualização" do sujeito que, pautado nas relações interpessoais, passa a "vestir a roupa" de determinada "tribo" e, assim, integrá-la. Retomando os dizeres de George Simmel, Maffesoli recorre à "metáfora da máscara", importante mecanismo, capaz de alocar "personas" em determinados conjuntos. Nesses termos, afirma:

> A máscara pode ser uma cabeleira extravagante ou colorida, uma tatuagem original, a reutilização de roupas fora da moda, ou ainda o conformismo de um estilo – gente de bem. Em qualquer caso ela subordina a *persona* a esta sociedade secreta que é o grupo afinatário escolhido. Aí existe a "desindividualização', a participação no sentido místico do termo, a um conjunto mais vasto. (MAFFESOLI, 1987, p.128).

Voz principal do Hip-Hop, o rap é um elemento que representa e difunde aquilo que Stuart Hall (2006, p. 44), chama de "política identitária dos movimentos", de modo que assumiu amplas proporções, sobretudo a partir dos finais da década de 80, quando alguns fatores ligados à globalização- o avanço tecnológico e comercial, a dissolução de fronteiras, etc. – começaram a surgir. Além do *rap* ideológico, proposta inicial, oriunda da chegada dos imigrantes aos guetos dos Estados Unidos na década de 70, surgiram novos estilos e propostas ao longo do tempo, como o *rap* chicano, *gangsta rap* e *dayse rap*. De fato, a cada dia surgem dinâmicas específicas que refletem suas consequências nos padrões de relacionamento entre as unidades culturais nacionalistas, suas sociedades "regidas" e "cidadãos". Estamos em um tempo que permite aos indivíduos terem cada vez mais associações, criações de *modos vivendi* e identidades grupais. Um tempo onde constatam-se desterritorializações e reterritorializações culturais diversas, inclusive, a nível transnacional (FIETHERSTONE, 1999, p.7).

Partindo do princípio de que em um contexto como este as práticas sociais são constantemente examinadas à luz de informações renovadas sobre estas próprias práticas (GIDDENS, 1991, p.45), lanço a proposta deste trabalho. A partir da seleção de dois videoclipes, a saber Kallimera Ellada (Going Through) e Estou Vivo (BOSS AC) serão analisados discursos pertencentes ao "rap ideológico", produzidos em outras localidades do globo. As análises terão como objetivo identificar o que dizem estes discursos, em âmbito verbal e imagético e quais são suas dimensões políticas.

1.1) Os videoclipes e o estudo da cultura urbana

Com uma duração média de três minutos, a produção de videoclipes começa nos anos 50, entretanto, este gênero audiovisual só vai se tornar mais frequente em meados da década de 80, como uma forma de estabelecer montagens narrativas sobre determinadas canções.

Quando surgiram, porém, eram instrumentos relacionados às imagens e discursos provenientes de cenários luxuosos, geralmente voltados à difusão sinestésica de sentimentos de liberdade. Somente a partir da década de 90, passam por mudanças estilísticas que admitem outras significações em seu corpo (MACHADO, 2000). Não só mais a beleza, mas também o lado grotesco da existência, o lado que poucos veem ou querem enxergar.

Os videoclipes abordados neste artigo trazem o corpo e a voz daqueles que não possuem em suas mãos a liderança hegemônica de seu país. Portanto, transmitem sentimentos despertados a partir da convivência social estabelecida entre diferentes agentes, nascidos em função da quebra da "barreira de silêncios" impostos às camadas marginalizadas, "silêncios" desfeitos com o advento do período histórico em que estamos inseridos. Embora produzidos em diferentes nações, os videoclipes analisados parecem guardar vários pontos em comum. Ao traduzir a experiência de um sujeito que vive determinada realidade, o discurso associado à direção artística dos videoclipes, viabiliza a difusão da "ideologia grupal", repleta de protestos, denúncias e ambições voltadas à regeneração do ambiente societário.

Sobre o papel da mídia de massa, Herschmann (2000) argumenta que, embora forneça maiores proporções aos estigmas relativos às camadas marginalizadas, é ela o instrumento que por meio de suas propriedades dialógicas, fornece certa visibilidade a grupos específicos, como os formados por rappers e funkeiros.

Assim, por meio da análise dos videoclipes mencionados, este artigo volta-se à tentativa de suscitar reflexões em torno de questões como: é possível considerar o *rap* global enquanto fruto da criação de identidades entre indivíduos fisicamente separados?; quais são as semelhanças e as diferenças entre os discursos produzidos nestas nações? Haveria na música rap a incitação de "praxis libertadoras" (SANTOS, 1993, p.51) em seus ouvintes? Afinal, periferia é mesmo periferia em qualquer lugar?

Iniciaremos nossas reflexões a partir do vídeo relacionado à canção grega Kallimera Ellada.

2) A análise dos videoclipes

2.1) Um bom dia para a Grécia: a voz como instrument para "ir através"

Contemplada com o título de melhor canção, pelo Prêmio Arion de Música em 2007, o single Καλημέρα Ελλάδα (que em português significa "bom dia Grécia") do grupo Goin' Through tornou-se um dos videoclipes de rap mais vistos no país. Ultrapassando a marca de 300 mil visualizações no youtube[6], o audiovisual de narrativa não linear, inicia-se com a figura de Nikos Vouliortis, rapper, nascido na região metropolitana de Atenas, Pireos, local onde fica o porto da cidade e vivem, trabalhadores das classes menos abonadas.

Trajado com boné, vestimenta preta e utilizando um crucifixo preso a uma grossa corrente pendurada no pescoço, o rapper aparece em um teatro acompanhado de um coro de crianças, como em uma apresentação. A música cantada traz, em tons irônicos, críticas à organização política e social da Grécia.

Como se estivesse telefonando para enviar uma mensagem à própria pátria, o rapper se apresenta, dando início a uma ampla performance, na qual são feitas alusões ao tempo da Segunda Guerra Mundial, quando os gregos demonstraram bravura ao resistir às invasões alemãs. Além disso, a voz rapper desaprova contundentemente a conduta de deputados e senadores. A música começa com as seguintes estrofes[7],

Bom dia Grécia

Aqui quem fala é o Nivos

Para você digo tudo, não escondo nada

Você me humilhou muito,

Eu pensei um pouco, Grécia, em te deixar, ir embora

Não desisti, insisti, para prosperar com você

Jogar fora o meu chapéu e a minha roupa de rapper

E mudar de vida e atitudes

Bom dia Grécia

Viva para sempre

Para honrar com marchas os anos 40

Mantenha a cabeça erguida na batalha

[6] Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=rc9jcwTSOpE. Acesso em 30/07/2011.
[7]Tradução nossa.

E eleja o governo sempre com os mesmos partidos

Salve a Grécia e todos os seus deputados

Com suas mansões ilegais nas praias

Com seus cristãos que fazem jejum

E o que sobra enviam para a Suiça

A imagem do teatro é quebrada por outras variações imagéticas intertextuais, nas quais, alguns atores representam comportamentos específicos da sociedade grega, traduzidos na ganância das poucas autoridades e na apatia das muitas pessoas, trabalhados na constituição de um país desprovido de atitudes. As intersecções entre imagem e discurso ganham também outras conotações: por uma espécie de metáfora imagética, podemos concluir a postura de um rapper "apaixonado" por uma "pátria prostituta", vendida por seus "ministros e deputados cafetões". Interferências sonoras externas dão força às imagens, à medida que junto a determinados intervalos temporais, surge o som de um aparelho telefônico, trazendo mais realidade ao simulacro da ligação.

Ao longo da música, o rapper se pergunta onde estão as universidades, o Ministério da Saúde, bem como a força dos jovens. Neste momento, são feitos vários cortes no audiovisual, de maneira que, sincronicamente ao discurso proferido, surgem também imagens de pessoas nas filas dos hospitais e passeatas, reforçando, pois o conteúdo da canção. Bom dia Grécia, que é também o nome de um dos telejornais mais populares de Atenas, traz uma voz corajosa, que fala direto ao país e suas autoridades, demonstrando a consciência de que os problemas sociais são de responsabilidade de todos. Por meio de um refrão repetitivo, a música adverte:

Grécia, me desculpe.

Mas se você quer mudar a minha opinião

Você precisa também aprender a amar

Pare de me torturar, de me enganar

E os meus sonhos, Grécia, não jogue fora.

Ao final da narrativa, a câmara volta-se novamente ao palco de onde falam Nikos Vouliorti e as crianças. Ao final da "ligação", o rapper despede-se de seu país personificado e justifica seu posicionamento face ao cotidiano.

> Boa noite, Grécia.
>
> Deixo você e vou dormir
>
> Enquanto você se prepara para jantar com eles
>
> Eu farei versos e vou colocar cada pensamento no caderno
>
> Versos que provavelmente dedicarei a você, amanhã, através do rádio.

Embora a narrativa de Goin' Through venha de um grupo bastante criticado por outros rappers, em função de suas amplas aparições na mídia, não foi, contudo, pela adesão aos interesses econômicos, que desapareceram as características de contestação, típicas da canção *rap*. Καλημέρα Ελλάδα é, sem dúvida, um grande exemplo do ímpeto ideológico e discursivo do movimento Hip-Hop, propagado a partir da canção *rap*.

2.2) Estou vivo:

Sem favelas, sem cadeias... Apenas a imagem de um negro a calçar seus tênis "Reebok" azul, para correr e sair em disparado pelas ruas de Macau. Gravado em 2008, na China, o videoclipe do single Estou Vivo[8] faz parte do álbum Preto no Branco (Farol Editores, 2009), do rapper português BOSS AC. A paisagem tipicamente oriental mescla a cultura do país (evidenciada por sons e elementos folclóricos como o dragão chinês) à voz do rapper enunciador, que inicia sua fala musical, com a seguinte constatação:

> Ás vezes dou por mim a...
>
> A sobreviver, em vez de viver
>
> Farta-mo-nos de queixar,
>
> Mas de repente a vida da-nos uma chapada e lembra-nos que...
>
> O amanhã não é certo
>
> Só temos uma vida para viver

Ao longo de seu pronunciamento, Boss AC tenta externar reflexões existenciais. Ao seu possível ouvinte, transmite uma mensagem de resistência às próprias condições que permeiam o existir. A vida, apesar de descrita enquanto uma "prostituta" capaz de "matar" (*Life's a bitch and then you*

[8] Disponível emhttp://www.youtube.com/watch?v=8JiIplTgBnw. Acesso em 30/07/2011.

die) deve, de acordo com o discurso presente no videoclipe, ser considerada, uma vez que a realidade que se tem pode ser melhor que outras realidades.

Não linear, a narrativa traz poucos cortes...onde a figura de BOSS AC correndo é alternada com a imagem do mesmo cantando. Todo o vídeo prega um discurso encorajador, que, com tons épicos, alerta receptores para um possível despertar. Boss AC mostra-se enquanto um "herói" que, face à dura existência, procura companheiros de mesmas atitudes. Tudo o que canta ganha força a partir de um repetitivo refrão:

> Ei! Vive a vida
>
> Tira proveito até ao fim da corrida
>
> Poe-te de pé e grita bem alto
>
> Eu estou vivo e vou viver a vida!

Considerando o rap como uma forma de poesia urbana e oral, acreditamos que não seja possível compreendê-lo de maneira dissociada a questões relativas à transmissão de mensagens, dentro de um tempo e de um espaço específico. Sobre as potencialidades comunicativas da poesia oral, dispõe Frederico Fernandes, em A voz e o sentido: poesia oral em sincronia:

> A comunicação não está num vazio temporal nem espacial: encontra-se em um presente que sofre interferências de um passado, ao passo que projeta o futuro. Todo ato de comunicação é espacial, compreende lugar, objeto, código, canais e pessoas. A poesia oral, pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação, cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação. Por evento comunicacional entende-se o mesmo que "performance". A performance é, antes de tudo, a pura manifestação sincrônica da poesia oral. (FERNANDES, 2007, p. 35)

Se levarmos em conta as origens de BOSS AC (Ângelo César), certamente chegaremos à mesma conclusão. Filho de pais cabo-verdianos, o rapper sustenta mensagens que partem de um olhar estrangeiro e do conhecimento histórico daqueles que sofreram na vida real, as consequências dos processos colonizatórios- já que, conforme sabemos, Cabo Verde é um país insular africano, que foi colônia de Portugal, por mais de 500 anos. O fato do vídeo ter sido gravado em Macau, não parece ter tido ingênua intensão, já que Macau também foi colônia portuguesa, tendo alcançado a independência somente em 1999. No artigo A música rap e espaços de representação

juvenil negra em Portugal, Carlos Monteiro Barbosa[9], nos fala em uma "espécie de diáspora cosmopolita", baseada em movimentos híbridos decorrentes de uma cultura pós-colonial, caracterizada por deslocações, emigrações, multiculturalismos e multilinguismos. Segundo o autor, após a década de 70, houve uma série de mudanças na sociedade portuguesa, intensificadas pela independência de colônias na África e amplo fluxo migratório de pessoas oriundas destas colônias (e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa- PALOP-, de maneira geral) para o país. A adaptação dos imigrantes foi difícil, muitos deles passaram a habitar bairros suburbanos, vivendo em condições precárias e dedicados a clandestinidade laboral. Nos anos 80, ocorreram, também, mudanças relacionadas à regulamentação da entrada e saída de imigrantes em Portugal, fato que também piorou ainda mais as condições destas pessoas, colocando-as à margem da cidadania e dos direitos sociais, e, sobretudo, fazendo com que emergissem a partir deste cenário uma identificação entre contra-discursos locais e as mensagens do movimento Hip-Hop já não mais incipiente, oriunda dos guetos americanos.

> Com a entrada em vigor do DL 264-B/81, que regulamenta a entrada, permanência e saída de estrangeiros no território português, e do DL 37/81, em especial, que levou ao abandono do *jus solis* e à adopção do *jus sanguinis*, consequentemente, mudou-se o sistema de entrada e permanência no território nacional (...)Perante a afirmação da nação e da identidade nacional, os Estados-nação, sobretudo no ocidente, reconhecidos como tradicionais países de imigração, vêem-se confrontados com o dilema da incorporação das populações migrantes (...)Do cenário acima descrito surge todo um espírito de "censura", discursos usados e formas de expressão através de padrões estéticos, numa receptividade às mensagens provenientes do South Bronx nos Estados Unidos, na identificação e acção por causas que dizem respeito a populações com problemas semelhantes (pobreza suburbana, discriminação e racismo).

Considerando a abordagem pragmatista, de que "nossas práticas lingüísticas estão tão entrelaçadas com nossas outras práticas sociais que nossas descrições da natureza, assim como nossas descrições de nós mesmos, serão sempre uma função de nossas necessidades sociais" (RORTY, 1980, p.57), é possível afirmar que se trata de um discurso oriundo de uma espécie de estigma, relacionado à etnia negra e à herança de um processo colonizador antigo que faz da voz do enunciador a explicação daquilo que é viver a precariedade clandestina e desconhecida por muitos. BOSS AC é apenas um exemplo, das vozes esquecidas, que buscam um lugar melhor perante o sistema. Ao longo de todo o videoclipe, o rapper aparece correndo. Mas, ao final da filmagem uma cena chama atenção: em uma das inúmeras repetições de refrão, o rapper aparece subindo uma escada, fato que pode ser compreendido como uma espécie de metáfora imagética

[9]BARBOSA, Carlos Monteiro. A música rap e os espaços de representação negra em Portugal. Disponível em. Acesso em 18/09/2011.

daquele que pode, através da insistência da luta diária, "subir a escada da vida", deixando para trás o gueto do esquecimento no qual fora inserido.

3) Considerações finais

Os videoclipes analisados trazem a presença de diferentes discursos locais que se identificam com uma ideologia americana, difundida globalmente. Europeus, os discursos analisados aqui guardam em si o estereótipo americano da música de consumo. Produções mais elaboradas, com maior apelo popular, disponibilizadas para o consumo massivo, nas quais som e imagem convergem para uma absorção estética mais agradável, estes raps não deixam que suas características massivas aliviem o seu discurso de denúncia e pedagogia sociais.

A produção grega, feita em 2007, reflete uma situação de crise global, cuja dimensão maior no país tornou-se conhecida a partir da grande mídia, em função da dívida externa, do déficit orçamentário, do domínio da corrupção e da ausência de investidores internacionais no país. A despeito de possíveis crises atuais na economia de Portugal, a canção de Boss AC reflete pontos de vista oriundos de realidades mais antigas, vindas de pessoas estigmatizadas historicamente, a partir do colonialismo português.

Todavia, inspirados em bases antigas ou atuais, tais discursos partem de vozes críticas que, vindas dos lugares periféricos de cada nação, narram realidades precárias e buscam despertar visões mais críticas, em relação ao ambiente social. Vozes que dialogam com a realidade. A ideia de dialogismo, inserida no circuito acadêmico por Mikhail Bakhtin é explicada por Robert Stam (1992) e Adail Sobral, parecendo justificar de algum modo a dinâmica do discurso *rapper*:

Stam aponta que, para Bakhtin, tudo aquilo que é emitido parte de emissores que acumulam em si informações da própria vida, de modo que tudo o que proferem, de certa forma, estabelece relações com a realidade, conexões que partem da interação com o meio e com as outras pessoas.

> A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual [...] O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposse dela também têm seus direitos. (BAKHTIN apud STAM, 1992, p.73)

O pesquisador lembra, também, que são inúmeras as possibilidades geradas pelas intermináveis práticas discursivas de uma cultura, de modo que a obra de arte aparece como um texto específico que deve ser compreendido a partir da realidade cultural de determinado período histórico, no qual fora/é produzida e/ou apreciada. "O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular [...]" (STAM, 1992, p.75).

O repúdio ao sistema capitalista, aos agentes de poder, a necessidade de resistência e a vontade de mudar são constantes da retórica rapper presentes nestes videoclipes, e, trazem em si, a postura política inspirada no *rap* ideológico americano. Sobre a ação do rap ideológico, impossível não citar Richard Schustermann:

> O gênero hip hop do "rap-ideológico"- em inglês knowledge rap- constitui uma violação dessa concepção compartimentada e trivializada da arte e da estética. Esses rappers repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade, especialmente daqueles aspectos da realidade e da verdade negligenciados ou distorcidos pelos livros de história oficial e pela cobertura contemporânea da mídia (...) Pois o rap ideológico não insiste apenas na união do estético e do cognitivo; ele igualmente salienta o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artísticos. Muitas canções são explicitamente consagradas a desenvolver a consciência política, a honra e os impulsos revolucionários dos negros; algumas defendem a idéia de que os julgamentos estéticos (e especialmente a questão de saber o que pode ser definido como arte) envolvem questões políticas de legitimação e luta social. O rap engaja-se nesta luta através da práxis progressista que desenvolve pela afirmação de sua própria dimensão artística. (...) Alguns raps desafiam as afirmações unívocas da história branca e da educação, sugerindo narrações históricas alternativas- desde a história bíblica até a história do próprio Hip-Hop. (...) Por fim, devemos notar que o rap tem servido muitas vezes para ensinar a ler e escrever, ou ainda para ensinar a história negra nas escolas dos guetos. (SCHUSTERMANN, 1998, P.160-161)

O estabelecimento de estudos acerca das produções marginais – produções que, simultaneamente difundem críticas sócio-políticas e ideologias, ao mesmo tempo em que são constituídas e difundidas por meio dos aparatos massivos globais –, é de suma importância, uma vez que evidenciam o "sentenciamento da história" (BAHBHA, 1998, p. 248) ao qual todos nós fomos e continuamos submetidos e com o qual precisamos, a cada dia, aprender. Independentemente de possíveis veiculações mercadológicas, o que nos parece evidente, entretanto é o fato de haver uma nítida "apropriação" dos mecanismos midiáticos e das técnicas globais (ressaltamos a importância da internet), no sentido de que estes passam a atuar como agentes difusores de um discurso que antes da década de 80, ainda permanecia preso aos guetos e privado de possíveis trocas-sociais necessárias à concretização de mudanças no cenário político, tanto em âmbito local, quanto em âmbito transnacional. Reforçadas e amparadas pela imagem do

videoclipe, as vozes rappers trazem intenções de "intelectuais orgânicos" (GRAMSCI, 1979, p.7-8), homens que talvez mesmo sem muito estudo fornecem pela arte contribuições reflexivas para que se possa estabelecer uma estética diferenciada, não mais estagnada junto ao campo de apreciação, como a das artes ditas "maiores", mas de movimento, e estímulo às *práxis sociais* ativas.

O videoclipe, logo, traz uma estética que instiga a recepção, na qual "palavra" e "imagem" contribuem para outras formas de pensar o mundo e, quem sabe, modifica-lo.

Referências bibliográficas

BHABHA, H. K**.** *O local da cultura.*Belo Horizonte: UFMG, l998**.**

BARBOSA, Carlos Monteiro. *A música rap e os espaços de representação negra em Portugal*. Disponível em. Acesso em 18/09/2011

*DIÁRIO DE UM DETENTO.*Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=M1i-iGxUz9M. Acesso em 30/07/2011**.**

ESTOU VIVO. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=8JiIplTgBnw. Acesso em 30/07/2011.

FERNANDES, FREDERICO AUGUSTO.*A voz e o sentido:*poesia oral em sincronia. São Paulo: UNESP, 2007.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 3 ed. Civilização brasileira. Rio de Janeiro, 1979.

FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura Global, nacionalismo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALL, Stuart. "Nascimento e morte do sujeito moderno". In: _____*A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Ferraz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2ª ed. Rio de Janeiro: OPEA, 1998, p. 23-46.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

Καλημέρα Ελλάδα Disponível em

http://www.youtube.com/watch?v=rc9jcwTSOpE. Acesso em 30/07/2011.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

RORTY, Richard. Um mundo sem substâncias ou essências. In: Magro, Cristina; Pereira, Antônio Marcos (Orgs). *Pragmatismo e filosofia da criação e da mudança*. Ed.UFMG. Belo Horizonte, 2000.

SANTOS, Milton. "Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como

método". In: *Espaço e Sociedade: Ensaios*. Vozes: São Paulo, 1982, p. 9-22.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. Editora 34. São Paulo, 1998.

SHOAT, Ella; STAM,Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*: multiculturalismo e representação. São Paulo: Coac e Nayfi, 2006.

STAM, Robert. Dialogismo cultural e textual. In: BRAIT, Beth. (Org). *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. Árica: São Paulo, 1992.

O FOTÓGRAFO-ESCRITOR MONTEIRO LOBATO

Gabriela Santos Alves[1]
UFES

> Aquilo que se escreve sobre uma pessoa ou acontecimento é mera interpretação, do mesmo modo que o são os depoimentos visuais criados por artistas, como pinturas e desenhos. A fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir.
>
> Susan Sontag, *Sobre fotografia*

A produção fotográfica de Monteiro Lobato, dada sua riqueza quantitativa e qualitativa, requer uma análise em que suas múltiplas dimensões possam ser traduzidas. E múltipla é, seguramente, uma palavra que define não apenas a fotografia lobatiana, mas também sua ação social e atuação intelectual:

> Para melhor se compreender o universo de Monteiro Lobato, universo tão denso e multifacetado, é preciso primeiro tentar compreender a soma enorme das contradições do seu temperamento de escritor patriota, de autêntico e inconformado libertário, querendo colocar a sua luta humana e política, a causa social acima de tudo (...) (DANTAS, 1982, 16).

A opção de análise definida neste trabalho, a fim de traduzir essas múltiplas dimensões do universo lobatiano, é a de analisar suas fotografias[2] a partir de uma postura epistemológica interdisciplinar, caminho seguido por muitos pesquisadores das ciências humanas hoje. Não se trata aqui de desenvolver toda a gama de conceitos e de redefinições teóricas orientadoras das diferentes correntes que estudam a cultura nestas décadas finais do século e do milênio. Apenas caberia assinalar que tal postura opta, com freqüência, pelos caminhos da representação e do simbólico e que o enfoque concentra-se numa perspectiva que tem se revelado profícua neste giro do olhar sobre o mundo e que redimensiona, por sua vez, as relações entre literatura e

---

[1] Doutora em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES: gabrielaalves@terra.com.br.

[2] Os arquivos de fotografias de Monteiro Lobato estão localizados na Biblioteca Estadual Monteiro Lobato, em São Paulo/SP e no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), na cidade de Campinas/SP.

imagem. O enfoque interdisciplinar proposto neste estudo permite também refletir sobre a relação de proximidade, quase que íntima, do homem com a imagem – característica peculiar da multiplicidade e simultaneidade de experiências da modernidade e, por conseqüência, do mundo contemporâneo. Lissovsky e Jaguaribe exprimem essa relação partindo do conceito de hipervisibilidade contemporânea:

> (...) que encontra suas raízes no desejo propriamente moderno de apropriar-se do mundo através do olhar. De fato, à "modernização" da cultura e das sociedades, correspondeu uma crescente secularização do invisível. O domínio do invisível, antes associado ao oculto, ao misterioso e ao mágico, torna-se um território desencantado, virtualmente anexável ao visível graças ao desenvolvimento da ciência e da técnica. Desde o século XIX, a fotografia desempenhou um papel importante neste desvelamento do mundo, pois foi logo percebida, à diferença de outras imagens, não apenas como um meio de "representar o mundo visível", mas de "tornar o mundo visível". Neste sentido, desde os seus primórdios, a experiência da fotografia não esteve apenas associada ao passado, como retenção do fluxo temporal e do movimento, mas que se inclinava igualmente em relação ao futuro, como expectativa do que a imagem viesse a figurar. Com a difusão da cultura do instantâneo, ao longo do século XX, esta característica acentuou-se (LISSOVSKY, JAGUARIBE, 2006, 88-109).

Nessa produtiva relação, os estudos sobre o imaginário abriram uma janela para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados. Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. É, assim, um real *mais real* que o real *concreto*...

O imaginário é sistema produtor de idéias e imagens que suporta, na sua feitura, as duas formas de apreensão do mundo: a racional e a conceitual, que formam o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível. Conceito amplo e discutido[3], o imaginário encontra sua base de entendimento na idéia da representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.

---

[3]A propósito do tema: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Estudos históricos*. Arte e história. Rio de Janeiro, FGV, nº30, p. 56-75. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984; LE GOFF, Jacques. *Histoire et imaginaire*. Paris: Poiesis, 1986.

Desse modo, constata-se que as relações entre fotografia e literatura estão no centro do debate da atualidade e apresentam-se no bojo de uma série de constatações relativamente consensuais que caracterizam a nossa contemporaneidade na transição do século XX para o XXI: a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinaridade.

Bronislaw Baczko pondera que a perplexidade atual das ciências humanas deriva de um sentimento de perda da certeza das normas fundamentadoras de um discurso científico unitário sobre o homem e a sociedade. Na medida em que deixa de ter sentido uma teoria geral de interpretação dos fenômenos sociais, apoiada em idéias e imagens legitimadoras do presente e antecipadoras do futuro (o progresso, o homem, a civilização), ocorre uma segmentação das ciências humanas e um movimento paralelo de associação multidisciplinar em busca de saídas (BACZKO, 1984, 27).

Assim, novos objetos, problemas e sentidos se ensaiam, marcados por um ecletismo teórico, uma ótica interdisciplinar e comparativista e um grande apelo em termos de fascínio temático. Portanto, o diálogo entre história e literatura e, sobretudo os estudos sobre o imaginário enquanto objeto de estudo, é uma saída deste esvaziamento e desta sedução.

A compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo, tem permitido ao cientista social assumi-la como espaço de pesquisa.

Assim, mesmo que os literatos a tenham produzido sem um compromisso com a verdade dos fatos, construindo um mundo singular contraposto ao mundo real, é inegável que, através dos textos artísticos, a imaginação produz imagens, e o leitor, no momento em que lê, recupera tais imagens, encontrando outra forma de ler os acontecimentos constitutivos da realidade motivadora da arte literária.[4]

Leitor voraz e tradutor – responsável por obras como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e *O Lobo e o Mar*, de Jack London, é nesse processo de leitura de textos e produção de imagens que Lobato traduz sua visão de mundo. E antes da fotografia, e mesmo da literatura, o escritor-fotógrafo descobriu sua primeira vocação artística, a

[4] A categoria teórica *mundo real* pode ser compreendida como um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Ver LE GOFF, Jacques. *L'histoire etl'imaginaire*. Entretien avec Jacques Le Goff. Apud CAZENAVE, Michel. *Mythes et histoire*. Paris: Albin Michel, 1984, p. 55

pintura, que por força das circunstâncias (seu avô preferiu que ele cursasse a faculdade de Direito) não pôde ser lapidada num curso de Belas Artes.

Desistindo de uma arte, entregou-se a outra. Fez-se escritor, em uma transposição vocacional que se refletiria por toda sua obra. No prefácio de *Urupês*, Artur Neiva afirma: "Há em seu estilo todas as cores da palheta do pintor. E a pintura escrita de Monteiro Lobato é excepcionalmente boa – larga, sem insistência em detalhes inúteis e de pinceladas elegantes".

Ao ponderar sobre sua vocação pelas telas, Lobato admitia uma espécie de saudosismo do que poderia ter sido, se houvesse optado pela pintura:

> No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (...) arranjei este derivativo da literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão dominante é puramente visual (LOBATO, 1959, 233).

A literatura lobatiana é, assim, uma fonte privilegiada de acesso ao imaginário de Lobato, já que exprime uma forte relação de proximidade com a imagem, seja num primeiro momento com a pintura ou futuramente com a fotografia, ambas presentes no cotidiano do escritor-pintor-fotógrafo:

> Juca decerto gostava mais de fotografia do que de pintura, mas ambas dependiam do momento de vida que estava atravessando. Quando tudo caminhava bem, ele fotografava. Quando as coisas pioravam, e surgiam problemas, ele pintava aquarelinhas para relaxar, esfriar a cabeça (CAMARGOS, 2007, 53).

A fotografia pode ser compreendida, então, como uma espécie de extensão da impressão visual de Lobato iniciada com a pintura, como uma maneira de sonhar ideias, desenhar frases e registrar cenários. E a relação de sua literatura com as imagens reforça essa teoria. Fonte especialíssima, a obra literária é capaz de apontar traços e pistas que certamente outras fontes não dariam porque exibe, de forma por vezes cifrada, as imagens sensíveis do mundo. É uma narrativa que, de modo ancestral, pelo mito, pela poesia ou pela prosa romanesca, fala do mundo de forma indireta, metafórica e alegórica.

Nessa direção, a relação entre fotografia e literatura merece destaque na análise da produção fotográfica de Monteiro Lobato. Essa aproximação produtiva surte um efeito multiplicador de possibilidades de leitura das imagens e traduzem sentidos e significados inscritos numa temporalidade passada. As imagens são, assim, interpretadas como mensagens que se elaboram através do tempo e revelam alguns elementos importantes para o conhecimento do imaginário fotográfico de Monteiro Lobato, cujas produções estão datadas entre as décadas de 1910 e 1940. Analisar as fotografias do tempo de Lobato requer uma sucessão de construções imaginárias: o contexto particular que resultou na

materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens ali representados, o pensamento embutido nos fragmentos fotográficos, enfim, aquilo que não pode ser revelado pela química fotográfica e que é imaginado através das imagens que sonham.

Não pretende-se aqui estabelecer uma incursão hermenêutica sobre os usos e funções da fotografia, já que o objetivo maior deste trabalho é tornar conhecida a produção fotográfica lobatiana. Por outro lado, assume-se que a fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente e analisá-la significa refletir sobre o processo de construção do fotógrafo ao elaborar determinada foto, o eventual uso ou aplicação que a imagem teve por terceiros e as leituras que dela fazem os receptores ao longo dos anos, atribuindo significados conforme a ideologia de cada momento. Assim, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver:

> A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1996, 75).

Analisar a fotografia lobatiana numa perspectiva interdisciplinar privilegiando as questões do imaginário é debruçar-se com renovado encantamento sobre imagens e histórias que compõem o imaginário de um escritor cujas personagens e cenários iluminaram (e continuam iluminando) nossas lembranças e vivências. E um bom exemplo disso é a saga do petróleo empreendida por Lobato, tema que será abordado de maneira mais ampla no terceiro capítulo deste trabalho. Abaixo seguem uma aquarela, uma fotografia datada entre 1932 e 1934 e alguns trechos de *O poço do visconde*, evidenciando que o universo lobatiano constitui-se na dialética relação de construção entre imagem e palavra:

Aquarela 1 (Reprodução fotomecânica) – Torre de petróleo e carrinho com minério. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Fotografia 1 – Campo de Petróleo de Araquá (Torre 1). Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

> Bolas! Todos os dias os jornais falam em petróleo e nada do petróleo aparecer. Estou vendo que se nós aqui no sítio não resolvermos o problema, o Brasil ficará toda a vida sem petróleo. Com um sábio da marca do Visconde para nos guiar, com as idéias da Emília e com uma força bruta como a do Quindim, é bem provável que possamos abrir no pasto um formidável poço de petróleo. Por que não? (LOBATO, 1970, 28).
>
> A descoberta do petróleo no sítio de Dona Benta abalou o país inteiro. Até ali ninguém cuidara de petróleo porque ninguém acreditava na existência do petróleo nesta enorme área de oito e meio milhões de quilômetros quadrados, toda ela circundada pelos poços de petróleo das repúblicas vizinhas. Mas assim que irrompeu o Caraminguá número 1 os negadores ficaram com cara d'asno, a murmurar uns para os outros: 'Ora veja! E não é que tínhamos petróleo mesmo?' (LOBATO, 1970, 217).

Toda fotografia se refere ao passado, mesmo aquelas feitas há poucos minutos. E passado significa o momento vivido e irreversível em que as situações, sensações e emoções experimentadas ficam registradas sob a forma de impressões que, com o passar do tempo, tornam-se longínquas e fugidias chegando muitas vezes a desaparecer.

Ao mesmo tempo, a fotografia é um dispositivo onde o futuro se aninha, um dispositivo de retardamento, uma máquina de esperar, já que, depois de *tirada*, a foto já é *um coelho saído da cartola*. Essa constatação proposta por Lissovsky (2008) parte do modelo teórico de Benjamin

sobre a fotografia: "o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo olhando para trás" (1986, 94).

Responder à questão do tempo futuro colocada por Benjamin exige que se reflita sobre para onde vai esse tempo ao abandonar a imagem e, principalmente, quais vestígios e traços ele deixa de legado. O ato fotográfico, nesse processo, tem papel decisivo: alguma coisa acontece ali além do registro instantâneo do olhar, algo que certamente está entre o olho e o dedo, uma hesitação que produz um intervalo no coração do dispositivo. É nesse intervalo entre o olho e o dedo que o fotógrafo *espera* e onde o futuro se apresenta, enquanto o tempo se esvai da imagem (LISSOVSKY, 2008).

Por meio da sensibilidade, do constante esforço de compreensão das imagens e também do conhecimento interdisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado torna-se possível alcançar esses vestígios e traços deixados de legado. Segundo Boris Kossoy:

> Poderemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. (...) devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento na tarefa de reconstituição daquilo que foi (2005, 41).

Essa imaginação aliada ao conhecimento é essencial para a compreensão das múltiplas dimensões do imaginário fotográfico lobatiano. E é também pela imaginação que o escritor-fotógrafo Lobato torna-se costureiro, tecedor do fio mágico da imaginação pela agulha afiada da linguagem, da palavra escrita e também das imagens, já que, como ele mesmo afirma: "minha impressão dominante é puramente visual" (LOBATO, 1959, 233).

Na produção literária infanto-juvenil de Lobato, O *Sítio do Pica-Pau Amarelo* é sem dúvida um exemplo desse exercício: tendo como referência um cenário do interior, é uma fazenda imaginária, refeita, transformada e transbordante de vida natural, onde ocorrem diálogos entre poetas, abacateiros, tamarindeiros, patos, leões e é também onde Lobato utiliza o artifício da imaginação e da linguagem poética de maneira mais expressiva em sua literatura. Há um trecho, inclusive, em que a imaginação é apresentada como matéria-prima do vestido feito por dona Aranha no Reino das Águas Claras, o mesmo material que o escritor utiliza para tecer sua história:

> O mais lindo era que o vestido não parava um só instante. Não parava de faiscar e brilhar, e piscar e furtar-cor, porque os peixinhos não paravam de nadar nele, descrevendo as mais caprichosas curvas por entre as algas boiantes. As algas ondeavam as suas cabeleiras verdes e os peixinhos brincavam de rodear os fios ondulantes sem nunca tocá-los nem com a pontinha do rabo. De modo que tudo aquilo virava e mexia e subia e descia e corria e fugia e nadava e boiava e pulava e dançava que não tinha fim... A curiosidade de Emília veio interromper aquele êxtase.
>
> – Mas quem é que fabrica esta fazenda, dona Aranha? – perguntou ela, apalpando o tecido sem que Narizinho viesse.
>
> – Este tecido é feito pela fada Miragem – respondeu a costureira.
>
> – E com que a senhora o corta?
>
> – Com a tesoura da Imaginação.
>
> – E com que agulha cose?
>
> – Com a agulha da Fantasia.
>
> – E com que linha?
>
> – Com a linha do Sonho.
>
> – E... Por quanto vendo o metro?
>
> Narizinho, já mais senhora de si, deu-lhe uma cotovelada.
>
> – Cale-se, Emília. Os peixinhos podem assustar-se com as suas asneiras e fugir do vestido (LOBATO, 1970, 62-63).

Por lá ainda transitam Pedrinho, Narizinho, Emília, D. Benta e Tia Nastácia. E também Gato Felix, Lampião, Cinderela, o Gato de Botas, Pequeno Polegar, Aladin, a Bela Adormecida, Branca de Neve, Peter Pan, Pinóquio, Chapéuzinho Vermelho, Alice e Ali Babá. Emília, a boneca costurada por tia Nastácia, foi feita pela imaginação de Narizinho e por si mesma: é um construto feito de pano, sonhos e linguagem. A própria Narizinho atravessa a fronteira entre realidade e fantasia ao dormir e mergulhar no riacho e também ao utilizar o pó de pirlimpimpim. Uma vez feito o contato, as idas e vindas entre mundo imaginário e mundo real são constantes. E os mundos se interpenetram. No universo da imaginação, o único limite é a impossibilidade da autocontradição. Nele, o absurdo é algo que não existe, já que até peixes, bonecas e sabugos de milho falam (CABRAL, 2007).

No *Sítio*, grandes narrativas são revistas e modificadas, adaptadas ao clima e à imaginação. Dessa forma, a Carochinha é a contadora de histórias em geral criticadas como bolorentas e as personagens querem "novidade, novas aventuras" (LOBATO, 1970, 15). Pedrinho afirma que: "Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com

esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras" (LOBATO, 1970, 35).

É basicamente pelas narrativas das várias personagens que a imaginação é exercitada no Sítio, operando-se no contexto das brincadeiras das crianças, das quais os adultos pouco participam. O Visconde surge, por exemplo, como invenção de Narizinho, para fazer com que Emília se case com Rabicó. Para se criar alguém, inventa-se uma história. O Visconde, por sua vez, não é apenas construído, mas uma personagem que se constrói, principalmente pela leitura, como a "das Aventuras de Sherlock Holmes" (LOBATO, 1970, 70).

Fotografia 2 – Joyce em Campos do Jordão. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Na foto acima, feita em Campos do Jordão de 1935, Lobato fotografou sua neta Joyce num momento de brincadeira: ela e amigo parecem cavalgar sobre uma pedra ou um tronco num cenário rural que remete ao *Sítio,* onde tudo parece ser possível. Relacionando o conjunto das fotos 6, 7 e 8 percebe-se que o moderno e o tradicional estão presentes no olhar do fotógrafo Lobato ao longo de sua produção. Na comparação entre as fotos 6 e 8, nota-se que o cenário rural permanece, apesar das duas décadas que as separam, assim como o hábito de fotografar crianças: agora não mais os filhos e sim a neta. Uma mistura de imaginação, fantasia e realidade que dão forma ao imaginário lobatiano.

O auto-retrato (Fotografia 3) pode ser interpretado como a maneira encontrada por Lobato de *estar presente* nas imagens, algo que pela escrita, como nas inúmeras cartas que trocou, se configurava numa tarefa mais corriqueira. As imagens abaixo foram tomadas, respectivamente, em Nova Iorque, no ano de 1930:

Fotografia 3 – Lobato em Riverside, Nova Iorque. Fonte: AZEVEDO, Carmem Lucia, CAMARGOS, Marcia, SACCHETA, Vladimir. *Monteiro Lobato*: furacão na botocúndia. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 233.

Além dos auto-retratos, na fotografia lobatiana podem também ser encontrados outros resquícios de sua *vontade de presença*. Como uma sombra, ou fantasma, Lobato projetou sua imagem em algumas fotografias, numa uma espécie de assinatura: "de vez em quando, Juca marcava presença nas fotos usando sua própria sombra" (CAMARGOS, 2007, 56). A imagem abaixo, tomada em Campos do Jordão, data da década de 1930 (provavelmente 1935):

Fotografia 4 – Sombra protetora projetada na parede. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce*: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007, p. 12.

Referências bibliográficas

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas I*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 91-108.

CABRAL, Gladir da Silva. Imaginação e construção da identidade na obra de Monteiro Lobato. FRITZEN, Celdon e CABRAL, Gladir da Silva (orgs). *Infância*: imaginação e educação em debate. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p.109 -120.

CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce*: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007.

DANTAS, Paulo (org.). *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora: 1982.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LISSOVSKY, Mauricio, JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e imaginário social. *Revista ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v.9, n.2, agosto-dezembro 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Obras completas*. (Reinações de Narizinho e Caçadas de Pedrinho). 16. ed., v. 1. Ilust. Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1970.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n °. 2, 1996, p. 73-98.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

"RASGÁBIL, INFLAMÁBIL E ATÉ MESMO LEGÍBIL": O *JORNAL DOBRABIL* DE GLAUCO MATOSO

Guilherme Horst Duque (Ufes/CNPq)

"Um jornal é tão bom quanto as verdades que ele não diz"
G.M.

Fruto dos debates que marcam o cenário cultural do país na década de 60 em torno do engajamento das letras com as condições sociais brasileiras, alimentados por uma enorme crença no poder e, sobretudo, na eficácia da palavra poética no combate às mazelas do povo, surge nos anos 1970 uma geração de poetas já abandonando os ideais tão característicos da poesia cepecista da arte a serviço de uma causa, substituindo-os por um espírito jovem, vivo e de desbunde. Sua poética é caracterizada por uma recusa de padrões tradionais da ordem estética, onde se veem o abandono de preocupações formais mais exigentes e o resgate do humor oswaldiano: voltam os poemas-minuto. Assiste-se a uma rejeição à moral tradicional, conservadora, e discursos e práticas outrora reprimidos começam a aparecer. Esta produção cultural se tornou conhecida principalmente pelo modo de confecção e distribuição de seus livros: à margem do circuito editorial oficial, eles eram editados pelos próprios poetas e impressos em pequenas tiragens através de mimeógrafos, sendo vendidos pelos autores em portas de bares, teatros e eventos sociais – motivo por que vingou o nome "poesia marginal", ou "geração mimeógrafo" como seu identificador. A coletânea reunida por Heloísa Buarque de Hollanda sob o título *26 Poetas hoje* traz um panorama satisfatório do que foi esse quase-projeto literário. A essa geração pertence cronologicamente Glauco Mattoso. O seu nome, entretanto, não consta entre os seus representantes, tampouco sua obra se enquadra ao grupo, apesar de existirem lá seus pontos de contato.

Quanto à biografia do autor, julgamos mais proveitoso que se parta dele mesmo, transcrevendo, portanto, com o perdão da longa citação, o que ele escreve a seu respeito. Pretendemos também, com isso, dar ao leitor um gosto da dicção mattosiana:

> [...] Ahi vae a biographia auctorizada: Glauco Mattoso, paulistano por determinismo e carioca por livre-arbitrio, nasceu no penultimo dia do primeiro semestre do primeiro anno da segunda metade do século [29/06/1951]. Quanto a morrer, basta que será no penultimo dia. Suicida aficionado, bisexual bisexto, politico apocalyptico, critico citrico, poeta punheta, contista

> conteste, concreto discreto, processo possesso e vanguardista passadomasochista. Venceu todos os concursos litterarios de que não participou: em nenhum delles foi desclassificado. É o unico escriptor mediocre do paiz: os demais se dividem em genios injustiçados e genios reconhecidos. Falla besteira em todos seus pronunciamentos, o que não impede se contradiga de um para outro. Acha que idéa não tem proprietario, mas usuario: por isso sobrevive como bibliothecario e não de direito auctoral. Não escreveu: APRENDA SOZINHO A FALAR EM PUBLICO, O OCCULTISMO AO ALCANCE DE TODOS e COMO EVITAR UMA CACOPHONIA. Organizou trez anthologias com pessoal do que elle chama de "lumpen-club tupy", e tem 3 títulos ineditos: NOXO-ESTORIAS, CONTOS FULMINANTES e CONCERTOS CONCRETOS: CONTOS, fora os avulsos como os SONETTOS INTALIANOS & SONNETOS INGRESES que teem sahido no DOBRABIL. [*sic* para todos os termos] (p. 4)[1]

"Glauco Mattoso" é, mais que um heterônimo, a *persona* que Pedro José Ferreira da Silva assume na edição do *Jornal Dobrabil*, um in-fólio em formato de jornal datilografado em uma máquina de escrever Olivetti, xerocado e enviado via correio a uma comunidade seleta de destinatários, dentre os quais figuram nomes importantes da "*inteligentsia* tupiniquim" como Antônio Houaiss, Caetano Veloso, Millôr Fernandes e Augusto de Campos. Dado o surto da poesia marginal e da produção independente, no seu começo, o JD foi incluído no rótulo de "imprensa marginal", distanciando-se dele à medida que o poeta, escolhendo criteriosamente seu público, ganhava prestígio "entre os nomes mais badalados do espectro cultural" (MATTOSO, 2006, p.139). Diz ele mesmo: "De tanto citar nomes famosos, acabei citado entre eles" (*idem, ibidem*).

O periódico foi distribuido durante 5 anos: de 1977 a 1981, ano da primeira reunião e publicação completa de suas 53 edições, todas elas enumeradas de forma idêntica ("*número hum!!!*"e "*anno xiii!!!*"), em volume único. Fazem parte de sua equipe, junto com Glauco, outros colunistas, cujos nomes são todos (salvo contribuições de alguns de seus leitores, como Augusto e Haroldo de Campos e Millôr Fernandes) variações de Glauco Mattoso ou Pedro: Glauco Espermattoso, Glauco Matheux, Pedro o Podre, Pedro el Pudrido, Pierre le Pourri, Petrus Putris, Pedlo o Glande e outros mais. Além dos heterônimos, aparecem cartas e textos, às vezes reduzidos a uma frase, atribuídos a um panteão eclético de personagens reconhecidas no campo das artes e fora dele: as supostas citações de Adolf Hitler, Oscar Wilde, Salvador Dali, Plínio Salgado, Marquês de Maricá e Prestes[2] (para encerrar uma lista não breve de indivíduos) não são fáceis de se verificar verdadeiras e podem, entretanto, sem muita dificuldade ser encaradas como apropriação livre dos nomes por Glauco.

---

[1] Na publicação *Jornal Dobrabil* (2001), não há numeração nas páginas. O número indicado como página, nesses casos, será o da edição em que a citação se encontra.
[2] Não é registrado se Luís Carlos Prestes ou Júlio Prestes.

Em "Uma odisseia no meio do espaço" (2001), temos o autor falando do período de questionamento da expressão artística por que passava nos idos da produção do JD, partindo de um princípio de autoridade com o qual se deveria romper. Essa ruptura implicaria a recusa de toda autoridade, política ou intelectual, levando-a ao extremo do anarquismo e chegando ao ponto de "não reconhecer a própria legitimidade da autoria", alheia ou dele próprio, "reduzindo a criação artística ao império do apócrifo e do plágio". Acreditamos que o arsenal de citações referido é parte do impulso criativo e antropófago de Glauco. Lê-se em uma das edições: "JD não se responsabiliza pelos conceitos assinados, aliás, JD não se responsabiliza nem pelas assinaturas" (p. 19), trecho assinado pelo "Jornal que assina o leitor". Apropriando-se sem escrúpulos dos nomes alheios, Glauco, se não inventa palavras para suas bocas, distorce-as e as insere no contexto que bem entende, como bem entende. Exemplo disso é a frase atribuída a Nelson Rodrigues: "De todos os sentidos, é o paladar o que mais nitidamente reconhece o verdadeiro amor. Porque o verdadeiro amor brota da sola dos pés" (p. 17), por meio da qual é retomado o fetiche por que Glauco se torna conhecido e que vai marcar toda a sua obra, o pé masculino.

Augusto de Campos teria sido o primeiro a ver no periódico setentista um legado daquela *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade, cujas semelhanças vão além da obviedade do encontro dos formatos de periódicos e do tom satírico que lhes é característico. No JD Glauco leva sua fome antropofágica a níveis escatológicos. Steven Butterman em *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso* diz que o objetivo literário primeiro de Glauco é "fazer a coprofagia da antropofagia". Conforme o estudioso norte-americano, o Manifesto Coprofágico mattosiano é uma releitura paródica do manifesto veiculado por Oswald nos anos 20. Se este consistia em devorar a cultura de Primeiro Mundo, selecionando o que integrar à cultura brasileira, o que digerir e transformar em um produto genuinamente brasileiro, descartando o resto; o alvo da fome daquele será o resíduo, o dejeto da digestão. Com apetite é que ele se atira aos excrementos, fazendo, deles, tema frequente no jornal: "Si um poema é uma merda, não te agrada. Você é o leitor. Si um poema não te agrada, é uma merda. Você é o critico. Si um poema é uma merda, te agrada. Você é o poeta" [*sic*]. Sobre a proposta estética, em sua autobiografia *Manual do podólatra amador* (2006) Glauco diz:

> Na prática, eu queria dizer para mim mesmo e pros outros: "Se no meio dos poucos e bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?". A justificativa era a teoria da *antropofagia*

> oswaldiana. Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração da cultura alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos seus detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado. (MATTOSO, 2006, p. 143-144).

Voltemos nossas atenções agora ao peculiar cabeçalho do periódico, visto que se repete de forma idêntica em quase todas as todas as edições (há variação no ano e número da publicação. Embora idênticas, às vezes aparecem em letras minúsculas, às vezes em maiúsculas):

No já citado "Uma odisseia no meio do espaço", Glauco diz que o ponto inicial da produção foi a descoberta do meio espaço, isto é, de se obter pressionando na máquina uma letra conjuntamente com o espaçador, uma letra marcada na posição intermediária entre duas. Para isso foi fundamental a escolha da marca da máquina – frisada na parte inferior de cada edição – pois a manobra precisa só era possível utilizando-se uma Olivetti. Com a descoberta, veio a ideia de, digitando letras "o", chegar a desenhos e às letras garrafais que se veem acima. A habilidade com que Glauco passa a manipular este recurso ganhará ao poeta a simpatia de tantos muitos de seus leitores.

Reitere-se, todas as edições são enumeradas de modo idêntico: o mesmo atemporal "*numero hum!!!*" e "*anno xiii!!!*" [*sic*]. Distorcendo a grafia, Glauco transforma o "número 1" (um) e "ano XIII" (treze, aliás, escolhido por causa dos 13 anos de golpe militar) em interjeições. A primeira pode ser entendida como um sinal de insegurança, de desconfiança ou, em um tom mais próximo ao satírico, como deboche. A segunda é reservada a decepções ou, mais precisamente, à percepção lamentosa de alguma coisa ruim. Ambas são investidas aqui de uma carga de comicidade, dada a natureza do jornal, que os pontos de exclamação que se seguem, pontuação dispensável em numerações tradicionais, são responsáveis por agravar. Se em um ensaio[3] sobre o uso da pontuação e a carga de valores que ela transporta para o texto Adorno compara a exclamação a um

[3] "Sinais de Pontuação", em *Notas de Literatura I*, Editora 34.

"ameaçador dedo em riste", o que dizer de três seguidas (que logo se verão, em verdade, seis)? Tamanha e pontual ameaça quando relacionada a interjeições um tanto melancólicas não há de produzir um efeito cômico? As forças em jogo nessa datação – a comicidade, o deboche, a desconfiança e a percepção de que há algo de errado em progresso –, estendendo-se para além do cabeçalho, marcarão toda a produção do jornal.

Por fim, temos uma espécie de slogan que baseia o cabeçalho, onde leem-se os adjetivos: "*Amassabil, rasgabil, inflamabil, permeabil, cortabil, cartabil, descartabil, sujabil, limpabil* e até mesmo *legibil*" [*sic* para todos os termos]. Decerto o leitor já percebeu a essa altura o trocadilho evidente que há entre "*Jornal do Brasil*" e "*Jornal Dobrabil*". A lista daquilo que pode com ele ser feito vem ecoar no nome do jornal mais um adjetivo: dobrábil. Se alguma dúvida existia quanto à pronúncia do nome, sugere-se a oxitonada "dobrabil" e não a tentadora "dobrábil", de onde "dobrável", em vias de manter o eco patriótico. Detendo-nos nas possibilidades de uso do jornal, vê-se que há uma longa lista de ações responsáveis por uma depreciação do in-fólio antes que se chegue à finalidade que lhe deveria ser primeira: a leitura.

Em uma das seções, o "Curreio", Glauco responde a uma carta que o inquere sobre a origem do jornal dizendo que, tendo um dia visto o *Jornal do Brasil* anunciar que "um jornal é tão bom quanto as verdades que ele diz", percebeu que o periódico não era tão bom e que, portanto, mentia. Porque mente, a premissa por ele divulgada era falsa, sendo ele, então, um bom jornal. Mas se o é, aquela premissa anterior deve ser verdadeira: cai-se em um ciclo vicioso. O único modo de escapar-lhe, segundo o autor, é partindo de outra premissa: de que um jornal é tão bom quanto as verdades que ele não diz, só podendo ser, por isso, de mentira. De que ele servirá, nessas condições, ao bom leitor brasileiro? Para ser amassado, rasgado e descartado. Em tempos de ditadura militar e sua característica repressão, talvez coubesse à própria censura – à maneira inquisitória – queimá-lo, ou modernamente afogá-lo. Em seu socorro, temos o neologismo "cartábil": possivelmente o único meio seguro de circulação do in-fólio, "trabalho *dobrado* de Glauco Mattoso e Pedro o Podre", já que desse modo as folhas passariam direto do autor ao seu público leitor. Driblando como pode a censura, sobrevivendo à lista de atrocidades, o jornal se torna, enfim, "legibil".

Se por um lado há no JD elementos em harmonia com os modismos da época – a incidência de palavrões e gírias, bem como a produção artesanal do material; há, por outro, incidência maior de elementos que o separam dos seus contemporâneos. A poesia praticada

no jornal comporta poemas satíricos de índole experimentalista herdeiros do concretismo dos anos 50. Silvio Essinger, em resenha da publicação dos volumes em livro para o *Jornal do Brasil*, apontava para os "eloquentes espaços em branco" dessa poesia que, ácida, não poupa nenhuma instância de suas críticas.

Em sua autobiografia, Glauco se exime da vontade de preencher lacunas, de ser original, vanguardista ou inovador. Antes, diz ter sido movido pela brincadeira com alguns ingredientes de sua formação intelectual às empresas poéticas. A preocupação social e política estaria, por conseguinte, ainda mais distante das suas ambições que o próprio ser poeta, não obstante seja possível detectar algum envolvimento político nos poemas publicados no seu periódico. Não são raras as suas referências à condição em que o Brasil se encontrava na década de 70, das quais analisaremos algumas:

> DEFECTIVO
>
> EU MORDO
> TU MASTIGAS
> ELE ENGOLE
> NÓS DIGERIMOS
> VÓS CAGAIS
> ELES POLICIAM
>
> (MATTOSO, 2001, p. 4)

Na *Moderna Gramática Portuguesa* (2009), Evanildo Bechara define como verbo defectivo todo aquele que não apresenta na sua conjugação todas as formas (p. 226). Entre os grupos de verbos defectivos do português encontra-se o dos que "oferecem particularidades especiais" (p. 227), ao qual se encaixa a tabela trazida no poema, *particularmente especial* pela variação de seus verbos e pela blague na sua seleção. Os verbos *morder*, *mastigar*, *engolir*, *digerir* e *cagar*, dispostos nesta ordem, retomam o processo digestivo dos alimentos desde a mordida à evacuação, projetando outros significados possíveis neste "*defec*tivo" que dá nome ao poema. A variação simultânea em número e pessoa verbal dá ao conjunto algo de universalidade: podemos ver representada nos *eu*, *tu*, *nós* e *vós* toda a nação brasileira. A conjugação tratada acabará, entretanto, só na redondilha menor "eles policiam", em que é possível desenvolver duas leituras:

a) Optando por uma compreensão mais imediata, temos que na sequência de verbos listados há uma interrupção com a inclusão de um novo paradigma. Seguindo esta acepção, deduz-se que "enquanto se *morde*, *mastiga*, *engole*, *digere* e *caga*, a

polícia monitora tudo". Um espectro sombrio vigia – ou pretende vigiar – de perto os cidadãos, mesmo nas suas ações mais individuais e privadas;

b) Outra opção seria enxergar, na continuidade semântica que apontamos, um enriquecimento neste último verso, através de ousada ironia, ao lermos no verbo *policiar* a metáfora de *limpar*: ora, não é um dos deveres da polícia justamente limpar o país da ameaça comunista, do desvio moral, das condutas reprováveis, da libertinagem, dos valores que ameaçam a tradição, das más influências e da consciência crítica? Glauco mostra que tal trabalho só presta um serviço ao povo à medida que limpa o ânus da nação.

A imagem do processo digestivo pode nos levar ainda a outras análises, ao pensarmos na polissemia presente nos verbos listados. Destacamos os dois versos centrais, "ele engole" e "nós digerimos": ambos estão associados no repertório popular à recepção de algum conteúdo, seja discursivo ou informativo ou à tolerância de uma situação desfavorável, ocupando uma posição privilegiada ao se localizarem exatamente no meio do poema. Em uma época marcada pela veiculação de informações ora falsas, ora distorcidas, ou pela simples omissão de outras, a acusação: "*ele engole* esse discurso mentiroso", omitindo-se o *eu*, muito embora mordesse – dois versos antes – a isca, projeta-se o consentimento passivo com a homilia oficial apenas no *outro*. No entanto, somos *nós* que digerimos o que é difundido, nos tornando parte do processo de sua manutenção e assim contribuindo para o sucesso da propaganda militar.

Na mesma edição encontramos ainda um editorial assinado por Pedro o Podre onde lê-se "Após o advento da ditadura militar, a tosse incontrolável tornou-se absolutamente utópica", e, ao lado, uma receita bastante característica. Era uma prática comum se colocar nos jornais, no lugar de uma notícia impedida pela censura de ir às bancas, um poema ou uma receita qualquer. A célebre apresentação da música "Cálice", de Chico Buarque e Gilberto Gil, no festival PHONO 73 ficou marcada quando o compositor de olhos *glaucos*, ao ter o som do microfone cortado por cantar a letra censurada, começa a cantar uma receita de arroz à grega conservando a melodia. De modo semelhante, Glauco põe no JD, ironicamente, uma "*pièce de résistence*" que mistura cirandas infantis a uma longa lista de pratos comuns do regime militar e das "dietas à la Magna carta": terrorismo com torresmo, represália ao alho e óleo, militante à milanesa, tortilha de guerrilha, molho pardo de massacre de combate, passeata com cassata de mandato, gabinetes com tortura ao molho tártaro, Putsch com ketchup, croquetes de sequestro, salada mista extremista com vinho de

Greves, trincheiras trinchadas com ilegumes partidos, comício com cominho e caudilho de baunilha.

Por terminar, cabe trazer ao presente artigo uma amostra daquela visualidade característica da poesia do periódico. Para este fim analisaremos três poemas ainda seguindo a temática política:

(MATTOSO, 2001, p. 2)

O poema se divide em dois blocos, separados por um X datilografado com asteriscos, de quatro linhas contendo sete letras cada. No primeiro bloco-estrofe vemos linha a linha, quando suas letras vão sendo substituídas por letras X, o sumiço da palavra "CULTURA"; enquanto no segundo, cuja primeira linha é composta apenas por letras X, vão uma a uma aparecendo as letras E, N e S. Observa-se que as letras que aparecem na segunda estrofe ocupam o espaço equivalente às que somem na primeira e que as aparições e sumiços de letras ocorrem simultaneamente nas duas colunas: na segunda linha falta uma letra, na terceira faltam duas e na quarta faltam três. Podemos acompanhar, portanto, ao justapormos os dois blocos e entendendo as letras X como espaços anulados, a transformação da palavra "CULTURA" em "CENSURA". Sabendo disso e atendo-nos à primeira estrofe somente, teremos a denúncia da atividade repressora da ditadura em

eliminar (por isso o X) da cultura brasileira conteúdos representativos, seja ao exilar artistas, proibir músicas, ou espancar elencos teatrais.

(MATTOSO, 2001, p. 8)

Em "Tolice no país das maravilhas", Glauco retoma, através do trocadilho com o romance fantástico de Lewis Carroll, o milagre econômico brasileiro do final dos anos 1960 e início dos 70. Logo mais aparece o óleo como tema do poema, produto de grande importância para o período e até hoje. O ufanismo do mentiroso discurso de potência econômica que os militares atribuíam ao país é expresso pela segunda linha onde lê-se a palavra fragmentada "progresso". Logo acima, na mesma condição de cesura da segunda, lemos "recesso". É interessante notar que o corte nas duas palavras é feito de modo a permitir também a leitura em quiasmo: processo e regresso; palavras que se opõem discursivamente àquelas duas. Junto com o *ato falho*, Glauco traz a questão do petróleo do país, atribuindo seu controle não à Petrobrás mas à empresa multinacional Shell. Do nome da empresa, extrai-se o substantivo anglófono *hell*, inferno. Trocando-se as duas letras finais, obtemos *Herr*, pronome de tratamento alemão traduzido por "senhor" e que acompanhava com frequência os nomes dos generais nazistas. No poema, o título é atribuído a Ernesto Geisel, presidente do Brasil entre os anos de 1974 e 1979. A escolha de Geisel para a homenagem não foi randômica: o general chefiara a Petrobrás antes de dirigir

o país e, dado o período do seu mandato, apesar de o poema não ser datado há grande possibilidade de que ele tenha sido produzido durante o governo de Geisel.

Por último, as críticas de Glauco não se restringem às políticas ditatoriais e à sua barbárie. No poema a seguir, vemos se misturando as facções de direita e de esquerda até que resultem em uma direita manca:

(MATTOSO, 2001, p. 8)

A inserção, como observa-se em uma seta de letras D que mira a direita, se dá da ala de esquerda na sua opositora. Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem* (2004) registra que, se havia na década de 60 uma intensa cobrança de um engajamento por parte dos artistas, na década de 70, com toda uma indústria cultural esquerdizante de resistência já estabelecida, já com seu público previsto e seu lugar assegurado no mercado, há um desencanto, uma desconfiança com essa arte transformada em produto de consumo. A rejeição do conteúdo não-engajado desmascarou a rigidez do discurso da esquerda marxista-stalinista, resultando no questionamento de suas propostas. Podemos dizer que Glauco, enquanto artista, é *representante* desse movimento, no sentido mesmo que Adorno dá à expressão[4]. A presença bárbara e bruta da ditadura é sem dúvida um estorvo ao bem-estar da população brasileira, mas a solução do problema não está no discurso esquerdista.

[4]"O artista como representante", em *Notas de Literatura I*, Editora 34.

Esta representatividade aparentemente segura pode ser, no entanto, abalada ao levar-se em conta o artigo "Sobras: o Brasil segundo Glauco (do *Jornal Dobrabil* aos *Cem sonetos panfletários*)" de Wilberth Salgueiro (2007). Nele, o autor aponta os disparos do poeta vanguardista contra o engajamento partidário e o patrulhamento ideológico tanto da esquerda quanto da direita, bem como a posição antiautoritária, antimilitar e antifacista que ele sustenta no JD; mas ao consultar a produção posterior de Glauco, os seus numerosos sonetos, percebe que a sua visão de nacional continua a mesma: descrente, desconfiada e agudamente crítica, muito embora a situação político-social do país e a própria forma na poesia de Glauco (devido à sua eventual cegueira) tenham mudado ao longo dos anos.

A partir das observações de Wilberth e das suas conclusões, tomamos opinião concorde. Ver na poesia mattosiana uma posição engajada é uma postura redutora de sua obra, que está mais afinada com uma posição anárquica, imperdoavelmente crítica contra o país, não importando o momento histórico.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-149.

_____. O artista como representante. *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 151-164.

BUTTERMAN, Steven F. Perversions on parade: *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego State University Press, 2005.

ESSINGER, Silvio. "Subversões postais" e "Verdadeiro crochê das letras". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2/3/2002. Caderno *Ideias*, p. 1-2.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 99-131.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*: São Paulo, Iluminuras, 2001.

_____. *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

_____. Uma odisséia no meio do espaço. *Jornal Dobrabil*. São Paulo, Iluminuras, 2001, p. 1-5.

SALGUEIRO, Wilberth. Sobras: o Brasil segundo Glauco (do *Jornal Dobrabril* aos *Cem sonetos panfletários*). *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 93-103.

SCHWARTZ, Jorge. Glauco Mattoso: um marginal à margem. *Lampião da esquina*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 33, fevereiro de 1981, p. 17.

PROIBIDO PARA MENORES DE CINCO CRUZEIROS: POLÍTICA MIMEOGRAFADA DE NICOLAS BEHR

Leandra Postay (Pibic/Ufes)

O golpe militar do qual o governo brasileiro foi vítima em 1964, e que instaurou um regime autoritário até 1985, fez de todas as áreas do país assunto de segurança nacional. Assim, o Estado, pregando a manutenção da ordem (com o consequente alcance do progresso, é claro), mas com o real intuito de autopreservação, reservou-se o direito de interferir na economia, nas organizações sociais, no cinema, na imprensa, na educação, na literatura. Com um processo inicialmente gradativo de redução das liberdades individuais, que começou com a cassação de mandatos legislativos e culminou no AI-5, símbolo máximo da repressão nacional, o regime lançou obstáculos alicerçados na legalidade diante de qualquer voz potencialmente oposicionista, o que, aos poucos, deu forma a toda uma ala contragovernamental que atuava na clandestinidade.

Dentre os avessos ao poder instalado, começaram a se destacar, na década de 1970, jovens poetas que se pretendiam livres do crivo da censura e independentes do ramo editorial tradicional: escreviam, compunham livrinhos mimeografados, os vendiam de mão em mão por poucos cruzeiros, sempre à margem do sistema vigente. A denominada "geração mimeógrafo", representada por Cacaso, Leila Míccolis, Chacal, entre outros, tinha seu núcleo no Rio de Janeiro, e se ocupava de versos irreverentes, coloquiais, arranjados em poemas curtos, carregados de um humor que funcionava, na realidade, como arma contra o clima de tensão e opressão. O que se obtinha era uma literatura desprovida de aprimoramento formal, já que o que vigorava era a espontaneidade: não havia crença no futuro e a urgência em falar era a regra.

Sobre o trabalho que realizavam, Cacaso afirmou que estavam todos escrevendo um mesmo poema, "um poema único, um 'poemão'" (CACASO apud HOLLANDA, 2000, p. 186). Para o poema em questão, quanto mais mãos à obra, melhor. Desse modo, a poesia começou a ficar cada vez mais marginal, pois o fôlego da panelinha carioca ganhou reforço, do sul, com Paulo Leminski, ao centro, com Nicolas Behr. Este, brasiliense nascido em Cuiabá, tornou-se o maior representante da poesia mimeografada no Distrito Federal, onde ocorriam, longe de possíveis olhos interventores, as mais importantes decisões da nossa política. A recém-nascida Brasília buscava se firmar como centro administrativo e descobrir uma personalidade em plenos anos de chumbo. Se

para alguns ela era prova da capacidade desenvolvimentista brasileira, para Behr já era "capital da desesperança".

A poesia de Nicolas Behr, assim como dos demais representantes do chamado "desbunde", figura entre a literatura de testemunho, pois, por meio daquilo que o autor experimentou, dá voz a um grupo e recupera a realidade conflituosa por que o país passou. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo diz:

> [...] a reconstituição desses atos de violência estatal por vítimas-testemunhas é uma dimensão jurídica indispensável à democracia [...]. O testemunho se converteu num relato de grande impacto fora do cenário judiciário. É onde ele opera cultural e ideologicamente [...] (SARLO, 2007, p. 24).

Por causa de sua proposta poética, em 1978, Nicolas Behr teve centenas de livrinhos mimeografados apreendidos e foi levado à prisão e processado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), com a denúncia oficial de "porte de material pornográfico"[1], apoiada em versos como os seguintes:

> ontem sonhei
>
> que me masturbei
>
> e te encontrei
>
> enrolada no lençol
>
>
> (BEHR, 2005, p. 89)

A temática, contudo, não é predominante na obra e, tomando como suporte o histórico de censura e repressão de que o país era palco no período, percebe-se que o real motivo para interdição da divulgação do material foi a abundância de seu conteúdo político, claramente contrário às ações do Estado. Quatro dos livros retidos pelo governo, alguns provocantes desde o título[2], *Iogurte com farinha, Grande circular, Caroço de goiaba* e *Chá com porrada*, aparecem entre os cinco reunidos na coletânea*Restos Vitais*, de 2005, volume que contém, também, parte do processo (ou "prosexo", como prefere o poeta) movido pelo DOPS contra Behr. Nos poemas a

[1] Nicolas Behr foi julgado e absolvido em 1979.

[2]*Iogurte com farinha*: "a inusitada junção da sofisticação (praticamente não havia iogurtes industrializados) com uma comida popular nordestina" (MARCELO, 2004, p. 25); *Chá com porrada*, substituindo a consagrada e inofensiva expressão "chá com torrada"; e *Caroço de goiaba*, no qual a fruta que, costumeiramente, possui apenas pequenas sementes, mal notadas, passa a ter um caroço, grosseiro, "difícil de engolir".

seguir, retirados dos livrinhos citados,analisaremos os motivos que fizeram dessa poesia uma ameaça à força política vigente.

Ainda em consonância com a geração mimeógrafo, os versos de Behr são compostos por um humor recorrente, desbocado, muitas vezes agressivo. É por meio de um viés mais irônico do que melancólico que o autor denuncia a realidade imposta pelo Estado e trata da dor resultante disso, como no poema a seguir, de 1978:

> quem teve a mão decepada
>
> levante o dedo
>
>
> (BEHR, 2005, p. 64)

O efeito humorístico do texto é provocado não apenas pela ideia absurda advinda do jogo entre "mão decepada" e "levante o dedo", mas também pela utilização de um artifício citado por Henri Bergson em *O Riso*: "para acentuar o *humour*, [...] descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria" (BERGSON, 2007, p. 95). O tom natural com o qual o autor fala da mutilação e conclama suas possíveis vítimas a um ato, a princípio, impossível, é o registro dessa fria indiferença.

A imagem da mão decepada é significativa para os poetas, para quem a mão como ferramenta de trabalho é não apenas uma metáfora, já que o ato de escrever está diretamente relacionado a ela, assim como a possibilidade de denúncia pela palavra. A mão decepada indica a instalação do processo de repressão, que pretendia calar, interromper definitivamente o ato pelo qual o escritor se expressa. A partir daí, nota-se que a impossibilidade da proposta é apenas aparente. O autor convoca as vítimas da mutilação à manifestação, por meio do levantar do dedo, conhecido gesto que tem por finalidade chamar atenção. O mandamento é o barulho como reposta à tentativa de silenciamento.

Sob a promessa de uma redemocratização "lenta, gradual e segura", Ernesto Geisel fazia da distensão continuidade, transformava a ditadura de Médici, seu antecessor, na sua abertura, como constatou o jornalista Elio Gaspari, para quem o novo presidente tinha sido abraçado pelo camaleão, que "é capaz de mudar pessoas, regimes, professores e generais, desde que não se mude a única coisa que realmente lhe interessa: os 10% mais ricos da sociedade brasileira ficam com 50% da renda do país, enquanto os 50% mais pobres devem se contentar com 10%"

(GASPARI, 2000, p. 33), por isso, ainda era necessário repreender os que, insatisfeitos com o sistema que vigorava, ousavam incitar transformações radicais.

A insubmissão estava mesmo em pauta para Nicolas Behr que, filho da "bem nutrida classe média", criado com o rigor da religiosidade e do conservadorismo familiar, não se rendeu à ideologia dominante. Pelo contrário, retratou por meio de sua escrita o controle sobre as massas que o pensamento hegemônico exercia:

> o pai berra
>
> e no filho nascem chifres
>
>
> a mãe pasta no jardim da praça
>
> o pai prefere a grama da vizinha
>
>
> entre os seios da filha mais velha
>
> nascem mamas
>
>
> mas apesar de tudo
>
> não aconteceu nada
>
>
> e unida a família bovina
>
> entra pro curral
>
>
> (BEHR, 2005, p. 28)

A enumeração de elementos animalizantes – berrar, chifres, pastar, grama, mamas – indica o processo de controle que se impôs sutilmente à família brasileira, que, como acontece com animais, deixou-se domar sem resistência. Um controle tão discreto que "apesar de tudo / não aconteceu nada", e de modo tão eficaz que, desde o pré-golpe, era à extrema-direita que a classe média se unia. Sobre a fase anterior à deposição de João Goulart, Daniel Aarão Reis Filho afirmou:

> Uniram-se então a espada, a cruz e o vil metal – as botas e as batinas e as moedas, numa poderosa coalizão: homens de alta qualidade e delinquentes de toda laia; cidadãos acima de qualquer suspeita e personagens objetos de todas as suspeitas; os incapazes e os capazes de tudo; (REIS FILHO, 2002, p. 437).

Na última estrofe do poema, sem meias palavras, a "família bovina" entra unida pro "curral". A imagem que associa o gado à dominação certamente não é original, mas expressa bem o cenário do país nos anos de autoritarismo. Considerando a situação de regime de exceção, estar no Brasil e não se posicionar contra o governo já era estar automaticamente no "curral". Dentro de muitas casas, era como se nada tivesse mudado em nossa República, a democracia não fazia falta, elogiava-se a ordem e o crescimento nacional. A alienação e a acomodação das camadas médias da sociedade tiveram início anos antes, na luta contra o comunismo, que exigia posturas radicais para não contaminar o país "de vermelho" e levá-lo ao caos.

Os militares (a espada, as botas), de fato, obtiveram um apoio tão significativo da igreja (a cruz, as batinas) e do empresariado (o vil metal, as moedas), que as forças que lutavam pela "defesa nacional" chegaram a se materializar com grandiloquência em episódios como a "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", durante o governo de Jango. Na verdade, por mais resignada que estivesse, a parcela conservadora da sociedade, a princípio, agiu mais por interesse do que por ingenuidade. Temia-se a revolução socialista, o fantasma da igualdade, a perda de bens. Duas fontes principais alimentavam constantemente a postura aquiescente dos cidadãos: a economia e a mídia.

Economicamente, o regime conseguiu parecer generoso aos olhos da sociedade. O período foi de intensa mercantilização nacional: tudo funcionava em função de mercado, todos desejavam estar no mercado e, para a classe média, isso se tornou realidade. A grande abertura de indústrias, especialmente pela relação que se estabeleceu com o capital estrangeiro, permitiu um crescimento na oferta de empregos. A verdade é que os salários diminuíram; no entanto, como mais pessoas por família passaram a ser assalariadas, tinha-se a impressão de que se ganhava mais. Além disso, as facilidades para obtenção de crédito seduziram o trabalhador, que nunca tivera tanta oportunidade de comprar o progresso: geladeiras, televisões, carros, alimentos industrializados. Graças ao Milagre, fazia-se a alegria da família brasileira. Todavia, ele deixou suas conseqüências.

A partir da década de 1970, principalmente com o choque do petróleo, a dívida externa brasileira se agravou e a inflação subiu como nunca. Já não era possível sustentar o ritmo de crescimento. Além disso, o projeto desenvolvimentista sacrificou as camadas mais pobres da sociedade, cujos indivíduos foram os mais atingidos pelo arrocho salarial. A miséria aumentou, muitos não tinham

seus direitos básicos (moradia, alimentação, educação, segurança) garantidos. O governo da classe média, que é sempre primeiro o das classes dominantes, negligenciou a pobreza, por isso:

> maria
> além de risos
> causava disenterias
>
> maria
> além de filhos
> gerava epidemias
>
> maria
> além de vermes
> trazia crianças na barriga
>
> meninos grávidos de morte
>
> (BEHR, 2005, p. 38)

A utilização do nome "Maria" é um recurso, metonímico e metafórico, para indicar um certo grau de generalização. Ao falar de Maria, o poeta fala da mulher brasileira e, mais especificamente, da mulher pobre brasileira, como o poema acaba por revelar. As três primeiras estrofes são constituídas por um paralelismo cuja estrutura nos fornece dados decisivos para a leitura dessa personagem, que causava disenterias, gerava epidemias e possuía vermes, numa referência a doenças muito comuns em meios mais carentes, atingidos pela ausência de saneamento básico, mais um dos reflexos do descaso governamental. Aparece também no texto a denúncia da alta taxa de natalidade, característica de países subdesenvolvidos, pois Maria gerava filhos e trazia crianças na barriga, dado que, colocado lado a lado com as enfermidades, indica sua dramaticidade: o crescimento populacional descontrolado em meio a baixas camadas apenas agrava os problemas sociais, já que as carências permanecerão e, assim, atingirão um número cada vez maior de pessoas, provavelmente com considerável aumento da pobreza, já que serão "mais bocas para alimentar". Por isso mesmo, as crianças que Maria traz na barriga são "meninos

grávidos de morte". Eles serão meio para continuidade e vítimas dessa manutenção da condição social.

A Maria mulher brasileira contrasta com a mais famosa Maria da história ocidental, a mãe de Jesus Cristo, cuja gravidez era motivo de imensa alegria e levaria salvação para o mundo. Num diálogo crítico, a Maria virgem, cheia de graça, é substituída pela Maria anônima, cheia de enfermidades e limitações, e o "bendito fruto do ventre", concebido pelo Espírito Santo, filho de Deus, nascido para trazer vida, dá vez aos meninos que já carregam em si a morte e que talvez nunca saberão sequer o nome de seus pais.

Em meio à crise internacional, já no governo Geisel, esperava-se cautela e medidas de reestruturação econômica, mas não foi o que aconteceu. O lema agora era dar um "grande salto para a frente" e o meio para tamanho feito era, claro, o dinheiro internacional. O parque industrial realmente aumentou, mas a dívida cresceu e, na tentativa de saltar para frente, o Brasil passou por cima dos que já estavam oprimidos pelas medidas dos anos anteriores. O questionamento é o de sempre: desenvolvimento a custo de quê? Mas, como colocou Daniel Aarão Reis Filho, "desde quando o capitalismo se preocupa com escombros, miseráveis e patologias?" (REIS FILHO, 2002, p. 448).

Sobre a questão da mídia, Nicolas Behr escreveu:

> mudo de canal
> mudo de estação
> mudo de página
>
> se ainda não mudei de vida
> foi porque nem a televisão
> nem o rádio
> nem o jornal
> me aconselharam a fazê-lo
>
> (BEHR, 2005, P. 25)

A mídia legalizada estava a serviço do Estado, afinal, foi ele quem ofertou as concessões aos proprietários das grandes emissoras, de forma gratuita, e certamente esperava que a ausência de

custos fosse retribuída de maneira adequada. A imprensa escrita, por sua vez, passou anos tentando sobreviver à censura. Diversas foram as vezes em que revistas e jornais chegaram às bancas com páginas mais preenchidas por espaços em branco do que por notícias, já que muitos textos eram barrados e removidos. Portanto, só circulava oficialmente o que não fosse uma afronta aos preceitos nacionais impostos pelos militares. Impedia-se qualquer meio de conscientização que pudesse levar ao questionamento e à revolta. A mídia mostrava o que vendia: tanto produtos, quanto ideias, sem se preocupar com a qualidade do que era colocado sob os holofotes. Os noticiários expunham o que era permitido, de resto, ofertava-se um entretenimento barato, fácil, no melhor estilo "circo".

Se a imprensa que tem permissão para veicular é apenas aquela que veicula a ideologia do Estado, é inútil mudar de canal, de estação, de página, pois em cada novo canal, em cada nova página, estarão expostas as mesmas velhas ideias. A imprensa – controlada - detinha um poder de domínio tão eficiente que o poeta retrata, ironicamente, a dependência que as massas possuíam de suas orientações para a tomada de decisões importantes, inclusive quanto à mudança de vida que, há de se supor, implicaria abandono da postura costumeira diante dos meios de comunicação. A televisão, principalmente, educou seu público para a recepção resignada, o que serviu bem aos interesses estatais, avessos à contestação.

A alternativa para lidar com os que não se conformavam era a severa vigilância, reforçada pela censura, que, a partir de 1970, passou a ser prévia. Músicas, livros, filmes, peças teatrais, jornais e revistas eram analisados antes de obterem autorização para circular, e muitas vezes não obtinham. Em tantas outras, a permissão era condicionada a alterações propostas pelos próprios examinadores, o que, em termos de criação, funcionava muito mais como afronta do que como consolo ao artista. Foi o que aconteceu com a música "A bolsa de amores", de Chico Buarque, por exemplo. Nela, sugeriram que o verso "a moça é fria, ordinária, ao portador" fosse mudado para "a moça é tola, perdulária e sem valor", o que fez com que o compositor preferisse não gravá-la.

Vejamos o poema a seguir, de Behr:

a bandeira é verde
a banana é amarela

as duas palavras
começam com "b"

e terminam com “a”

o que há entre “a” e “b”

é assunto

de segurança nacional

(BEHR, 2005, p. 59)

O poema utiliza duas figuras muito comuns para o brasileiro: a bandeira e a banana, acompanhadas pela caracterização verde e amarela, representando, assim, o próprio Brasil. Por meio delas, expõe um fato do qual não se podia fugir durante o regime extremista: absolutamente tudo era transformado em assunto de segurança nacional, inclusive o que há entre o “b” e o “a” de “bandeira” e “banana”.

O “a” e o “b”, no entanto, mais que meras letras do alfabeto, representam o estabelecido. Sendo o que as palavras têm em comum, indicam justamente o ordinário, o aceito, o que não foge à regra. O “a” e o “b” da “bandeira verde” e da “banana amarela”, são o “a” e o “b” do Brasil verde e amarelo, que se transformou no Brasil do previamente constituído, das normas, do comportamento regido. O que está entre a primeira e a última letra é assunto de segurança nacional por ser o que não se pode antever. O imprevisível é sempre ameaçador àqueles que desejam o controle total sobre o povo e um poder inabalável. Sobre isso, a historiadora Anita Novinsky escreveu:

> A uniformidade ideológica e a luta contra qualquer dissidência constitui a base para a centralização e o fortalecimento do poder totalitário. Para instaurar uma verdade oficial, é necessário o controle da sociedade em todos os níveis. Tudo interessa ao Estado. Não há nada, nem no âmbito público nem no privado, que permaneça excluído e não implique o monopólio estatal [...]. Um sistema político totalitário menospreza a expressão “verdade”. Só existe uma verdade, a oficial. E uma verdade oficial não admite qualquer pluralidade de pensamento. A dominação total não permite a livre iniciativa em nenhum domínio da vida e nenhuma realização cujos efeitos não sejam previsíveis (NOVINSKY, 2002, p. 30).

A severa censura levou ainda a uma outra modalidade, que partiu do próprio cidadão: a autocensura. Sua origem está tanto na prudência quanto no reconhecimento da ausência de meios que garantissem a livre criação. Ela é tematizada no poema abaixo:

sou um bicho

de sete cabeças

tenho uma pra pensar
outra pra ver
a terceira pra cheirar
outra pra comer
mais uma pra pensar
outra pra ouvir

e a sétima pra vigiar
as outras seis

(BEHR, 2005, P. 85)

O eu lírico se apresenta ao leitor, na primeira estrofe, como um "bicho de sete cabeças", ou seja, como um ser complexo, como a expressão popularizada sugere. Nos versos seguintes, são enumeradas as funções de cada uma das cabeças - pensar, ver, cheirar, comer, novamente pensar, ouvir, - o que enfatiza a riqueza de conteúdo do sujeito. Por mais corriqueiras que sejam, as ações executadas pluralizam o ser, especialmente pelo reforço do ato de pensar, pois é justamente o pensamento que vai distingui-lo, individualizá-lo. No entanto, logo depois, o leitor passa a ter conhecimento de uma sétima cabeça, que tem por função vigiar as outras seis. Essa cabeça, sozinha, é capaz de invalidar toda a complexidade das anteriores, pois representa não apenas a possibilidade de limitação, como também a certeza da intimidação, o que poderia resultar num bloqueio (voluntário ou não) das atividades daquelas que são observadas.

Érico Veríssimo afirmou, em 1973, que a pior censura é a que se instala dentro de nós sem que percebamos. E continuou:

> Um escritor que arquiteta um romance, um ensaio, ou uma crônica pode muito bem estar tão atemorizado ou influenciado pela censura que, ao escolher um assunto ou desenvolver uma ideia, nem chega a perceber que está obedecendo às ordens de um agente secreto que dirige em seu cérebro o trânsito dos pensamentos [...] (VERÍSSIMO apud VENTURA, 2000, p. 67).

A espontânea poesia de 70 não está necessariamente livre de qualquer contaminação da censura, no entanto, seu mérito permanece. Não por suas intenções serem heroicas, afinal o herói é aquele que está acima de todo mal e soluciona qualquer problema, sem experimentar obrigatoriamente a realidade de ser homem. Em vez de se dizer herói, aliviado, o poeta exclama:

> estou salvo:
>
> a poesia não é tudo
>
>
> (BEHR, 2005, p. 39)

As intenções dessa "poesia" são, antes, muito humanas, porque sua origem está no conflito provocado e sofrido por homens, porque conhece a realidade marginal que era, de certo modo, a realidade de todo brasileiro que não usufruía dos benefícios do poder. Nicolas Behr escreveu:

> acho que a poesia da gente
>
> tá mais preocupada com o
>
> leite das crianças do que
>
> com o mel dos deuses [...]
>
>
> (BEHR, 2005, p. 78)

Esses poemas se reconheciam incapazes de substituir o leite das crianças, mas tinham a proposta de "serem lidos em segundos / e pensados por horas" (BEHR, 2005, p. 78) e talvez esse pensamento, livre da manipulação ideológica e do jogo de interesses, fosse capaz de provocar transformações, mesmo na Brasília sem esperanças. No mínimo, estava registrando o que acontecia de fato no país (e que tantos pareciam incapazes de enxergar). Márcio Seligmann-Silva afirmou que a literatura "é *marcada* pelo 'real' – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro [...]" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74). Ela é, portanto, uma alternativa às fontes oficiais, que insistem que:

> [...] olhando pra tudo
>
> quanto é lado
>
> não tem nada a ver

não tem nada a ver

não tem nada a ver

não tem nada a ver

não tem nada a ver

não tem nada a ver [...]

(BEHR, 2005, p. 15)

A literatura é o dedo que se levanta mesmo com a mão decepada e pergunta, desafiando, ansiosa por uma resposta:

[...] tá vendo?

(BEHR, 2005, p. 15)

Referências bibliográficas:

BERGSON, Henri. *O Riso.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEHR, Nicolas. *Restos vitais.* Brasília: edição independente, 2005.

BRASILIENSES: "eu engoli Brasília". Brasília: Multicultural Arte e Comunicação, n. 1, 2004.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas*. São Paulo: Edusp, 2002.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80: Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão.*São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARLO, Beatriz. “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d´Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007, p. 23-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura e trauma: um novo paradigma”. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.* São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

TRANSNAÇÃO HIP-HOP: A VIAGEM DO DISCURSO SEM FRONTEIRAS

Luiz Eduardo Neves da Silveira

Uma questão de identidade

O *hip-hop* está presente em praticamente todos os países do mundo após percorrer o seu caminho inicial que foi do Caribe (Porto Rico e Jamaica) aos Estados Unidos. Por qual motivo essa manifestação cultural atrai tantos jovens das periferias do mundo e, depois da sua legitimação através das grandes mídias, também chama atenção de pessoas de classes mais abastadas?

Primeiramente deve ser entendida que, para uma cultura ganhar passe livre e servir como identidade para indivíduos de diferentes nacionalidades, é preciso entender como se dá as barreiras do sentimento de pertencimento de uma comunidade.

A noção do fazer parte de um Estado soberano não é tão antiga como imaginamos – algo milenar. Muitas histórias, como o grito de independência de Dom Pedro I nas margens do rio Ipiranga, nunca aconteceram realmente. Elas servem para criar um elo mítico de luta e honra que culminem na identidade nacional, fortalecendo, assim, o senso político/social de valorização a terra comum a um determinado povo, ou seja, a tal pátria amada e idolatrada do nosso e de muitos outros hinos nacionais.

Gordon Mathews[1] crê na identidade como uma forma do eu se conceber e rotular-se enquanto Stuart Hall[2] complementa ao afirmar que essas auto-identificações não são fixas, pois tais posicionamentos são essencialmente temporários já que as práticas discursivas são reconstruídas constantemente.

O clássico quadro de Pedro Américo[3], responsável por eternizar a imagem dos cavaleiros levantando suas espadas enquanto saía de suas boca e com toda a força de seus pulmões o brado

[1] MATHEWS, Gordon. Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural. São Paulo: EDSUC, 2002, p. 47.

[2] Idem, p. 46.

[3] Pedro Américo era um pintor histórico, que foi autor de outras obras com o mesmo cunho, como Batalha do Avaí, que retrata um dos eventos da Guerra do Paraguai. Também nesse caso, ele não estava presente. Assim, o Grito do Ipiranga é um quadro simbólico como várias outras pinturas históricas espalhadas pelo mundo.

retumbante, criou no imaginário do brasileiro a idéia de que o seu país foi criado praticamente ali pela coragem de um, até então, rei e seus fieis guerreiros.

Na verdade, a independência do Brasil foi decretada numa sala com a assinatura de um documento e, enquanto a independência do Brasil foi proclamada em 1822**,** Pedro Américo só foi terminar de pintar o quadro em 1888, em Florença, na Itália.

Outro exemplo, ocorrido a partir da Idade Média, está no surgimento, na Europa oriental, da mitologia estoniana que, advinda de um complexo de mitos pertencentes à herança do povo estoniano[4] - de tradição puramente oral -, somente a partir do século XIX é registrada sistematicamente. Hoje é difícil saber o que foi realmente construído no século XIX e início do XX com o objetivo de criar a base mitológica para esta, então, emergente nação.

Outra construção de uma identidade nacional ocorrida a partir dessas comunidades imaginadas é o culto rastafari[5] da Jamaica, que é de cunho religioso, diferente do ato heróico de Dom Pedro, planta na mente dos jamaicanos a crença de um messias local.

Então se pode dizer, tendo em vista essas histórias, que nação é fruto do processo imagético trabalhado para criar o sentimento de pertencimento e afeto a uma comunidade, "construindo e recriando identificações imaginárias, que operam estética e politicamente, sem representarem uma realidade", assim como acredita Andréia França (2003, p. 29).

Na verdade, o conceito de nação não é atributo intrínseco ao ser humano, semelhante a cor ou o sexo. E, tanto o caso da independência do Brasil, do rastafarismo jamaicano e da mitologia estoniana, são criações modernas com o fim de moldar seus cidadãos conforme a sua nação manda sem que haja questionamentos. Coisa bem parecida com o *way of life* estadunidense. Como se o Estado e quem nasceu nele fossem inseparáveis pela vontade da natureza.

Em meio a identificação coletiva, através da idéia construída da unidade nacional – referente a quando uma pessoa sente-se ser em comum com outras -, há, em primeiro plano, o sentimento que cada um tem de si mesmo, ou seja, como indivíduo. Porém, como ninguém consegue viver

---

[4]Durante séculos os estonianos tiveram a sua terra ocupada por outros povos, o que caracteriza um pouco da influência da Rússia, Dinamarca, Suécia, Finlândia e Alemanha na cultura estoniana. A noção de país veio muito mais tarde, apenas na metade do século XIX, com um forte crescimento cultural somado ao crescimento da população urbana, em decorrência da industrialização e da elevação do nível cultural da população, o que favoreceu a união de povos de mesma origem, resultando em um Estado autônomo, estabelecido com a promulgação da Constituição de 1917.

[5]O movimento rastafari surgiu na Jamaica entre a classe trabalhadora e camponeses negros em meados dos anos 20, iniciado por uma interpretação da profecia bíblica em parte baseada pelo status do então rei da Etiopia, Hailê Selassiê, como a representação terrena de Jah (Deus). O termo rastafári tem sua origem em Ras("príncipe" ou "cabeça")Tafari("da paz")Makonnen, o nome de Selassiê antes de sua coroação.

sozinho numa ilha, temos necessidade de viver em comunidade, seja ela uma tribo, gangue ou país. E hoje, na era da pós-modernidade, com a possibilidade quase infinita de contato com outras culturas, mesmo sem sair do lugar, há um leque de identidades globais na prateleira do "supermercado cultural", como define Mathews (2002, p. 44):

> Naturalmente, como já foi mencionado, essa escolha de interesses, valores e identidades não é realmente livre. As pessoas pagam e escolhem de acordo com sua classe, gênero, crença religiosa, etnia e cidadania, assim como de acordo com todas as exigências de sua própria formação pessoal, em um supermercado cultural que faz intensa propaganda de algumas escolhas e suprime outras; elas pegam e decidem, negociando e verificando o desempenho por outras escolhas. (MATHEWS, 2002, p. 44).

Os "manos" *hip-hop*, como já se autodenominam, sofrem influências sim do produto cultural advindo do norte da América, pois, como o, acima citado, supermercado de Mathews (2002, p. 44) coloca na prateleira dos nossos jovens esse movimento sócio/cultural na estante dos mais populares. Porém, como se dá essa identificação em relação a identidade local é o que importa.Fala-se aqui da identificação com o caráter político e social que *rapper*s e MC's tratam em suas rimas, ou como B. Boys e grafiteiros expressam corporal e visualmente o seu cotidiano. E foi exatamente dos grupos pioneiros – Sugar Hill Gang, Afrikaa Bambaataa, Run DMC, Public Enemy, Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's e Câmbio Negro – que, no caso da "aldeia" capixaba, jovens da Grande Vitória inspiraram-se até hoje para "declamar" suas angústias através do microfone, picapes, dança ou *spray*.

Em períodos de tempo não lineares, o rap e os outros elementos do *hip-hop* chegaram ao Brasil, e a outras periferias do mundo, via rádio, discos, revistas, cinema, moda e *internet*. O que nos anos 70 era a cultura *Black Power*, a partir dos 80, a forma de se vestir, falar, dançar e, até, usar o cabelo estava no *best-seller* do mercado cultural com uma nova embalagem.

Possivelmente a entrada de costumes e tradições estrangeiras pode contaminar a cultura local a ponto da identidade nacional extinguir-se. Ainda mais se pensarmos num movimento de alma imigrante, o surgimento de uma comunidade imaginária sem raízes locais é mais possível ainda. Mas, no caso do *hip-hop*, para os descendentes daqueles que foram tirados de um solo comum às identificações regionais tem papel importante por conta do forte sentimento de pertencimento a sua atual "quebrada". Prova para tal afirmação encontra-se na maioria das letras dos *raps* por meio da citação aos bairros onde moram seus autores e amigos.

> Estamos liberado para ir mais adiante
> Descemos na praça da vila
> Lá tem os becos de Vitória, Itaparica
> Gurijica, Vila Bastista

("Rolê de Atitude", de NEGRITUDE ATIVA - ES)

Jardim Filhos da Terra e tal, Jardim Hebron, Jaçanã, Jova Rural, Piqueri e Mazzei, Nova Galvão, Jardim Corisco, Fontális e então, Campo Limpo, Guarulhos Jardim Peri, JB, Edu Chaves e Tucuruvi, Alô Dodi, Mimosa e São Rafael, Zachi Narchi tem lugar no céu,
Às vezes eu fico pensando se Deus existe mesmo, morô?
Porque meu povo já sofreu demais, e continua sofrendo até hoje!
("Mágico de Oz", de RACIONAIS MC'S – SP)

Brooklyn number one
Native son, speaking in the native tongue
I got my eyes on tomorrow (there it is)
While you still try to follow where it is
I'm on the Ave where it lives and dies
Violently, silently[6]
("*Hip-Hop*", de MOS DEF – EUA)

Ghetto, enfants du ghetto
J'te parle pas du Bronx ni de Soweto
Ghetto, enfants du ghetto
Mais de nos banlieues où la merde colle à la peau[7]
("Enfants du Guetto", de PIT BACCARDI - França)

As identificações globais geralmente são explicitas na intertextualidade dessas músicas, cujos *samplers* remetem a *black music* americana setentista, ao reggae, o *rock* clássico, o *jazz* e o blues, ou seja, os afros-ritmos modernos e pós-modernos que, a partir do final do século XIX, conquistaram o gosto popular e, progressivamente, espaço nas mídias. A estrutura que dá base às rimas faz referência as origens do *hip-hop*, mas também dá chance para as influências dos seus produtores aparecerem. O *sampler* mais as batidas eletrônicas formam o *mix* identitário de uma sonoridade binária que, ao mesmo tempo, é muito atual, porém, também busca inspiração nos músicos pioneiros na luta pelo espaço da música negra nas paradas de sucesso.

Há também o caráter de associação simbólica do *sampler*: num primeiro momento, o de traçar genealogias das raízes desse discurso de valorização da negritude (por exemplo, o *hip-hop* norte-americano sampleando soul e *funk* dos anos 60/70 e o brasileiro sampleando Jorge Ben e Tim Maia, ou, no caso do *rapper* Marcelo D2, o samba de raiz); num segundo momento, as fronteiras nacionais se diluem, e as colagens criadas por Grandmaster Flash vão estabelecer outras conexões

[6] "*Brooklyn* número um/Filho nativo, falando na língua nativa/Tenho meus olhos amanhã (lá está)/ Enquanto você ainda tenta seguir onde é/Estou na avenida, onde vive e morre/Violentamente, silenciosamente".

[7] "Ghetto crianças do ghetto/Falo para o Bronx não para Soweto/Ghetto crianças do ghetto/Nos nossos subúrbios onde a merda gruda na pele".

a partir de sentimentos comuns: vide a cingalesa MIA, que no primeiro disco se apropriou do *funk* carioca para criar um discurso de valorização da cultura terceiro-mundista, para em seu segundo disco samplear, na música *Paper Planes*, os *punks* do The Clash, que, embora brancos e britânicos, estão fortemente associados a um discurso político de esquerda, também marcante no trabalho de MIA (simpatizante das guerrilhas no Sri Lanka).

Aliás, essa estratégia política sempre marcou a *black music*, vide o James Brown, com seus *funks* incitando à dança no final dos 60 e começo dos 70, mas que, ao reunirem multidões de afro-americanos, num convite aparentemente à mera diversão, traduziam, em seu conjunto, um discurso implícito de orgulho negro explicito em canções como *Say It Loud - I'm Black and proud*, de James Brown. Essa mesma estratégia de ganhar pelo corpo e pela dança marcou o *funk* carioca (vide citação de Marlboro acima) e o *hip-hop* – o *rap* começou a ser composto e cantado por dançarinos de *break* enquanto aconteciam os "desafios" de dança de rua. De início, vários *rappers*, DJ's e b.boys entram para o mundo *hip-hop* atraídos pelas coreografias, pelo *groove* e pelas disputas bem-humoradas de rimas do *Freestyle*[8] nos anos 70, para, num segundo momento, partirem para uma questão de consciência social e política, a partir de 84, tendo como marco zero a música *The Message*.

Por fim, por meio das letras dessa poesia ritmada é percebida que, como teoriza Stuart Hall (2006, p. 73), "as identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes". Sendo assim, mesmo estando em diversos cantos do mundo levado pelas novas tecnologias e meios de transportes acessíveis, o *hip-hop* desperta o interesse de jovens de culturas diversas sem que estes apaguem de suas mentes suas identidades nacionais. Pelo contrário. Essa cultura, que já pode ser considerada a mais globalizada na contemporaneidade, une os povos descendentes das velhas diásporas, fazendo surgir uma nova.

A nova diáspora: o entre-lugar do discurso do *hip hop*

O comércio entre Europa, África e América criou uma comunidade transnacional que integrou os territórios dos dois lados do oceano Atlântico, formando um mapa de um mundo unido pela mercantilização de humanos.

O homem contemporâneo é fruto da geografia do tráfico negreiro e outras migrações pós-coloniais, como a vinda de milhares de italianos e dos alemães da região da Pomerânia para o

[8] O Freestyle é um elemento da cultura *hip-hop* que se caracteriza pelo improviso nas rimas (ROCHA, DOMENICH E CASSEANO, 2001, p. 143).

Brasil. Pode-se dizer que nas Américas não há nenhum povo com uma única cultura ou etnia. Como afirma Stuart Hall (2006, p. 62), "as nações modernas são, todas, híbridos culturais". Segundo Hall (2006, p. 62), os descendentes da velha e das novas diásporas (por exemplo, o brasileiro em busca de um futuro melhor na América do Norte ou na Europa) devem falar duas línguas, além de habitarem numa identidade dúbia, traduzem, assim, o seu modo de vida para outra cultura, muitas vezes, totalmente diferente da sua antiga realidade.

Em meio as idas e vindas do homem pós-moderno que, ao quebrar as barreias locais e das nações de forma voluntária e/ou involuntariamente, com o *hip-hop*, acaba por criar uma nova diáspora, e, desta vez, cultural.

> Com o declínio das fronteiras nacionais, a intensificação das migrações em massa e o aumento do fluxo de narrativas e imagens, a idéia de nação/etnia passa a ser construída e reconstruída dentro de uma nova lógica, onde a evidência das fronteiras nacionais (...) é substituída pelas co-produções transnacionais, por uma massa de espectadores e imagens desterritorializados. (FRANÇA, 2003, p. 26)

Ou seja, a idéia de nação vai além do espaço físico e parte para uma noção de pertencimento a um grupo com pensamentos parecidos, seja no México, no Japão, na Rússia ou na Argentina. Moldar os seus cidadãos de forma a imacular um modo de vida comum para todos cai por terra junto com a era moderna.

> As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das "grandes obras", ou ser popular porque (...) As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular. (CANCLINI, 2000, p. 304)

O supermercado de Gordon Mathews (2002, p. 52-53), que, antigamente, tinha um número limitado de opções em relação a variedade de produtos e marcas, atualmente, encontramos de eletrodomésticos a produtos de limpeza com bandeiras de diferentes nacionalidades. Estão nas prateleiras do café de Santa Maria do Jetibá (ES) ao produzido na Colômbia. Tem-se também a possibilidade de adquirir um DVD prensado na Zona Franca de Manaus ou um DVD *player* de marca americana fabricado na China. Para a escolha de qual levar, basta apenas a identificação do comprador com o produto.

Tendo como base essa analogia, toda transmissão de rádio ou TV, página da *internet*, *outdoor*, mensagem do celular e até um *slogan* de uma camiseta pode ser um tiro certeiro na construção da identidade cultural de uma pessoa. E num universo de poluição informacional, esses indivíduos - bombardeados a todo instante por mensagens da mídia – podem entrar em choque em relação ao seu lugar na coletividade.

Essa pessoa sem terra e sem nação encontra-se no "entre-lugar"[9], conceito proposto por Silviano Santiago na década de 70 - o clássico artigo "O entre-lugar do discurso latino-americano" (do livro *Uma literatura nos trópicos*, publicado em 1978), e resgatado por Denilson Lopes. Para o professor da ECO/UFRJ Denilson, o sujeito em questão tem uma "trajetória errática e múltipla entre o desejo de estar no seu tempo e abrir, refazer tradições"[10]. Silviano pensava o "entre-lugar" como uma postura política, de negar hierarquias estabelecidas.

O hibridismo que permeia as relações transnacionais não é mais um privilégio dos ricos por conta da democratização dos meios de transporte e das tecnologias da informação. A instável e pós-moderna aldeia global atinge as classes menos abastadas pelo braço econômico – que lhe proporcionou tais acessos – e, principalmente, pelo lado cultural.

Fruto das diásporas involuntárias (africana, judia, pomerania, etc) e das diásporas voluntárias dos povos pós-colonizados vão como refugiados para as metrópoles em busca de uma vida melhor, o homem contemporâneo deixa de lado o frágil lugar de identificação local e sai em busca de outras terras tendo em mãos "novos mapas de pertencimento e afiliação translocais" (FRANÇA, 2003, p. 25), culminando numa nova diáspora cultural, cujos descendentes daqueles que foram arrancados de suas raízes forçadamente, partem outra vez. Na bagagem está uma alma líquida sedenta por novas experiências afetivas, culturais e estéticas, assim como uma garota americana de pais chineses que assume, na fase adulta, a sua etnia ascendente - mesmo não tendo conhecimento da língua ou dos costumes da China. Ou o jovem pardo que assume a sua "negritude" ao identificar-se com um ritmo (*black music* ou *hip-hop*[11]) sem ter nunca pisado na África ou nos Estados Unidos.

> O romance secular da nação com o Estado está chegando ao fim; não exatamente um divórcio, mas um arranjo de "viver juntos" está substituindo a consagrada união conjugal fundada na lealdade incondicional. Os parceiros estão agora livres para procurar e entrar em outras alianças; sua parceria não é mais o padrão obrigatório de uma conduta própria e aceitável. (BAUMAN, 2001, p. 212)

O discurso sem fronteiras

[9] "O entre-lugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional de afetos e memórias" (LOPES, p. 7)

[10] LOPES, Denílson. "Do entre-lugar ao transcultural" (2006, p. 7). Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/dlopes01.pdf em 13 de abril de 2010.

[11] Cito a black music e o hip-hop como ponte para a cultura africana porque os dois surgem em meio a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos nos anos 60 e 70. Os Black Panters, Martin Luther King, Malcon X e Rosa Parks foram ícones políticos do movimento black power, cujo discurso girava em torno da auto-afirmação dos afro-descendentes.

A tradição da narrativa oral é uma, senão a mais, velha forma de contar histórias do cotidiano ou o de fazer valer o ponto chave que faz o homem evoluir através do tempo – o talento de acumular conhecimentos.

Na África, antes da invasão dos europeus no século XVI, a expressão oral era a principal responsável pela manutenção das tradições de diversas tribos. Os Griots eram os escolhidos para guardar e, principalmente, repassar seus conhecimentos contando a história de e para o seu povo.

> (...) griot é como os franceses chamaram os diélis, que é o nome bambara para esses contadores de histórias. Os diélis são poetas e músicos. Conhecem as muitas línguas da região e viajam pelas aldeias, escutando relatos e recontando a história das famílias como um conhecimento vivo. Diéli quer dizer sangue, e a circulação do sangue é a própria vida. A força vital. (JOVINO, 2006, p. 197)

Tal prática também viajou nos fétidos navios negreiros e acabou por tomar variadas formas, como o repente nordestino (canto) ou o *Jazz* norte-americano (harmônica, ritmo, melodia e/ou ritmo), até chegar aos guetos do mundo sob a identidade de um tal canto falado.

Essa forma amplificada do contador de histórias, que nasceu na Jamaica e ganhou corpo nos EUA, identificou-se com o discurso dos pobres e oprimidos de várias nações. Em troca, os descendentes da velha diáspora *agora vão ter a vez da palavra*[12] e a força para dar àquele grito preso há tanto tempo.

No Brasil, os primeiros dançarinos de *break* também eram vanguarda na arte de grafitar e rimar, ou melhor, "tagarelar", como eram conhecidos os *rappers* na São Paulo na era jurássica do *hip-hop* nacional.

> Nesse período de organização das equipes de *break* e do surgimento do grafite, entre 1983 e 1988, o rap conquistava sutilmente a juventude negra dos bailes blacks. Como os jovens não entendiam o inglês cantado nas músicas, detendo-se apenas no ritmo, eles batizaram o rap de "tagarela". (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 51)

A transposição das barreiras nacionais para um possível dialogo entre indivíduos com diferentes culturas e costumes em plena era pós-industrial é o espelho, além da vontade do homem de ir

[12] Trexo do rap A Vez da Palavra, do grupo Suspeitos na Mira. Seus integrantes são moradores de periferias da metropole espirito santense, como Terra Vermelha e Maruípe.

além e ao mesmo tempo buscar as suas origens, do desenvolvimento das tecnologias da informação e dos transportes. A possibilidade do "poder fazer" floresceu nos anos 60 e 70, como, por exemplo, a atitude *punk* do "faça você mesmo". Com pouco capital e simplicidade era possível fazer muito.

Hoje, com computadores a preços populares, o efeito multiplicador das idéias acima se potencializou. Qualquer garoto de periferia agora pode gravar, produzir e divulgar suas idéias para a sua comunidade e para o mundo através de mídias mais tradicionais, como as rádios comunitárias, até as vias transcontinentais da *internet*.

Neste capítulo, a vitalização da tradição Griot por meio dos jovens *rappers* de diferentes periferias e continentes será provada através da análise do discurso entre 3 letras de *rap* internacionais e 3 de autoria de grupos do Estado do Espírito Santo. Todas elas comungam de um mesmo enunciado, e, sendo assim, as narrativas do cotidiano de jovens daqui rompem barreiras transnacionais para dialogar com os manos de outros países e realidades não tão diferentes como se podia pensar.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, v. 3, 2000.

FRANÇA, Andéia. *Temas e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, ed. 11, 2006.

JOVINO, Ione da Silva. *Literatura Infanto-Juvenil Com Personagens Negros no Brasil.* In: SOUZA, Forentina; LIMA, Maria Nazare (Org.). Literatura afro-brasileira. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 179-217.

LOPES, Denílson. *Do Entre-lugar ao Transcultural*, p. 7. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/dlopes01.pdf.

MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual*: à procura de um lar no supermercado cultural. São Paulo: EDSUC, 2002.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia; Hip-Hop: *A periferia grita. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.*

A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE COLETIVA NA POESIA DE LEILA MÍCCOLIS

Marihá Barbosa e Castro (Ufes/ Pibic)

mari.bcastro@hotmail.com

Através da análise da coletânea *O bom filho a casa torra*, que reúne poemas publicados entre 1965 e 1991, este artigo pretende verificar de que maneira a obra de Leila Míccolis se aproxima do conceito de Testemunho e, mais especificamente, da acepção "literatura de testemunho", que têm se desenvolvido, sobretudo, a partir das catastróficas experiências da Segunda Guerra Mundial, quando muitas vítimas de crimes de guerra e sobreviventes da *Shoah* – o projeto de extermínio dos judeus concebido e executado pelos nazistas – começaram a publicar relatos, romances e até mesmo poemas sobre suas experiências durante a guerra e dentro dos campos.

Os estudos sobre a literatura de testemunho ganharam cada vez mais notoriedade entre os teóricos literários, e escritores como Primo Levi e Paul Celan – ambos sobreviventes de Auschwitz – se destacaram. Essa literatura passou a ter um papel fundamental nas discussões sobre os campos de extermínio e sobre suas consequências tanto para a vida dos sobreviventes, quanto para a sociedade de um modo geral. Os debates sobre noções como "ética", "trauma", "dor", "memória" e "testemunho" se tornaram cada vez mais frequentes; até mesmo o conceito tradicional de literatura é fragilizado quando as obras de autores-testemunhas como Levi e Celan são analisadas a partir de tais noções. Em pouco tempo, as discussões acerca da literatura de testemunho se espalharam pelo mundo e ganharam novos adeptos: esses estudos deixaram de considerar apenas o contexto europeu e também se voltaram para as produções da África e da América Latina.Dessa forma, obras como a de Pepetela, Rigoberta Menchú e Luiz Alberto Mendes receberam a atenção de críticos interessados pelas pesquisas sobre Testemunho.

Diante disso, surgem algumas questões: quais as características da literatura de testemunho? Quais temas e noções os estudos sobre essa literatura têm desenvolvido? Para responder a essas perguntas, mesmo que sucintamente, recorro aos trabalhos de Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg, que se dedicaram à pesquisa do tema nos últimos anos no Brasil.

Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo "O testemunho: entre a ficção e o 'real'", elege dois pontos centrais para a reflexão sobre o assunto:

> (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real".
>
> (b) Em segundo lugar, esse "real" não deve ser confundido com "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. 377).

Compreende-se que essa literatura está vinculada à representação de eventos que deixam marcas profundas na memória das vítimas, desencadeando o trauma. Os sobreviventes que tentam relatar suas experiências dolorosas – pois o ato de testemunhar se torna uma necessidade para muitos – esbarram na impossibilidade de narrar o acontecido. Os limites entre história e literatura se confundem: o compromisso com a ética e com os direitos humanos serão marcas fundamentais do testemunho, que "quer resgatar o que existe de mais terrível no 'real' para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 379).

É exatamente quando se fala em um comprometimento com a verdade e com a ética que o conceito tradicional de literatura é fragilizado e o seu redimensionamento se faz necessário: o valor do texto e a relevância da escrita são rediscutidos, pois o problema

> Não se insere mais em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão (GINZBURG, 2010, p. 2).

Surge, portanto, a noção da estética em função da ética, que tanto pretende justificar a incorporação de elementos artísticos em obras de teor testemunhal, como procura explorar a importância de obras que não se filiem aos padrões estéticos convencionais, mas incorporem um compromisso ético. De qualquer modo, o que se observa é que a literatura de testemunho questiona a tradição canônica.

Outro aspecto fundamental do conceito de testemunho é a ideia de coletividade: mais do que o exercício de relatar a experiência individual, testemunhar é um ato solidário, pois se trata de representar uma situação catastrófica em que muitos foram vitimados e, portanto, "é também

uma forma de dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos" (GINZBURG, 2010, p. 3). A dor rememorada é coletiva, e o sujeito que narra o trauma está vinculado a um grupo de vítimas, do qual ele se torna um articulador.

Relato do evento traumático, dificuldade de representar a dor, expressão de uma experiência coletiva, compromisso com a ética e com os direitos humanos, relação com o "real" e fragilização da tradição canônica da literatura: todas as essas questões atravessam, de certa forma, obras como a de Paul Celan, como se pode observar no poema abaixo:

> ÁLAMO, no escuro tua folha brilha branca.
>
> O cabelo de minha mãe nunca se tornou branco.
>
>
> Dente-de-leão, tão verde é a Ucrânia.
>
> Minha loira mãe não voltou para casa.
>
>
> Nuvem-de-chuva, beiras os poços?
>
> Minha doce mãe nela chora por todos nós.
>
>
> Estrela circular, atas o laço de ouro.
>
> Coração de minha mãe, por chumbo ferido.
>
>
> Portal de carvalho, quem te arrancou dos gonzos?
>
> Minha suave mãe, ela não pode vir.
>
> (CELAN, 1985, p. 27).

Através de uma linguagem fragmentada (pois esbarra na dificuldade de narração do evento traumático) e melancólica, Paul Celan rememora a morte da mãe, vítima da violência da Segunda Guerra mundial e da política de extermínio promovida pelo regime nazista. Embora a morte seja usualmente associada ao luto (o preto), no poema prevalecem referências à cor branca e às cores vivas, como o verde e o amarelo. Entretanto, longe de ser o oposto ao luto, o branco simboliza a interrupção da vida: a vida perdida da mãe, que morreu jovem e, portanto, não teve os cabelos loiros tornados brancos; a nuvem (branca), figurando o tempo nublado e o anúncio de chuva (e de

lágrimas); o dente-de-leão, planta branca cujos frutos, num sopro, se soltam e voam pelo ar, representando a fragilidade da vida. Observa-se, portanto, que na poesia de Celan

> A Morte assume todas as configurações que a Vida poderia assumir. Lida do final para o começo, lida mesmo a partir do suicídio de Celan, a sua obra apresenta, em suas variações e desenvolvimentos, uma profunda unidade e coerência (...). A obra de Celan é um longo diálogo com a vida através da morte, com a morte atravessando a vida, com a presença da morte na vida (CELAN, 1985, p. 29-30).

Os poemas de Celan testemunham um evento histórico – muitos morreram ou perderam amigos e familiares nos campos de extermínio. A dor narrada é, portanto, coletiva, pois se trata de um trauma causado por um genocídio: a *Shoah*. Seus versos, portanto, trazem, ao mesmo tempo, a marca da experiência individual e única e a construção de um espaço solidário, pois referenciam um acontecimento que envolveu milhões de outras pessoas.

Há na literatura de testemunho uma problematização da realidade, que passa a ser encarada como traumática: a linguagem, afetada pela lembrança da dor, torna-se híbrida, instável e se depara com a limitação da representação. Percebe-se, pois, que o testemunho é capaz de conjugar literatura e história e de articular a estética em função da ética, porque as noções de valor do texto e de relevância da escrita passam pela discussão sobre direitos civis. Dessa forma, a literatura de testemunho se posiciona contra a repressão e o discurso oficial do estado autoritário, dando voz aos oprimidos e aos marginalizados.

Os estudos sobre a literatura de testemunho, no Brasil, estão frequentemente relacionados ao contexto da Ditadura Militar brasileira, que teve seu marco inicial no golpe de estado promovido em 1964. Entretanto, a censura e a repressão se tornam mais duras com o Ato Institucional nº 5, quando os generais dão um segundo golpe:

> Os que tinham apenas as vozes calaram-se, ou foram calados. Os conformados assistiram. Os que pretenderam falar com as armas fizeram-nas falar, mas por pouco tempo; foram destruídos. Suas vozes enterradas na terra, na prisão, no exílio (REIS FILHO, 2002, p. 448).

A partir de então, inicia-se um novo quadro político e econômico: além do notório autoritarismo, o governo militar passa a investir na aceleração da modernização, parte do malogrado projeto do "milagre brasileiro". O Brasil abre as portas para o capital internacional monopolista e assiste a ousados empreendimentos do Estado, que iniciou a construção das "obras faraônicas" (grandes monumentos, pontes e estradas). Como resultado da abertura econômica, a indústria cultural se desenvolveu rapidamente – motivando o consumismo de produtos por parte da classe média

brasileira; a televisão, por exemplo, passa a ser um meio privilegiado e eficiente de comunicação, "fornecendo valores e padrões para um 'país que vai pra frente'" (HOLLANDA, 1992, p. 91). O ufanismo se torna um projeto dos militares, que financiam propagandas e projetos para incitar o sentimento de amor à pátria nos cidadãos brasileiros. Entretanto, por trás dessa ideia de progresso e *boom* cultural, escondia-se a censura e a exclusão de inúmeros artistas, que não encontraram espaço para suas produções.

Nesse contexto, em que a censura e a repressão política se tornam imperativas, surge uma nova geração de poetas: os marginais. Esses autores subverteram as relações de produção e distribuição cultural e começaram a atuar em circuitos alternativos de confecção e publicação, utilizando recursos manuais e artesanais para fabricar seus livros. Seus versos são caracterizados por uma linguagem de registro das circunstâncias – sejam elas históricas, cotidianas ou individuais – ecomumente trazem a crítica à censura e à repressão exercida pelo governo militar. Destacam-se entre esses autores nomes como de Cacaso, Chacal, Chico Alvim e outros. Esses poetas, por acompanharem de perto todo o processo de impressão de seus livrinhos e venderem pessoalmente suas obras, se aproximam dos leitores: pode-se dizer que um novo público apreciador de poesia começava a surgir. A literatura da geração mimeógrafo se caracterizava por se confundir com a vida, pois os versos trazem

> A marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida (HOLLANDA, 1992, p. 98).

Leila Míccolis iniciou sua trajetória como escritora durante a tumultuada década de 70 e sua obra está muitas vezes afinada com a de seus contemporâneos: os poetas marginais. No poema abaixo, verifica-se a insatisfação com a indústria cultural e o sistema de produção e distribuição oficiais, que não abriam espaço para alguns autores – principalmente poetas –, marginalizando os circuitos alternativos de publicação:

panorama atual da poesia brasileira

Eu devia ter começado pelo ensaio

e depois tentado o conto

tem mais campo, mais concurso,
mais chances de edição;
ou então,
tentar letra de música,
cinema talvez. Televisão...
Mas de tão modesta
preferi o anonimato...
(MÍCCOLIS, 1992, p. 37).

A censura promovida pela Ditadura é também criticada:

mutismo

Esse minuto de silêncio,
tenso,
que incomoda há tantos anos
feito uma íngua,
não é homenagem póstuma,
é que nos cortaram a língua
(MÍCCOLIS, 1991, p. 35).

Entretanto, os seus poemas – através de uma linguagem simples, bem-humorada e prosaica – registram diversas outras questões, transformando-se em vozes para as minorias socialmente excluídas e discriminadas: denunciam a submissão socialmente construída da mulher ao homem, a redução do sexo feminino a um objeto de prazer, a repressão sexual sofrida pelas mulheres – sempre expostas a julgamentos e a condenações por não se comportarem conforme o padrão esperado – e as muitas outras formas de exclusão que estão cristalizadas, como a homofobia, o racismo e o preconceito social:

cativeiro

Sou preta.
Mas de alma branca,
cabelos lisos de henê,
rijos peitos, boas ancas,
rebolo por metiê...
Igual às mães tenho um dia
só para mim,
talvez por eu ser mais afrodisíaca
do que amendoim.
Sou **produto** nacional,
exportada e associada
ao café, ao carnaval,
e agüento qualquer repuxo.
Afinal, sou mulata,
uma sucata de luxo.
(MÍCCOLIS, 1991, p. 31).

Diferente de muitas outras manifestações em que se pode observar o teor testemunhal, como, por exemplo, a poesia de Paul Celan, a obra de Leila Míccolis não é marcada por uma linguagem explicitamente melancólica, sombria e fragmentada (SALGUEIRO, 2007, p. 83). De modo inverso, a autora possui um estilo recheado de humor, ironias e trocadilhos, como se pôde observar nos poemas apresentados: através desses recursos Leila Míccolis problematiza a situação da mulher negra brasileira, muitas vezes tratada como um símbolo sexual do país e, portanto, reduzida ao *status* de uma mercadoria. Entretanto, de acordo com muitos estudos sobre o humor, como no exemplar *Teoria e política da ironia* (2000), de Linda Hutcheon, esse modo do discurso não é necessariamente vinculado à felicidade ou à alegria. A comicidade não tem uma face única e diversas causas e contextos podem suscitá-la. Evidentemente, de acordo com cada situação haverá um tipo específico de riso: zombeteiro, alegre, cínico, bonachão, etc. O riso zombeteiro – que, segundo Vladímir Propp em *Comicidade e riso* (1992), está permanentemente ligado à esfera do cômico e mais especificamente à sátira – aparece

constantemente na poesia de Leila Míccolis. Um humor ácido e cortante, que atira pedras na mais variadas direções, criticando e ridicularizando governo, políticos e preconceitos.

Considerando novamente as reflexões desenvolvidas por Linda Hutcheon, chama atenção a recorrência da ironia nos poemas de Leila Míccolis, uma vez que essa figura de linguagem é caracterizada por suas arestas cortantes. Segundo Hutcheon, a ironia possui propriedades que provocam reações capazes de transmitir para aqueles que a interpretam atitudes e sentimentos do ironista, ao mesmo tempo em que geram uma resposta emocional dos interlocutores. A intencionalidade do texto é uma questão inevitável quando se trata da ironia, afinal, como já se disse, ela possui uma carga afetiva que não é possível ignorar, podendo ser compreendida como um engajamento deliberado das emoções. Leila Míccolis incorporou em seu discurso poético as arestas da ironia, utilizando-as como principal arma ao posicionar-se contra os sistemas e padrões da sociedade em que vive. Aproveitou-se da capacidade dessa figura de linguagem de provocar respostas emocionais nos interlocutores que, de alguma forma, envolvem-se em uma sensação de desconforto diante das problemáticas expostas de maneira objetiva e incisiva pelos poemas. O humor, portanto, nem sempre se constrói em cima de temas realmente engraçados. E sabe-se também que, embora muitas vezes a ironia participe do processo de construção do humor, ela não forma com ele um par constante: há humor sem ironia e ironia sem humor. Mas percebe-se que, devido às suas arestas e às inevitáveis transmissões de intenções, a ironia se torna, em certos momentos, uma das maneiras mais dolorosas de se sorrir. Por isso, não surpreende a frequência dessa figura de linguagem nos poemas de Leila Míccolis. Diante disso, começa-se a esclarecer de que maneira o humor serviu para muitos poetas da geração mimeógrafo como recurso de representação da dor. O riso desses poemas esconde por trás de si algo desagradável, podendo também ser compreendido como o espaço do indizível.

Tendo em vista a responsabilidade que as pesquisas sobre a literatura de testemunho assumem, por caminharem em direção a uma politização e um redimensionamento dos valores estéticos em função da adoção de uma postura ética de considerar as vozes e o modo de expressão dos excluídos e dos marginalizados, percebe-se que essa literatura muitas vezes possui a intenção de, através do discurso, evitar que as catástrofes e as violências históricas – como a *Shoah* e as ditaduras militares que vigoraram em muitos países da América Latina – se repitam. Também entendida por alguns estudiosos como um processo necessário para a cicatrização dos traumas gerados pelos eventos como a *Shoah*, é notável como se tem atribuído importância social e histórica a essa modalidade literária.

Refletindo sobre o teor testemunhal da obra poética de Leila Míccolis, nota-se o quanto seus versos se comprometem em denunciar as realidades degradantes que convivem normalmente conosco todos os dias:

visão arquitetônica

A cidade tende a ser
um longo corredor central
entre edifícios
e pelo constante exercício
o nosso visual
vai se tornando cada vez mais vertical.
Dentro deste espaço diminuto
enquadramos parte do azul do céu
como um dos últimos redutos.
Isso quando por cima de nossas cabeças
não desaba um cinzento viaduto
(MÍCCOLIS, 1992, p. 17).

Embora bandeirosos e panfletários, seus poemas se tornam realmente meio de reflexão sobre muitos tipos de violências: nem sempre físicas, mas morais. Testemunham não só o momento histórico em que vigorou a violência dos militares, mas também a brutalidade de toda a sociedade que, através de diversos mecanismos de exclusão, marginaliza e oprime aqueles que não se enquadram nos padrões pré-estabelecidos.

Leila Míccolis, ao assumir diferentes vozes marginalizadas em seus poemas, traz para sua obra uma característica intrínseca à literatura de testemunho: a solidariedade e a coletividade do discurso. Embora não tenha sido vítima de catástrofes ou genocídios – como Paul Celan – a autora incorpora problemáticas do momento histórico em que vive: a Ditadura Militar brasileira, que silenciou muitas vozes durante os duros anos da repressão, e a ditadura dos padrões pré-estabelecidos, que há tempos exclui grupos de seres humanos não enquadrados em rígidos

moldes sociais preconceituosos. Dessa forma, Leila Míccolis se torna articuladora de um grupo de vítimas ao incluí-los em sua poesia, que se quer estreita à vida, prazerosa e dolorida vida.

Referências Bibliográficas:

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – poemas II.* Introdução, tradução, comentários e organização de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: TempoBrasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985, p. 9-41.

REIS FILHO, Daniel Aarão. "Vozes silenciadas em tempos de ditadura: Brasil, anos de1960. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Organização: MariaLuiza Tucci Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002, p. 435-450.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In http://www.msmidia.com/conexao/3/cap6.pdf. Acesso em 31/03/2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. *Impressões de viagem.* São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 89-118.

HUTCHEON, Linda. "As arestas cortantes". *Teoria e política da ironia.* Tradução:Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 63-88.

MÍCCOLIS, Leila. *O bom filho a casa torra.* Rio de Janeiro: BLOCOS; São Paulo:EDICON, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira*: erótica, poética, política. Vitória: Edufes,2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumasdiferenças". In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 81-104

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o "real". *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.* Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 375-390.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ed. Ática S.A, 1992. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.

RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO EM VERSOS DE TICUMBIS NO NORTE DO ESPÍRITO SANTO

Michele Freire Schiffler*

Introdução

O século XXI surge como proclama do novo, da pós-Modernidade e do desenvolvimento econômico e social. Entretanto, essa realidade tecnologicamente marcada e difundida não pertence à grande parte da população brasileira. A sociedade contemporânea traz em seu cerne profundas contradições, como a desigualdade de condições e oportunidades, desde o âmbito educacional e cultural até a base de organização financeira.

Compondo esse cenário estão sujeitos nacionais, autores de uma narrativa histórica que os traduz nesse contexto fragmentado e desigual. A história, vista como narração, transcende o tempo pedagógico e se transmuta em uma performática tradução cultural.

Nesse sentido, é notório observar que a cultura, a memória e a história de um povo não estão guardados apenas no saber difundido nas escolas, uma vez que comunidades tradicionais, alijadas da educação formal e às margens de interesses estatais, guardam entre seus membros registros de saberes e cultura que, transmitidos oralmente, de geração a geração, confirmam o processo de construção identitária local e nacional. Segundo Bhabha (2010):

> Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuística, cumulativa, do pedagógico e a estrutura repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação (página, 207).

* Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo.
Doutoranda em Estudos Literários, orientador: Jorge Luiz do Nascimento.
e-mail: miletras@yahoo.com.br.

O reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, especificamente no contexto capixaba e no que se refere às comunidades remanescentes de quilombos, tomará por fio condutor o plano literário, entendendo a manifestação da coletividade por meio da subjetividade lírica que percorre versos, cantares e encenações constitutivas da literatura oral da comunidade de Sapê do Norte, localizada ao Norte do Espírito Santo.

História, Identidade e Multiculturalismo

No contexto fragmentado da sociedade contemporânea, fragmentadas são as concepções de sujeito e identidade, cujas centralidade e estabilidade encontram-se em declínio na contemporaneidade. A crise da identidade contemporânea se articula na modernidade tardia pela descentralização do sujeito nacional.

A ideia Iluminista de um sujeito centrado veio sendo desarticulada ao longo do processo histórico, dando espaço a representações deslocadas de autoridades sociais subversivas e subalternas. Essa indeterminação tradicionalmente não era considerada, em favor da razão Iluminista em torno da qual se articulam os signos da cultura nacional, em um projeto pautado em elipses sociais. Nessas "comunidades imaginadas", o conceito de nação recebe identidades essencialistas, convertendo o "Povo em Um" (Bhabha, 2010).

A partir da perspectiva pós-colonial a identidade é entendida como a representação dos sujeitos nos sistemas culturais que os rodeiam. Assim, o conceito de identidade está em constante transformação, bem como as sociedades modernas, podendo ser apreendido como algo transitório, cujas facetas e fragmentos são apresentados em diferentes momentos:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 13)

Essa perspectiva cambiante é construída pela temporalidade performática da ação e da representação do sujeito em suas práticas culturais. Nesse sentido, o próprio entendimento do processo histórico como forma de significação tem de ser revisitado em uma perspectiva crítica. Vale destacar, no entanto, que as sociedades multiculturais não são algo novo, mas sim o olhar

revisitado sobre o processo de construção das narrativas nacionais, em um momento "em que a globalização conduz a um hesitante desfecho da fase do Estado-Nação da modernidade capitalista" (Hall, 2009).

A negociação de sentidos é de extrema relevância no entendimento da diversidade de sujeitos histórica e culturalmente híbridos que ainda hoje se mantém à margem do reconhecimento jurídico e social, em uma "proliferação subalterna da diferença" (Hall, 2009). Tal questão é claramente percebida em comunidades negras guetizadas em comunidades remanescentes de quilombos no Estado do Espírito Santo. Nessas comunidades diaspóricas, as formas de vida derivadas de sua cultura de origem interagem com as práticas cotidianas e as novas formas de organização social, marcadas pelo hibridismo entre o arcaico e o moderno, a origem e a contemporaneidade.

Quanto ao conceito de hibridismo, afirma Stuart Hall (2009, p. 71):

> "O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os 'tradicionais' e 'modernos' como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade."

Quilombolas do Espírito Santo

A cultura capixaba, em seu processo de construção identitária, passou por um período de "silenciamento" e apagamento da questão racial, uma vez que o negro aparece na história do Estado como mão-de-obra nas plantações de cana-de-açúcar durante o século XVIII e, após a Abolição, desaparece sob a égide da imigração europeia de meados do século XIX. Tal silenciamento deve-se à exclusão do quesito "cor" nos censos populacionais posteriores à Abolição (Osório *et al.*, 1999).

O Estado, marcado por um tempo pedagógico de embranquecimento, entretanto, traz um forte movimento de resistência socioeconômica e cultural das comunidades negras. Tal perspectiva evidencia não apenas a reinscrição histórica de comunidades diaspóricas, mas o caráter híbrido da identidade capixaba (negros, índios, portugueses, italianos e alemães), bem como das comunidades remanescentes de quilombos sobre as quais se desdobra o olhar desta pesquisa. Nesse contexto, a resistência também é política, construída a partir da representação cultural dos ticumbis, das bandas de congo, dos tambores de caxambu, dentre outros.

A religiosidade perpassa as mais diversas representações, uma vez que diz respeito não só aos festejos e ritos das comunidades de origem, mas à orientação e à correlação com

as práticas católicas dos antigos senhores de escravos. Os dias santos cristãos eram os dias de folga dados aos escravos para o culto de suas divindades, o que confere certo sincretismo às práticas religiosas no que concerne ao calendário festivo. Isso ocorre nos festejos de "Santos Reis" e "São Benedito" (ligado também à devoção a São Sebastião) e nas bandas de congo, dentre outros integrantes desse "jogo de assimilação" que marca o hibridismo das comunidades remanescentes de quilombos (Osório *et al.*, 1999).

A manutenção da tradição nessas comunidades vem da oralidade, com narrativas passadas de geração a geração, unidas pela religiosidade, pela literatura e pela música, tornando possível a reconstrução do passado de práticas sociais pela voz de seus protagonistas, rompendo o silenciamento do processo histórico estabelecido oficialmente.

A relação entre passado e presente também se evidencia no campo das tensões sociais pela posse da terra. As áreas de concentração de escravos vindos ao Espírito Santo foram determinadas pela vida econômica em função do cultivo de cana-de-açúcar e mandioca, e da criação de gado e pesca entre os séculos XVI e XVIII. Essa população se localizou nas regiões Norte, nos atuais municípios de São Mateus, Conceição da Barra e Linhares; Central, nas cidades de Vitória, Serra, Santa Leopoldina, Vila Velha e Guarapari; e Sul, em Anchieta, Piúma, Itapemirim, Marataízes e Presidente Kennedy (Osório *et al.*, 1999).

Atualmente, são certificadas pela Fundação Cultural Palmares 29 comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo: em Conceição da Barra estão as comunidades Angelim, Linharinho, São Domingos, Córrego do Sertão, Córrego Santa Izabel, Coxi, Dona Guilhermina, Roda d'água, Santana e Santaninha; em São Mateus, São Jorge, São Cristóvão, Serrania, Beira Rio Arual, Cacimba, Chiado, Córrego Seco, Dilô Barbosa, Mata sede, Nova Vista, Palmito e São Domingos de Itauninhas; em Presidente Kennedy, Boa Esperança e Cacimbinha; em Cachoeiro, Monte Alegre; em Santa Leopoldina, Retiro; em Ibiraçu, São Pedro; em Itapemirim, Graúna; e em Vargem Alta, Pedra Branca.[1]

Conforme Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, Artigo 68, o conceito de quilombos/comunidades quilombolas, de acordo com a Antropologia, pode ser dividido em três categorias: remanescentes de quilombos, remanescentes de senzalas (escravos à

[1] Conforme Incra, em pesquisa realizada em junho de 2011. (Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=88&estado=ES.)

época ou negros libertos) e comunidades de novos, contemporâneos ou modernos quilombos pós-Abolição. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), apenas a Comunidade Quilombola de Monte Alegre, localizada no distrito de Pacotuba, em Cachoeiro, possui certificação.

O caminho para o reconhecimento jurídico e o consequente respaldo constitucional é árduo e irregular, passando pela autodenominação, o reconhecimento e a certificação por parte da Fundação Cultural Palmares e do IPHAN, e posterior reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas pelos remanescentes das comunidades dos quilombos. O direito à terra das comunidades quilombolas no Espírito Santo agrava-se não apenas pelos entraves jurídicos, mas também pela disputa territorial acirrada na região Norte, em função da monocultura de eucalipto.

Nessa perspectiva de tensão ideológica, territorial, ética e estética é que a representação cultural das comunidades remanescentes de quilombos também se constrói como um projeto político de representação, legitimação e direitos constitucionais. Isso se deve ao fato de que a identidade de tais comunidades inscreve-se no cotidiano de suas práticas sociais e não em um tempo pedagógico de construção exterior à própria comunidade.

A Literatura Oral

Como manifestação e representação cultural, a Literatura torna-se signo de construção da narrativa histórica e performática, marcada por formações discursivas e ideológicas engendradas no discurso das artes e, por conseguinte, literário, constituindo-se também como questão política.

Até o início século XX, a concepção de *literatura* era centrada em uma visão consagrada de textos escritos, ligados à tradição e aos valores eurocêntricos, e a um ideário oficial de heróis e história nacional homogênea e hegemônica. A segunda guerra promoveu uma rearticulação de conceitos e pressupostos estéticos, não apenas a não existência de beleza nas artes após Auschwitz, conforme Adorno, mas na valorização dos testemunhos e da oralidade.

Os estudos relacionados à valorização de fontes orais como base de pesquisa são relativamente recentes, remontando a meados da década de 1980, estabelecendo-se no Brasil a partir de meados de 1990, e ainda hoje não representando um consenso com relação à legitimidade científica no campo acadêmico.

A poesia oral deve ser considerada como objeto de antropologia, como *locus dramaticus* e materialidade linguística capaz de "captar, em sua mais plena significância, as tensões que colocam em questão nossa ideia de homem" (Zumthor, 1993), desestabilizando a estrutura centralizadora e pedagógica em torno da qual se constitui não só a ideia de um sujeito nacional, mas a própria história oficial pautada em hegemonias e silenciamentos recorrentes.

A voz poética das comunidades remanescentes de quilombos assume a função coesiva e de resistência, sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Constitui-se, ao mesmo tempo e paradoxalmente, como profecia e memória. Segundo Zumthor (1993, p. 139):

> "Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente aluma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance – tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total.

As manifestações da poesia oral dessas comunidades trazem um saber e uma representação culturais que estão em constante formação e (re)construção. É nesse movimento que se edifica a memória de grupos sociais, reunindo e armazenando lembranças individuais marcadas pela multiplicidade e, muitas vezes, o distanciamento.

Em um movimento de mão dupla, ao mesmo tempo em que a memória popular se reconstitui com base em lembranças individuais, quando o indivíduo recorre a sua memória, seu testemunho traz a base de uma memória popular sobre a qual descansa. É nesse constante movimento, sempre em formação, que o tempo performático das representações culturais dos Bailes de Congo de São Benedito se inscreve e é nessa memória que se edifica a tradição.

A tradição aqui não é tomada como centro, mas como origem; como um dos vértices a partir dos quais se estrutura a produção cultural de comunidades marcadas por processos de desterritorialização e guetização, como as do Norte do Estado do Espírito Santo.

A Literatura oral dos versos e cantares dos jongos e bailes de congos das comunidades remanescentes de quilombos inscreve as identidades culturais em estratégias contra hegemônicas do discurso social, revelando o espaço produtivo e indeterminado da

identidade daqueles que sofreram processos de subjugação, dominação, diáspora e deslocamento, traduzindo seus anseios, apreensões e lutas.

Essa representação cultural transcende os objetos canônicos, apresentando práticas indeterminadas, em movimento e performáticas, produzidas no ato da sobrevivência social. Segundo Bhabha (2010, p. 241), a "cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória", pois ao mesmo tempo em que está enraizada em histórias de deslocamento, também significa os discursos pós-coloniais e seus sujeitos.

Nas experiências culturais diversas, seja no campo da literatura, da música, do ritual, da vida ou da morte, o caráter transnacional torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação, marcada pelo caráter multicultural e híbrido. Não há espaço para simples concepções antagônicas ou binaristas em uma estrutura simplista de análise, mas observa-se que o desconfortável olhar da indeterminação surge como signo de diversidade no processo de tradução das narrativas históricas de sujeitos diaspóricos. Estes, por sua vez, se reconhecem nas fronteiras culturais e políticas estabelecidas, as quais permaneceram veladas por séculos sob o mito da democracia racial brasileira.

Os versos e cantares dos jongos e dos bailes de congos e reis de bois são utilizados como fonte de pesquisa em razão de se constituírem como elementos resistentes de uma memória coletiva ainda viva na literatura oral.

Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 23-24):

> Duas fontes contínuas mantêm vivas a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, etc.(...) Com ou sem fixação tipográfica, essa matéria pertence à literatura oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta.

A literatura oral, ainda que não tenha sido sistematizada por uma cultura da escrita, guarda em si recursos físicos inatos e cognitivos (Carvalho, 2007), de modo que, adequada a sua historicidade e à época de produção, guarda experiências diversas das vivenciadas na sociedade contemporânea. Traz símbolos e representações de um tempo que, se não preservado no espaço da memória e documentado no âmbito da escrita, tende a esmaecer com o passar dos anos.

Nesse sentido, contribui de maneira eficaz para a concretização das relações humanas, tendo em vista que, ao recriar elementos da realidade com base na subjetividade, possibilita o entendimento histórico de problemáticas sociais, não importa se em um tempo distante, mas vivo na memória coletiva de uma comunidade específica. Com relação a esse processo de recriação e representação, vale considerar os versos a seguir, originários de um baile de congo anterior ao

ano de 1950, trazidos pela memória de Tertolino Balbino, em entrevista realizada pelo IPHAN (Ministério da Cultura, 2008) em janeiro de 2008:[2]

O nosso Governo Novo

Não tem mais nada que estuciar

Até o dinheiro mudou, fez o barato ficar caro

O dinheiro novo é centenário.

Os demais congos respondiam:

Bem feito. Quem te mandou

Que não te mandou ensinar

O povo agora faz verso,

Sabido sempre a lograr.

Bem feito que te mandou

Que não te mandou ensinar

Que na carta do ABC

Ao menos aprendesse a letra A.

Nesses versos, diversos são os elementos passíveis de análise. Em termos estruturais, a organização das estrofes em quadras, o uso de paralelismo e a criação proposta tomando por ponto de partida um mote evidenciam a apropriação da tradição oral medieval, herança da lírica portuguesa e constituinte da formação híbrida e popular dos versos.

Em termos de conteúdo, é visível o olhar crítico por parte de seus autores, no caso, coletivos, já que representativos de uma tradição popular e plural da comunidade.Há a percepção crítica de estruturas de poder que se repetem, as quais, sob novas faces, reproduzem o processo de exclusão e desigualdade ao longo dos tempos, conforme observado no verso "*O dinheiro novo é centenário"*.

Metonimicamente, o *dinheiro novo* não indica apenas o objeto em si, mas todas as relações de poder engendradas por ele.O dinheiro se traduz em metáfora de exclusão, de velhas relações de

[2] Dados obtidos com base em pesquisas realizadas no IPHAN durante os meses de março e abril de 2010.

dominação econômica e formas de organização e reprodução do poder. Os tempos mudam, a moeda também, mas a realidade das comunidades tradicionais se mantém.

A poesia é reconhecida como forma de resistência, como também o são a arte e a representação cultural da identidade subalterna e explorada de tais comunidades. O caráter subversivo é atribuído não só aos versos, mas também à educação, a qual é negada às comunidades tradicionais, dentre elas, as remanescentes de quilombos.

Outra marca discursiva presente nos cantares éa ressignificação e a reinscrição de tradições multiculturais na formação híbrida de representação cultural de comunidades em que há histórico de subalternidade e deslocamentos. Nessa perspectiva, são notórios os versos a seguir, extraídos de um baile de congos para São Benedito, em Conceição da Barra, em 2008 (Ministério da Cultura, 2008).

Marcha de Entrada:	*Na porta dessa casa santa,* *Que nós viemos adorar o nosso Deus* *Nós viemos adorar São Benedito* *E o Menino que está no braço seu* *Ele e mais Jesus estão sabendo* *Como seu devoto padeceu*
Secretário do Rei de Congo:	*Licença senhor paciência!* *Eu peço que a excelência o povo cala* *Enquanto o Rei de Congo* *Chega nesta praça e fala!* *Me vala valoroso Rei de Congo* *Rei de Congo assim chamado,* *Que foi rei em Costa d'África* *E que em Guiné foi apresentado.* *Me vala o valoroso Rei de Congo!* *Hoje aqui neste dia,*

	Que vós sois o Rei mais velho *E de grande soberania.*
Rei de Congo:	*Secretário, secretário!*
Secretário do Rei de Congo:	*Rei senhor, para que chamastes?*
Rei de Congo:	*Hoje será um dia próprio,* *Para nós chegar com nossa gente,* *Para festeja São Benedito,* *Que é o nosso onipotente?*
Secretário do Rei de Congo:	*É sim senhor, senhor meu Rei.*
Rei de Congo:	*Secretário, secretário!*
Secretário do Rei de Congo:	*Rei senhor, para que chamastes?*
Rei de Congo:	*Eu avisto um palácio,* *Todo cercado de luz.* *Será por acaso, onde está São Benedito* *E o nosso Menino Jesus?*
Secretário do Rei de Congo:	*É, sim, senhor, senhor meu Rei.* *E elo jeito que estou vendo,* *colocado naquela cruz.* *É onde está São Benedito* *E o nosso menino Jesus.* *(...)*
Rei de Congo:	*Secretário, secretário!*
Secretário do Rei de Congo:	*Rei senhor, para que chamastes?*
Rei de Congo:	*Eu venho cansado, venho cansado e aflito.* *Será que não acho um assento de cadeira* *Que eu possa me descansar perto do violeiro,* *Ao lado de São Benedito?*
Secretário do Rei de Congo:	*Sim, senhor, senhor meu Rei.*

	Mandei pedir no Palácio do Planalto *E a resposta veio ligeiro.* *Dizendo que lá têm muitas,* *Pra aqueles que lá nasceram.* *Que as que têm, tão ocupadas,* *Por mentirosos, corruptos,* *Gananciosos e caloteiros.* *Então mandei ver na escola* *E logo me atenderam.* *Coitada das professoras,* *Que são de classe tão sofrida,* *Mas educam o mundo inteiro.* *Foram na sala da diretora,* *Pegaram uma linda cadeira,* *Está ao lado de São Benedito* *E perto do violeiro.* *Meu Rei pode se descansar* *Seu descanso derradeiro.*

Os versos evidenciam as duas primeiras partes do Baile de Congos, em que há, após a missa, a marcha de entrada, com conto e dança diante da igreja, para posterior encenação de uma "guerra" discursiva, em que o Rei de Congo e seu Secretário saem vitoriosos. A encenação apresenta forte caráter religioso, na apresentação dos personagens e na posterior luta com o Rei de Bamba, o qual é vencido e recebe, por meio da força, o batismo.

Essa representação cultural evidencia traços da diáspora africana, uma vez que remonta às bases históricas das relações escravocratas entre Portugal, África e Brasil. Isso se deve o fato de que aqueles que eram vencidos em disputas entre povos africanos eram feitos prisioneiros e poderiam ser comercializados como escravos (Ministério da Cultura, 2008).

Ao observar o conteúdo do diálogo travado entre o Rei e seu Secretário fica evidente a aproximação da tradição católica ressignificada por São Benedito, o Santo Negro, visto como Onipotente ("*nosso Deus*"). Não só o discurso é híbrido e diaspórico, também o Santo etíope-afro-italiano e o Rei de Congo (convertido ao cristianismo pela relação com o colonizador e assimilado ao Deus europeu pelo poder de colonização).

A percepção de que a relação cultural é um ato político fica evidente no último diálogo entre o Rei e seu Secretário. O Rei assinala metaforicamente a ausência de lugar (fruto da diáspora e da negação à terra). Ao que o secretário responde com fortes críticas ao descaso do governo, à desigualdade social, à corrupção e à ganância dos políticos, além da crença no lugar da educação como direito e de função transformadora. Confirma-se, portanto, o caráter transnacional e tradutório da representação cultural, bem como a relevância da temporalidade para a significação dos sujeitos nacionais.

Considerações Finais

Segundo Gilroy (2001), para uma interpretação distinta da modernidade, é necessária a memória da experiência escrava, apontando, no presente, para uma transformação utópica da subordinação racial.

Os versos seculares das comunidades quilombolas inserem-se na temporalidade do tempo performático, comprovando o caráter transnacional e tradutório das representações culturais dos ticumbis.A análise permite identificar posicionamentos históricos com relação ao governo, à educação e à situação das comunidades tradicionais.

A subversão e o caráter revolucionário são assinalados sob a perspectiva da resistência e do protagonismo, necessários à sobrevivência daqueles que nutrem histórias de deslocamento e marginalidade. Revisitar as narrativas históricas presentes na representação da Literatura oral é uma forma de os sujeitos nacionais, localizados às margens das narrativas oficiais e dos sistemas formais de ensino, lutarem por seus direitos, a fim de que a estrutura cíclica de exploração por parte do governo e da sociedade não seja infinitamente reproduzida.

Referência Bibliográfica

AGUIAR, M. de. *Brincantes e Quilombas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BRASIL. Constituição Federal, 1988.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, A. *Eu Não Canto por Cantar: oralidade poética e memória*. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CASCUDO, L. da C. *Literatura Oral no Brasil.* 3. Ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 1984.

GILROY, P. *O atlântico negro.* 34. Ed. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Asiáticos, 2001.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* 11. Ed. Tradução de: Thomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural das Comunidades Quilombolas do Norte do Espírito Santo.* Vitória: Iphan, 2008.

OSÓRIO, C.; BRAVIN, A.; SANTANNA, L. de A. *Negros do Espírito Santo*. São Paulo: Ed. Escrituras, 1999.

ZUMTHOR, P. *A Letra e voz:a "literatura" medieval*. Tradução de: Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VOZES DISSONANTES NA PROCESSUALIDADE DA REINVENÇÃO DO EU EM *QUARTO DE DESPEJO*

Raffaella Andréa Fernandez

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento no interior de Minas Gerais e migrou para São Paulo com sua família a procura de melhores conduções devida. Apenas com o segundo ano primário incompleto escreveu uma série de diários, romances, contos e poesias, muitos ainda inéditos. Ficou conhecida no Brasil por seu livro "Quarto de despejo" publicado em 1960 com a ajuda do jornalista Audálio Dantas.

Na publicação de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, pelaLivraria Francisco Alves, foram vendidos seiscentos livros somente na primeira noite de autógrafos. A tiragem inicial, que seria de três mil exemplares, foi de trinta mil, que se esgotaramem apenas três dias na cidade de São Paulo. Posteriormente, mais de dez edições foram feitas noBrasil; inclusive uma edição de bolso em 1976, um ano antes da morte da autora. Durante oapogeu de *Quarto de despejo,* Edy Lima montou uma adaptação para o teatro, que estreou em1961, com direção de Amir Haddad e com a atriz Ruth de Souza representando a protagonista daobra.

O livro foi traduzido para treze línguas e circulou em quarenta países. A escritora favelada foi homenageada pela Academia Paulista de Letras e Academia de Letras da Faculdade de Direito. Sua fama lhe rendeu viagens pelo o exterior e por cidades brasileiras como Pelotas, Porto Alegre, Caruaru, Recife, Rio de Janeiro etc. O sucesso do livro lhe rendeu os anos felizes da transformação que atravessou sua vida: viagens, jantares, contatos com presidentes e escritoresreconhecidos, entrevistas, participações em congressos, enfim um reconhecimento como artista. Em 1961, por exemplo, participou do II Festival de Escritores, realizado no Rio de Janeiro.Voltou desiludida e revoltada, após o encontro com o escritor Jorge Amado, organizador dofestival que, segundo ela, teria boicotado a venda de *Quarto de despejo* para favorecer a de*Gabriela, cravo e canela,* como relata em seu segundo diário *Na casa de alvenaria* (1996).

O êxito comercial de *Quarto de despejo* permitiu-lhe comprar uma casa de alvenaria emSantana, onde passou a morar com os filhos até 1964, um bairro de classe média baixa, em queela e seus filhos sofreram uma série de preconceitos por serem negros e carregarem o estigma dapobreza. Não suportando as discriminações, Carolina mudou para um sítio em

Parelheiros, ondemorou numa pequena casa com os filhos, sobrevivendo das colheitas de algum plantio e dacriação de galinhas e porcos, além de vendas na beira da estrada, o que não deu certo por causados fiados, e da "catação" de ferro, segundo ela conta em seu outro diário intitulado *No sítio*(1962, p. 257-258).

Com o dinheiro obtido de sua primeira obra, tentou publicar outros livros: C*asa deAlvenaria* (1961), que consideramos a mais fiel à realidade das escrituras de Carolina, visto quea autora mesmo afirmou que era chegado o "tempo de escrever desilusões" (JESUS, 1996, p.297), *Provérbios* (?)[1]*e* o romance *Pedaços da Fome* (1963). Essas obras não tiveram a mesmaaceitação de *Quarto de despejo* talvez devido a uma "insuficiência" literária por parte da autora.Entretanto, essa suposta "insuficiência" literária, reafirmada até mesmo por Audálio Dantas noprefácio de *Casa de Alvenaria*, foi desmistificada com a publicação póstuma, no Brasil, daautobiografia de Carolina intitulada *Diário de Bitita* (1986)[2], espaço discursivo em que a própriaautora reitera seu destino marcado pelo ofício da escrita, em especial pelas recordações da figurainspiradora do avô, o qual ela denominava carinhosamente de "Sócrates africano".

Carolina faleceu pobre e esquecida no sítio de Parelheiros, na madrugada de 13 defevereiro de 1977. Voltou à história de nossas letras em 1996, com a publicação póstuma de*Antologia pessoal,* organizada por Meihy, com revisão do poeta Armando Freitas Filho e prefáciode Marisa Lajolo.

Pode-se afirmar que *Quarto de despejo* é resultado da confluência de três figuras distintas e simultaneamente complementares: a que escreve, a que narra e a que vive. Quem observa e cria é uma autora favelada. Quem detém as informações é a narradora e quem vive as ações é apersonagem, que faz parte do meio dos favelados. Facetas de um mesmo ser: Carolina Maria deJesus. A narradora tenta livrar a protagonista dos mesmos gestos, pensamentos, comportamentosdos demais favelados, no entanto, as aproximações são inevitáveis, pois a linguagem utilizada,assim como o modo de vida protagonizado, faz parte do ambiente favelado.

[1] Não é possível precisar a data de publicação dessa obra. Meihy (1998) indica que o livro foi publicado em 1969, Perpétua (2000) não indica a data, já na obra *Quarto de despejo*, na edição de 1993, a indicação é de que a obra *Provérbios* foi publicada em 1963, não tendo sido mais editada provavelmente devido ao processo de esquecimento no qual caíram as obras de Carolina Maria de Jesus.

[2] Interessante lembrar que a primeira transcrição/tradução foi produzida na França em 1980, com o título de *Journal de Bitita*, pela editora e jornalista francesa Anne Marie Métaillé, a quem Carolina entregou parte de seus manuscritosdas memórias de infância alguns anos antes de sua morte.

Fica comprovada a vida extratextual, pela demarcação das datas, na intenção de escrita desi, de diário. Um tipo de narrativa que registra anotações variadas de um passado recente e defragmentos do presente. Segundo Jacques Lecarme (Apud SOUZA, 2004, p. 201), esse gênerosofreu uma evolução no tempo, pois o que antes era uma necessidade de registro particular docotidiano passou a ser produzido para o mercado de consumo.

Nesse sentido, o diário, como uma escrita de si, evoca algumas implicações que valedestacar. Ângela Castro Gomes (2004, p. 7-50) atenta para o fato de que esta escrita autoreferencialse faz pela representação e invenção, ambas veiculadas pela relação autor-texto. Notexto está materializada a representação de uma identidade autoral que visa consolidar a imagemdo escritor, edificada a partir da narrativa. Tendo-se em vista que a escrita de Carolina estáintimamente ligada à sua vida, e nesse sentido seu diário é autobiográfico, talvez possamospensar que seja o trabalho estético que lhe permite organizar um sentido para sua existência. Aautora alimenta o texto e o texto alimenta a autora, numa nova prática cultural nas relações entreindivíduo e intimidade, como sugere a teórica:

> Uma dicotomia tem sido apontada como falso paradoxo, mas que pode ser útil para se entender a dinâmica própria da escrita de si. Nessa questão, começa a ganhar terreno a posição que considera que o indivíduo autor não é nem “anterior” ao texto, uma “essência” refletida por um “objeto” de sua vontade, nem “posterior” ao texto, um efeito, uma invenção do discurso que constrói. Defende-se que a escrita de si é ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu” (GOMES, 2004, p.16).

Essa escrita de si, em *Quarto de despejo,* passa pelo peso da aceitação social. Carolinaquer ser lida e vista, o que delimita sua forma de conteúdo, mas um mecanismo de contenção desi pode ser desmascarado na tessitura do texto, uma vez que também surge impulsionada pelodesejo de afirmação do cotidiano, como nota o crítico Meihy:

> Corolário da vida cotidiana, o gênero diário servia de endosso das teses atentas à ilógica da vida moderna que despontava. No caso, além de se tratar de diários, merece consideração, o fato de serem diários femininos. Mostrava-se, assim,mais fácil indicar a variação psicológica em mulheres que seriam, afinal,vulneráveis mais expostas à suscetibilidade das mudanças operadas no comportamento de uma cultura que, aparentemente, rompia com o passado histórico. A experiência dramática de mulheres marginais, no entanto, teria que, atingir o público, traduzir o teor violento da “vida como ela é”. Função do jornalismo “denunciar”. Função do jornalista homem revelar mulheres vitimadas pelo processo. /O outro lado desta experiência é igualmente interessante, pois o diário, para as duas, tornou-se mecanismo de afirmação de experiências pessoais e, sobretudo, forma de contato com o mundo não marginal (MEIHY, 2005, p.6).

Este gênero, enquanto uma tradição na literatura, é subvertido por Carolina, na medida emque não versa sobre a exposição das incertezas de mulheres burguesas ou aristocratas[3]. Na obrade Carolina, quem está em foco é a marginalizada e, além disso, a voz de escritora é assumidapelo homem público, como afirma o historiador Meihy (2005, p. 2). Sua experiência dramática écompatível com o retrato do convívio no manicômio experenciado pela escritora Maura LopesCançado, em *Hospício é Deus*: diário I (Apud. MEIHY, 2005, p. 1-12), ou com o mudo descritopela obra *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*, da norte-americana HarrietA. Jacobs, autobiografia de uma mulher escravizada, publicada sob o pseudônimo de LindaBrent, em 1861.

Sabemos que a crítica literária considera as autobiografias e diários gêneros literáriosmenores e de valor documental e não artístico, como confere Lejeune: "jamais as autobiografias de escritores foram consideras um gênero digno deestudo, tampouco eram cotejadas com autobiografias de não-escritores. Asmemórias e testemunhos só existiam como uma das 'fontes' da história" (ApudSOUZA, 2004, p. 181).

Vale ressaltar que mesmo as narrativas de caráter testemunhal podem comportar traçosliterários. Este é o caso da escrita múltipla de Carolina, como se pode observar em *Quarto dedespejo,* essa narrativa sem fronteiras é autobiográfica, testemunhal, diário íntimo, ficcional, dadasua riqueza metafórica e o conglomerado de discursos. No entanto, geralmente, mercadoeditorial tem maior interesse por relatos de vida de escritores consagrados, ou por testemunhos deforte impacto social, como foi o caso de *Quarto de despejo* e do testemunho da descendente deíndios maias Rigoberta Menchú[4]. Aqui vale indicar que Carolina nunca foi vista como umaescritora de "consciência comunitária", que falasse pelos favelados com um discursorevolucionário, como afirma Eva Bueno (2005, p. 2). A escritora não se coloca como porta-vozde um povo, tampouco luta pelo fim da favela ou contra o sistema social no qual ela se edifica,mas critica a própria favela e os favelados. No entanto, para nós, a forma como está configuradoo conteúdo da narrativa caroliniana permite acompanhar o processo em que se constrói areciclagem literária de uma catadora, razão pela qual consideramos que ela fala no lugar dosmarginalizados, de onde deriva sua condição social.

---

[3]BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú:* e assim nasceu minha consciência. (1987). Trad. De Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Como parte desse universo literário que privilegia o Eu, constatamos que o texto deCarolina se desvia do paradigma memorialista dos modernistas como Pedro Nava ou José Lins doRego, os quais estavam interessados em ver o passado a partir da fala de si, através de umdiscurso pronto do artista consagrado, quer dizer, uma narrativa com um traço estilísticoconhecido pelo público. Como Carolina dispõe de um domínio restrito das formas literárias, sualinguagem possui maior apoio no que Antonio Candido (1987, p.51-69) refere como"espontaneidade da escrita memorialista", ao analisar a obra autobiográfica de Pedro Nava.Assinala o crítico literário: "O motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida otratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá delesmesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular" (1989, p. 61). Entendemos que osescritos carolinianos são mais do que documentos da memória do dia-a-dia sinalizados por data,mês e ano, por serem organizados, interpretados e reinventados a partir da preocupaçãoestilística, bastante presente na composição dos mesmos.

Assim como Nava, a quixotesca Carolina eleva as descrições dos acontecimentos ao tomde fabulação, entregando ao leitor um texto em que ventila a linguagem romanesca. A narradorareutiliza as falas e vivências das pessoas que passam por seus caminhos na montagem de suashistórias, até mesmo incluindo travessões para enunciar a presença do outro:

> Que gargalhada sonora! Que espetáculo apreciadíssimo para o favelado que aprecia profundamente tudo que é pornográfico! As crianças sorri e batem palmas como se estivessem aplaudindo. Depois as crianças se dividem em grupos e ficam comentando:
>
> - Eu vi.
>
> - Eu não vi.
>
> - Eu queria ver (JESUS, 1960, p. 72).

Como ficcionista Carolina procura demonstrar, através de sua narradora em primeirapessoa, não somente como ela vê e sente o mundo, mas também de que maneira as personagensestão situadas diante dos acontecimentos. A autora parece demonstrar total controle dos fatos, é amão que seleciona, privilegia e destaca as experiências. É a voz detentora do discurso, aquela queconstrói uma narradora séria e verossímil, que conta, sob seu ponto de vista*, as lambanças dosfavelados,* em contraposição à protagonista, um ser fictício e mutável.Três percepções misturadas ao longo da narrativa, todas incitadas pelo desejo derepresentar a vida do

miserável, representação esta que, segundo Carolina, outros escritoresseriam incapazes de formular.

> Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas do pobre comove os poetas. Não comove os poeta de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as trajedias que os politicos representam em relação ao povo. (JESUS, 1960, p. 54).

Por não reconhecer em outros a capacidade de representá-la é que Carolina se colocacomo artífice do discurso. Como podemos ver na citação acima, Carolina classifica os poetasclássicos como "poetas de salão", enquanto ela seria uma "poeta do lixo", traçando uma oposiçãoque acompanha a luta entre classe burguesa e classe assalariada. Apropria-se e regurgita osdiscursos alheios ao ambiente da favela, mas sua linguagem é caracteristicamente oral. Seu livro, enquanto um relato, vai além de um tratado de denúncia, pois, ao se apoderar do discurso dominante paramanifestar sua necessidade de integração sociolingüística, luta por uma forma de poder social àmaneira como propõe Foucault: "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou ossistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar" (2003, p.10). Seguindo esse raciocínio do pensador francês, notamos que o fato de Carolina serefere aos tais "poetas de salão", ela requer para si o direito a voz, uma vez que se vê comopossuidora do real discurso que representa a favela.

Aqui, vale a pena recordar que o livro *Quarto de despejo* tem como público a burguesiapaulistana, materializada na presença do jornalista Audálio Dantas. Com o intuito de mostrar aosresidentes Das "casas de alvenaria" tudo o que acontece no "quarto de despejo", a autoraCarolina Maria de Jesus e o co-autor Audálio Dantas prepararam esta obra para um leitorespecífico. A autora Carolina escolhe a quem falar, para que tipo de leitor pretende escrever,procurando atender às expectativas de uma classe média curiosa pela labuta dos favelados,porém, os decepciona quando a narradora Carolina anseia por uma vida burguesa. E, assim,devolve à sociedade seus preconceitos sociais e raciais, seu ideal de família, de trabalho deeducação, hierarquias impostas mas pouco realizáveis, a exemplo da protagonista desta obra.

A escrita do texto na primeira pessoa do singular presentifica, na capa, o nome que podeassumir posições múltiplas e simultâneas. As três instâncias narrativas confundem o receptor, queacaba por não questionar o processo de ficcionalização da narrativa, pois o eu, de vidaextratextual, garante a "verdade" do discurso, através dos registros das datas dos

acontecimentosvividos num passado recente, testemunhados por um “eu real” chamado Carolina Maria de Jesus.

Na complexidade dessa obra ainda encontraremos a mescla do discurso direto e indireto,semelhante ao que Bakthin denomina “discurso indireto livre”, dualidade do discurso observadapelo lingüista no interior da linguagem. Segundo o teórico, em *Marxismo e Filosofia dalinguagem* (1992), o discurso indireto acontece quando o que a personagem diz é expressosegundo o ponto de vista da narrativa: “O falante, contando fatos passados, introduz a enunciaçãode um terceiro sob forma independente da narrativa, na forma que ela teve no passado” (1992, p.175). Carolina fala e faz reflexões sobre a sociedade de seu tempo através da fala daspersonagens, ou seja, a partir da conversa com pessoas que encontra na favela e no percurso deseu ofício.Sob essa ótica consideramos que, em muitas passagens, a narradora caroliniana se vale dodiscurso indireto livre, aquele que pode conter ao mesmo tempo vários tipos de discurso, o danarradora inventada para o público e o das personagens com as quais convive. A construção doponto de vista da narradora se faz de acordo com a captura de modelos gramaticais e das idéiasdos que a cercam, chegando a incluir em seu texto palavras e expressões que derivam daspersonagens. A essa altura, vale mostrar a reflexão de Silvia Tedesco sobre as relações entreestilo e subjetividade.

> Se é bem longe da sintaxe que o sentido desse recurso literário se completa, é porque o lingüístico não é soberano na determinação da inteligibilidade dos enunciados destacados. O reconhecimento da especificidade do discurso indireto livre indica a dependência da linguagem de outros fatores localizados para além de suas constâncias gramaticais, o que cria um embaraço para as explicações dos lingüistas mais puritanos. A indissociabilidade dos dois discursos, novidade desse estilo, explicita um outro hibridismo que nos interessa particularmente, a saber: a existência de dois pontos de vista distintos e coexistentes na enunciação (1999, p.144-145).

A figura do narrador tradicional cede lugar a todas as vozes que se entrecruzam nodiscurso de *Quarto de despejo*. A autora e a narradora se desdobram não só em personagem, mastambém na reprodução dos diálogos daqueles que fazem parte de sua travessia (vizinhosfavelados, trabalhadores, donas das casas de alvenaria, jornaleiros, o jornalista, “catadores”, entretantos outros). Esse desdobramento também se dá na co-autoria de Audálio, marcada pelosrecortes de trechos dos originais e na produção da personagem midiática Carolina Maria de Jesus:a favelada escritora9.

No edifício textual polifônico de Carolina ocorre o que Bakhtin (1993, p. 371-372)denomina como dialogismo, isto é, o mecanismo pelo qual todas as vozes do discurso

seequivalem umas às outras, pois todo enunciado remete a outro e toda enunciação é polissêmica,parte de uma série de falas. A voz íntima da narrativa caroliniana desabrocha como umdesdobramento das outras vozes ali presentes, pois a narradora se preocupa em discutir, refletir ejulgar a partir de comentários, quando se refere a alguma circunstância vivida, ou textos alheiosque possam vir a explicar sua condição social:

> 14 de setembro: ...Hoje é o dia da páscoa de Moysés. O Deus dos judeus. Que libertou os judeus até hoje. O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moysés quando via os judeus descalços e rotos orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquesas. É por isso que os judeus todos são ricos. Já nós os pobres não tivemos um profeta para orar por nós (JESUS, 1960, p. 118).

Assim, as interfaces de Carolina produzem um "agenciamento coletivo de enunciação",ou seja, refazem o que Deleuze e Guattari consideram em seus estudos como uma das condiçõesinteriores da linguagem, o procedimento em que o sujeito da enunciação fala no lugar de outro,fazendo comunicar formas de poder já consolidadas no meio social. Ao concluir que aenunciação é coletiva, os teóricos revelam um paradigma da linguagem:

> (...) O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciador relatador, a presença da palavra de ordem na palavra. **É toda a linguagem que édiscurso indireto**. Ao invés de o discurso indireto supor um discurso direto, é este que é extraído daquele, à medida que as operações de significância e os processos de subjetivação em um agenciamento se encontram distribuídos, atribuídos, consignados, ou à medida que as variáveis do agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam. O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 23, Grifo meu).

Para esses autores, o eu narrador é colocado dentro do contexto do que é dito porque ele éparte da engrenagem social que produz e engessa discursos. Destarte, Carolina cria o pequenoagenciamento "tornar-se-escritora-da-favela", na desmontagem das peças de um agenciamentomaior, real e concreto, que sofre a imposição da língua culta portuguesa, inclusive como padrãode invenção da arte literária brasileira.

Se Kafka refaz a "grande literatura" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 125), podemospensar que Carolina avança no mesmo sentido, porém sua trajetória é interrompida devido à sua"deficiência" ou desvios, como preferimos categorizar, do uso da língua portuguesa. Entretanto,consideramos que a existência dos desvios, tanto de forma quanto de conteúdo, constante em*Quarto de despejo,* é o fator que possibilita a desmontagem da máquina de poder social dalinguagem, que desemboca em outros agenciamentos, como, por exemplo, as máquinas

editoriais,que contribuíram para a obstrução dos devaneios, das críticas e da linguagem da favela pulsanteem Carolina. Adiante abordaremos com mais profundidade este ponto.

Partindo desse pressuposto, retornamos à *persona*, isto é, as máscaras de revelação eocultação de Carolina, como parte do processo de reciclagem de si mesma, no qual umapersonagem foi criada de acordo com padrões de "boa conduta" de uma época, para tentarconvencer e agradar aos leitores da "alta sociedade". Este é um dos subterfúgios fundamentais naluta dessa autora por um espaço na história da literatura.O "agenciamento coletivo de enunciação", praticado pela autora, coloca em comunicaçãodiversos modelos de escrita: o testemunho (através da intervenção e mediação de Dantas napublicação de *Quarto de Despejo*), a autobiografia (diário), a oralidade (linguagem falada nafavela), a imitação da forma romanesca, o preciosismo da escrita clássica, os provérbios, osditados populares e até passagens bíblicas. Esse tipo de escrita surge como contrapelo estilísticoem relação à literatura produzida nas décadas de 50 e 60 do século anterior.

No fragmento abaixo, podemos notar de que maneira acontece a pluridiscursividade,como por exemplo, o apelo ao preciosismo do português clássico (*Deixei o leito*; *Que suplício;As pessoas de espírito jocoso)* persiste no enunciado, delimitando seu acesso às franjas douniverso letrado:

> 6 de janeiro Deixei o leito a 4 horas, liguei o radio e fui carregar água. Que suplicio entrar na água de manha. Eu sou frienta! Mas a vida é assim mesmo. Os homens estão saindo para o trabalho. Levam as meias e os sapatos nas mãos. As mães prendem as crianças em casa. Elas ficam ansiosas para ir brincar na água. As pessoas de espírito jocoso dizem que a favela e a cidade náutica. Os outros dizem que e a Veneza Paulista.
>
> ...Eu estava escrevendo quando o filho do cigano veio dizer-me que o seu pai estava chamando-me. Fui ver o que ele queria. Começou queixar-me. Começou queixar-se que encontra dificuldades para viver aqui em São Paulo. Sai para procurar emprego e não encontra. Disse que vai voltar para o Rio, porque lá é melhor para viver. Eu disse-lhe que aqui ganha-se mais dinheiro.
>
> _ No Rio ganha mais -afirmou- Lá eu benzia crianças, vendia carne e ganhava muito dinheiro.
>
> Percebi que o cigano quando conversa com uma pessoa, fala horas e horas. Até a pessoa oferecer dinheiro. Não é vantagem ter amisade com cigano.
>
> .... Quando eu ia sair, ele disse-me para eu ficar. Saí e fui no emporio. Comprei arroz, café e sabão. Depois fui no Açougue Bom Jardim comprar carne. Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com um olhar descontente.
>
> _ Tem banha?
>
> _ Não tem.
>
> _ Tem carne?

> _ Não tem.
>
> Entrou um japonês e perguntou:
>
> _ Tem banha?
>
> Ela esperou eu sair para dizer-lhe:
>
> _ Tem.
>
> Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei:
>
> Hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue Bom Jardim.
>
> Ordinária! (JESUS, 1960, p.144 –145).

A narração desse dia de 1959 não perde seu tom de contestação, como se observa noenunciado: *Então o dinheiro do favelado não tem valor?... Hoje eu vou escrever e vou chingar acaixa do Açougue Bom Jardim.* Há denúncia e desabafo, aspectos que marcam essa mistura dediário/romance/reportagem. Ao mesmo tempo em que fala de si, a escritora desvenda o outrocolocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifícionarrativo.

Através da observação desse mesmo trecho é possível notar como a leitura do diário servecomo espaço de construção da autoria: *Pensei: Hoje vou escrever e vou chingar a caixa doAçougue*. Podemos frisar que os destinatários, a caixa de quem se vinga através da palavra e osleitores burgueses, estão ligados ao processo de produção da obra, surgindo como personagensindiretos, seja para serem atacados com esse livro-arma, ou como motivo para a autora explicar,através da narradora, para o público letrado, porque e como escreve.

Assim como compartilha com os destinatários o “alto preço” dos alimentos, tambémcompartilha o valor da passagem de ônibus, a publicação de seu livro, a fome na favela, ospreconceitos que sofre, sua presença na mídia, entre outros temas. Carolina transporta osfavelados, Dantas, os editores e o público burguês para dentro de seu livro, “catando”, recolhendotodos os elementos de sua vida para compor sua autobiografia10 de traços romanescos e, comodissemos, até testemunhais. O narratário faz parte do processo de sua afirmação autoral, tanto doponto de vista da escritora da favela quanto do jornalista de esquerda Audálio Dantas. O recorteda edição também contribui para o aspecto residual da reciclagem literária produzida pela autora,co-autor e editores.

Como podemos notar, a narradora representa a autora e o relato é baseado na própriaexperiência de vida de Carolina, ocorrendo uma relativa mediação de Audálio Dantas nodepoimento da testemunha, através das pequenas correções gramaticais e nos recortes que fez napreparação da edição de *Quarto de despejo.* O mediador, geralmente, possui um maior prestígiosocial do que a depoente, como nos lembra Rocho (2004, p. 20). Essa regra é mais uma vezconfirmada no caso de Carolina, na medida em que foi o jornalista Dantas quem seccionou otexto da autora para a apresentação ao público. No prefácio a *Quarto de despejo*, na edição de1993 do livro, Audálio Dantas expõe como selecionou os manuscritos:

> Da reportagem – reprodução de trechos do diário – publicado na Folha da Noite, em 1958, e mais tarde (1959) na revista O Cruzeiro, chegou-se ao livro, em 1960. Fui o responsável do que se chama edição de texto. Li todos aqueles vinte cadernos que continham o dia-a-dia de Carolina e seus companheiros de triste viagem. A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os textos mais significativos. (...) No tratamento que dei ao original, muitas vezes por excessiva presença , a Amarela (a fome) saiu de cena, mas não de modo a diminuir a importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha (DANTAS, 1993, p. 3).

Estamos considerando as conclusões presentes na tese de doutorado de Germana H. P. de Souza, intituladaCarolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata, defendida em 2004 na Universidade de Brasília.Para essa estudiosa, *Quarto de despejo* constitui-se como uma narrativa heterobiográfica e testemunhal.Heterobiográfica porque a protagonista-imagem Carolina Maria de Jesus se coloca à frente da narradora CarolinaMaria de Jesus, sendo a autora a intermediária dessas duas instâncias da narrativa.No entanto, em sua tese de Doutorado, intitulada *Carolina Maria de Jesus*: gênese,tradução e recepção de *Quarto de despejo,* Perpétua relativiza a fala de Dantas ao afirmar quehouve a produção de uma Carolina que pudesse ser facilmente consumida. No que tange àinstância de interlocução, isto é, narrador/narratário, leitor letrado, diz a pesquisadora:

> As modificações realizadas na transposição dos manuscritos para o livro publicado mostram que o projeto de *Quarto de despejo* realizou-se como um ato intencionalmente predeterminado de conferir à publicação um valor de representação coletiva da miséria e do abandono do favelado. Para cumprir esse objetivo foi necessário que o editor adaptasse a narradora a um modelo de um sujeito que convergisse para uma personagem que, além de íntegra, forte, resignada e atenta aos problemas da comunidade fosse também submissa, passiva, sem capacidade de julgamento, sem liberdade interior – enfim produto e não produtora de um destino. Esse perfil de Carolina é que teria guiado o editor às inúmeras modificações do original (PERPÉTUA, 2000, p. 189).

O trabalho de Perpétua é fundamental nesse caminho de resgate da real autora Carolina,pois, através de sua pesquisa podemos conhecer mais detidamente o modo como foi preparado oquarto para entrada dos visitantes. Como vemos, Audálio Dantas "catou" apenas o que poderiainteressar aos leitores curiosos e ao mercado editorial para montar o *Quarto de despejo.*

Contudo, apesar da interferência, o testemunho dessa mulher excluída não perde seu teorde observação crítica, a começar pela metáfora da favela como um quarto de despejo onde sãojogadas as coisas imprestáveis da casa paulistana e, em particular, da política brasileira. Asensibilidade para os acontecimentos que lhe afetam impulsionam um olhar atento, firme ecrítico, que não deixa escapar as misérias materiais e comportamentais que envolvem o que estádentro e fora da favela. O movimento de suas andanças contribui para seu relato; nelas Carolinacolhe material, moldando em seu livro os fatos que presenciava, suas lembranças, o encontro comas pessoas e a histórias que ouvia e lia. Com isso, munida de um estilo próprio, transforma seutexto em literatura.Carolina recicla o testemunho de seu cotidiano de favelada, tratando com lirismo, ironia edrama as situações de aviltamento do ser humano. O desejo de produzir o que considerava arteliterária está materializado na preocupação de ordem estética que imprime em seu labor literário.A especificidade de seu texto está em ser uma escrita de próprio punho, que foi apunhalada pelasmãos do mercado editorial, mas que, apesar de todas as intempéries, foi auto-representativa damulher, negra, pobre e poeta.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de M. Lahud, Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética* (A teoria do romance). São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.

BUENO, Eva Paulino. *Jesus, Carolina Maria de*. Disponível em: <http://ww.hope.edu/latinamerican/jesus.html>. Acesso em: 03 de mai. 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Prefácio de JESUS, Carolina Maria de.*Quarto de despejo*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.*Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol I).

Trad. de Aurélio Guerra Neto, Célia Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____; _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. de Júlio

Castañon Guimarães. Rio de janeiro: Imago Editora, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9° ed. São Paulo: Loyola, 2003.

JACOBS, Harriet A. *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma.* Trad. Walternsir Dutra. Rio de janeiro: Campus, 1988.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo:* diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

_____. *Meu estranho diário.* Meihy e Levine (Orgs.). São Paulo: Xamã,

1996.

_____. *Pedaços da Fome*. São Paulo: Editora Áquila, 1963.

_____. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Antologia pessoal*. Meihy e Levine (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

SOUZA, Germana H. P. *Carolina Maria de Jesus* – o estranho diário da escritora vira-lata. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade de Brasília, 2004.

GOMES, Angela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Revista USP*,

São Paulo, n. 37, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos. *Revista do NEHO* (USP). Disponível em: <http://www.unir.br/~albertolinscaldas.htm>. Acesso em: 12/ dez/ 2005.

MEIHY. Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. In: Silva (org.). *Artes do corpo 2.* São Paulo: Selo Negro, 2004, p.15-55.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina.*São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERPÉTUA, Elzira Divina. Aquém do *Quarto de despejo*: a palavra de Carolina Maria de Jesusnos manuscritos de seu diário. E*studos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 22,Jul./ Dez., 2003., p. 85-94.

ROCHO, Cleverson, Alberto. *O outro na narrativa testemunhal:* um estudo a partir de *Quarto dedespejo*, de Carolina Maria de Jesus. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade de Brasília,2004.

TEDESCO, Silvia H. *Estilo e Subjetividade:* considerações de aperfeiçoamento a partir do estudoda linguagem. Tese (Doutorado em Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SOLANO TRINDADE – PARA ALÉM DA LIBERDADE ESTÉTICA

Suely Bispo Mestranda em Estudos Literários (UFES/FAPES)

O escritor Solano Trindade, nasceu no Recife em 1908 e passou para a história com o epíteto de poeta do povo. Realmente, para começar a analisar a sua obra, uma frase dita por ele é fundamental: "Pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte". Rodrigo Dutra a chama de "máxima solanista", uma espécie de guia artístico do poeta. Esta frase ficou famosa e é, na verdade, o fio condutor, o *leitmotiv* do poeta e também do homem de teatro que ele foi. Em tudo o que fizesse o seu foco sempre era o povo. A origem da sua inspiração e também a sua finalidade de recepção.

Ao assumir sua posição de forma incontestável, carrega consigo todas as consequências que esta atitude pode acarretar, inclusive, o acirramento do preconceito, da discriminação e, por conseguinte, da sua marginalização na literatura brasileira, ocupando uma posição periférica nesse panorama da estratificação social que se reproduz também dentro da instituição da literatura.

Sua produção poética coincide com o período modernista no Brasil. Entretanto, nunca foi reconhecido ou inserido dentro deste movimento. Solano Trindade integra um movimento à parte, de escritores marginalizados por setores oficiais, denominado

Literatura negra ou afro-brasileira. Ainda assim, encontramos na sua poesia características modernistas.

Seus versos, na maioria livres, em linguagem coloquial, são aparentemente simples, e contém uma musicalidade que reporta aos sons das imagens que o autor quer transmitir.

Segundo Oluemi Aparecido dos Santos o Modernismo propicia a eclosão da poética negra, exatamente porque é neste momento onde passa a vigorar "as melhores condições para aflorar uma poesia negra no Brasil". De fato, foi com o Modernismo que adveio as condições para o estabelecimento de uma poesia negra, a partir de reformulações de valores estéticos que preconizavam uma maior valorização das raízes nacionais, do que é verdadeiramente brasileiro. O movimento neste sentido se dá a partir do Romantismo. Mas, nesse período quase não houve espaço para a figura do negro nas obras literárias, salvo raras exceções, alguns momentos em Gonçalves Dias1 e mais acentuado em Castro Alves2. No geral, a figura do indígena foi adotada como o símbolo nacional. Mas, é inegável que foi com o Romantismo que começou a ideia de uma literatura com uma linguagem mais brasileira e isso amadureceu e se fortaleceu com o Modernismo. Entretanto, quanto ao mérito do movimento modernista no que tange à inclusão do

[1] Gonçalves Dias (1823-1864) dizia-se orgulhoso de ser descendente de branco, negro e índio. Sobre os negros encontramos alguns poemas como "A escrava", "Meditação", "A negra", por exemplo.
[2] Castro Alves (1847-1871) é autor de *Navio Negreiro*, *Espumas flutuantes* e *Os escravos*.

negro na nossa literatura, Benedita Damasceno autora do livro *Poesia negra no modernismo brasileiro*, observa:

> Antes de se atribuir ao Modernismo a maior parcela na reabilitação da cultura negra, é importante lembrar que o Modernismo teve correntes diversas e até mesmo opostas. Algumas dessas correntes como o Antropofagismo, nem sequer cogitaram da existência do negro. (...) "Tupy or not tupy, that is the question" é o grito de guerra do Manifesto Antropófago. A corrente do Verde Amarelismo atribuía ao índio papel preponderante nos caracteres mestiços dos brasileiros, enquanto proclamava que "tomava o índio como símbolo nacional, justamente porque ele significa a ausência de preconceitos. (DAMASCENO, 1988, p.54)

Sobre a presença negra no modernismo, esta autora chama atenção para a importância pioneira da tendência mineira denominada Leite Criôlo. "Realmente o Leite Criôlo quebrou o silêncio em torno do negro dentro do Modernismo e antecipou vários dados para a reflexão que a inteligência nacional empreenderia, a partir de 1930, sobre a presença negra na vida e na cultura brasileiras (Bueno, 1979: 103)". (DAMASCENO, 1988, p. 59)

Contudo, é inegável que as reformulações dos padrões estéticos nessa época, trouxeram de modo geral, uma maior liberdade para os autores quanto à forma – métrica, ritmos e na expressão de seus pensamentos, sentimentos e experiências, e também quanto ao tema, incluindo-se aí a temática negra. Anteriormente a esta corrente literária, havia certos pudores em relação a determinados temas, quanto ao que era considerado um tema poético ou não. Como se à poesia estivessem destinados apenas temas sublimes sobre a nobreza, a riqueza, a beleza, isto ainda de acordo com os padrões estabelecidos.

Para Solano Trindade, além da liberdade estética, contava ainda romper as amarras impostas desde o período escravagista e, através da sua escrita, encontrar o sentido da verdadeira liberdade que não veio com a Lei Áurea. Sendo assim, Trindade buscou na figura de Zumbi dos Palmares a maior referência de luta pela liberdade negra no Brasil, a inspiração para mais alguns versos. Este ideal de liberdade estava sempre presente em sua obra em poemas como "Sou negro", "Zumbi", e "Canto dos Palmares" – que fazem parte do livro *Cantares ao meu povo* – e ainda na peça inédita "Malungos" que escreveu em parceria com Miécio Tati.

No conjunto da obra de Solano Trindade, o poema "Canto dos Palmares", se destaca. "Longo e de tom épico, o poema define uma das temáticas mais correntes em *Cantares ao meu povo*, a identidade negra e seu resgate". (SANTOS, 2009, p. 152) Com cento e noventa e cinco versos, publicado pela primeira vez em 1958, no livro *Seis tempos*

de poesia e depois no livro *Cantares ao meu povo*, lançado em 1961. Consta também de edição recente da antologia *Solano: o poeta do povo* (2008). "Não por acaso o poema que abre o livro e certamente todas as antologias e recolhas sobre Solano Trindade.

No ensaio *Zumbi dos Palmares na poesia negra brasileira*, Zilá Bernd traça um histórico da presença heróica de Zumbi na literatura do país. Desde a época do Romantismo, com Castro Alves, passando por Solano Trindade, Abdias do Nascimento, até tempos mais atuais com Edimilson de Almeida Pereira e Domício Proença Filho.
Sobre Castro Alves, a pesquisadora nos diz:

Embora a obra do "poeta dos escravos" seja em muitos aspectos conservadora na medida em que o negro aparece sempre na terceira pessoa do discurso, isto é, como aquele de quem fala e não como aquele que assume as rédeas de sua própria fala, neste poema sobre Palmares observamos uma grande audácia do poeta, pois, em pleno período escravista, ele enaltece abertamente a ação quilombola que, perante as leis vigentes, constituía flagrante contravenção. Ao contrário da opinião então corrente de que Palmares é o espaço dos fora-da-lei, daqueles que por sua fuga privaram os senhores de sua força de trabalho, o poema de Castro Alves saúda Palmares, "região dos valentes, ninho do condor". (BERND in: PEREIRA, 2010, p.298). Mas ela reconhece Solano Trindade como o primeiro a dar "a dimensão épica que o episódio requeria". (idem)

Tradicionalmente definida desde Aristóteles[3], como o gênero literário que narra as grandes ações históricas e feitos heróicos, encontramos em Massaud Moisés uma acepção muito interessante que ultrapassa a ideia da mera narrativa em versos de feitos heróicos em um longo poema. Ele diz: "É a poesia em que o poeta se reflete para fora de si, alargando o eu até o limite do nós: na subjetividade do poeta se reflete um povo, uma raça e mesmo toda a Humanidade". (MOISÉS, 1977, p. 41) Neste sentido, a expansão desmedida do eu-lírico recluso, manifesta-se como uma necessidade de transpor barreiras subjetivas individuais em busca de interesses coletivos e universais, numa visão de mundo mais ampla e totalizante, daí indo ao encontro dos grandes acontecimentos dos heróis.

Moisés também aponta para uma mudança no que tange à questão da figura do herói no seio do épico a partir do século XVIII com o advento do Romantismo, que acaba por transformar estruturas tradicionais. Dessa forma, observa-se a abertura de espaço para o surgimento do não-herói ou do anti-herói,como vemos no poema épico de Solano Trindade, "Canto dos Palmares".

[3] Ver no clássico Arte Poética.

Em "Canto dos Palmares", um poema épico moderno e quilombola, percebe-se claramente as transgressões operadas pelo autor, envolvendo a figura do herói e a questão do tempo, ocorrendo uma inversão de valores, pois, não mais seria um épico de reis e rainhas, nos moldes tradicionais que celebra feitos vitoriosos dos heróis das epopéias grega, romana ou portuguesa. Assim, Solano Trindade traça um discurso de "desterritorialização" [4] ao afirmar plenamente o canto da raça negra diante dos autores clássicos Homero, Virgílio e Camões, como se observa logo no início do poema.

> Eu canto aos Palmares
> sem inveja de Virgílio, de Homero e de Camões
> porque o meu canto é o grito de uma raça
> em plena luta pela liberdade!

O escritor, ao dar voz a um povo oprimido – *o grito de uma raça* – que se organiza como ele mesmo diz no poema, plenamente, para a conquista do seu direito à liberdade, luta pela reconquista da sua dignidade humana, por uma sociedade mais justa e menos desigual.

Assim, ele opera um deslocamento onde os citados autores – autênticos representantes de uma consciência do colonizador com todos os seus valores – aqui deixam de ser parâmetros para a sua consciência e para sua escrita.

Virgilio, Homero e Camões não são evocados como modelos rapsodos que devem ter seus ideais colonizadores assimilados pelo escritor negro, mas como referencial que evidencia a alteridade, a diferença do discurso literário negro, a autonomia estética e a visão de mundo da narrativa dos quilombos. (SOUZA, 2008, p. 3)

"Canto dos Palmares" é considerado um épico quilombola onde o autor rompe com os padrões estéticos dos épicos tradicionais através do deslocamento do herói branco e tudo que ele representa para a civilização ocidental, desde a Antiguidade Clássica na Grécia e em Roma até Portugal no período renascentista: as conquistas e invasões bárbaras, a dominação e escravização de povos como feitos positivos e civilizatórios para a humanidade é deslocado na epopéia solanista. Pelo contrário, no épico quilombola, ao romper com os moldes tradicionais no lugar de reis e rainhas, Trindade coloca a figura de Zumbi dos Palmares, um ex-escravo, proscrito, mas, transformado no poema em herói.

---

[4]Conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a Desterritorialização refere-se a uma "saída" do "território", mas, não necessariamente território geográfico. Ganha um sentido mais relacionado às questões psíquicas, filosóficas e antropológicas.

Buscando compreender o conceito de deslocamento em sociologia, recorro a Ernest Laclau. Segundo ele, este acontecimento que começa a se processar na modernidade tardia, parece algo perturbador e instável. Mas, o lado bom é o fato de se abrir novas possibilidades de produção de identidades e sujeitos ao "desarticular as identidades estáveis do passado". Pensando desta forma, vemos que a literatura produzida por Solano Trindade se insere na perspectiva de um descentramento do olhar etnográfico. Neste sentido, teoricamente, o filósofo francês Jacques Derrida é exemplar ao afirmar que: "o olhar etnográfico foi resultado de um descentramento ocorrido no interior da visão de mundo ocidental, após a era clássica, "no momento em que a cultura européia foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência".

Dessa forma, no épico quilombola, Zumbi dos Palmares, mesmo vencido, é transformado no poema, em herói. Zilá Bernd afirma: "O eu-lírico ao dar voz a Zumbi, re-apresenta o ex-escravo, o proscrito, como o responsável pela ação heróica, fazendo emergir uma nova versão dos fatos, a versão não oficial". (BERND in: PEREIRA, 2010, p. 29).

Ressaltemos ainda que, ao reconhecer a importante experiência de Palmares na sua poesia: "Preserva-se deste modo, através da palavra poética, a memória de feitos que a história tentou escamotear, mas que permaneceram vivos na tradição oral que conferiu a Palmares e Zumbi a aura de mito". (BERND, p. 299) Zumbi dos Palmares, mesmo vencido, é transformado no poema, em herói.

Cantar um episódio marcante da história dos afro-brasileiros é para o poeta, tão importante quanto o foi para a tradição ocidental celebrar feitos reais e míticos através da épica clássica. A apropriação que faz desse modelo, todavia, quebra a autoridade do modelo ao cantar outra história e outros heróis. (...) No poema, negros não são representados como vítimas inertes, e sim como grupo oprimido que em vários momentos mostrou-se insubmisso e disposto a lutar pela liberdade". (SOUZA, 2004,289-290)

Se na história, a vitória de Zumbi não aconteceu, observa-se que através do discurso poético ele sobrevive e conclama seus irmãos a continuarem lutando através dos séculos. Matou-se e calou-se Zumbi mas, as suas ações falam ainda hoje através do poema que passa então, a ser usado como uma arma para a rememoração dos fatos e recontar a história de uma outra perspectiva, num discurso contemporâneo.

> Ainda sou poeta
> meu poema levanta os meus irmãos.
> Minhas amadas se preparam para a luta,

os tambores não são mais pacíficos,
até as palmeiras têm amor à liberdade...

O movimento dos povos relegados às posições periféricas, ao reivindicar e afirmar suas identidades, pensamentos e direito à fala, foi fundamental neste processo de revisão histórica, constituindo um campo de disputas ideológicas travadas entre as diferentes civilizações no reconhecimento ou não de uma pretensa universalidade, que nada mais é do que o movimento em busca da ocidentalização do mundo. Esta disputa:

> "... atravessa praticamente todo o saber acadêmico, incluindo a História, a Geografia, a Literatura, a Filosofia, as Artes e, por que não, a Antropologia. Todas essas disciplinas, tanto nos países centrais como nos periféricos, estão envolvidas agora na tarefa de descolonização das paisagens mentais, a qual implica uma revisão radical dos seus cânones, tanto teóricos como temáticos". (CARVALHO, 2001)

Por fim, nesta temática específica do Quilombo dos Palmares na poesia brasileira, podemos mencionar ainda de Oliveira Silveira, o *Poema sobre Palmares*, publicado em 1987, *Dionísio esfacelado – Quilombo dos Palmares* (1984) de Domício Proença Filho, considerado por Zilá Bernd "a mais importante reconstituição épica" (BERND in PEREIRA, 2010, p. 300) depois de Trindade. Ela cita ainda "Escalando a Serra da Barriga" (In; *Axés do sangue e da esperança*, 1983) de Abdias do Nascimento, como "um último exemplo da grande frequência do tema de Palmares na poesia negra brasileira da atualidade". (p.301)

Lembremos que Solano Trindade cita Zumbi também no poema "Sou negro", ao se referir ao espírito guerreiro do avô na terceira estrofe do poema quando diz: *"Meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi/ era valente como quê/na capoeira ou na faca/escreveu não leu/o pau comeu"*. Neste poema, o autor reconhece a sua ascendência guerreira, pela herança genética do seu avô e também da avó que se destacou na guerra dos Malês – episódio que se tornaria um dos maiores exemplos de referência da história de resistência negra no Brasil: uma revolta de escravos muçulmanos que aconteceu em Salvador no ano de 1835.[5]

Se em Luiz Gama – precursor da poesia negra brasileira – temos um poema intitulado com a pergunta *quem sou eu?* , no seu herdeiro direto Solano Trindade, encontramos a resposta da afirmação da negritude num sonoro "*Sou negro"*. O que não

[5] Revolta dos Malês se deu entre 25 e 27 janeiro de 1835 em Salvador e ficou também conhecida como revolta dos escravos de Alá. A denominação "malê" deriva do iorubá "imale", que quer dizer muçulmano. Organizada por negros islâmicos e livres, que exerciam atividades no comércio, conhecidos como negros de ganho. Mesmo livres, eram discriminados por serem negros e seguidores do islamismo. Além de ser uma revolta contra a escravidão, foi também uma revolta contra a intolerância religiosa.

quer dizer que Gama também não o tenho feito. Em "Bodarrada" outro título para "Quem sou eu?", o poeta "assume o epíteto que lhe foi lançado como desairoso de "negro ou bode" e o reverte para aqueles que o lançaram. (...) satirizando o ideal de nobreza e de pureza de sangue". (DAMASCENO, 1988, p. 46).

> "Se negro sou, ou sou bode,
> Pouco importa. O que isto pode?
> Bodes há de toda casta,
> Pois que a espécie é muito vasta..."

No poema "Sou negro", Trindade assume a sua identidade negra completamente, como nunca antes tinha sido feito por alguém na poesia brasileira, de forma tão plena, desde o título até o fim do poema, buscando retirar todo o sentido negativo imputado à palavra negro e positivá-la com um sentimento de orgulho em total sintonia com os princípios do movimento da Negritude. Um verdadeiro retorno às origens africanas, sem acanhamento e sim com muito orgulho. Em "Sou negro", certamente encontramos os três elementos apregoados pelo movimento, segundo um dos seus mentores Aimé Césaire: Identidade (assumir-se negro), Fidelidade (ligação com a África) e Solidariedade (união entre os negros).

Solano Trindade na literatura afro-brasileira, tornou-se nome obrigatório nas antologias poéticas, pelo seu poder simbólico de representação de um discurso negro na literatura. Se no século XX, Solano Trindade deu continuidade à linha de poesia negra, inaugurada por Caldas Barbosa no século XVIII e principalmente, Luis Gama no século XIX, nos anos 70, iniciativas como as dos Cadernos Negros e do Quilombhoje – coletivos de poetas negros – darão prosseguimento a esta postura, tendo já como referências esses nomes. Constata-se ainda contemporaneamente a recorrência temática da escravidão e da resistência como uma presença marcante na poesia negra. "A rememoração de uma memória reprimida através da escrita, [...] pode funcionar tanto como estratégia cultural de resistência e potencialização eficaz contra a amnésia de atalhamento étnico". (WALTER, 1999, p. 105) Estes escritores, em diferentes épocas, são irmanados pelo mesmo espírito rebelde em busca da afirmação de uma identidade negra e da valorização de uma estética afro-brasileira.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Ediouro. Tecnoprint, s.d

BERND, Zilá. *Zumbi dos Palmares na poesia negra brasileira.* in: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

CARVALHO, José. Jorge de. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. Horizontes Antropológicos, v. 15, p. 107-147, 2001. (UNB)

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no Modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DUTRA, Rodrigo. *A antropofagia do vento forte do levante*. http://www.myspace.com/professordutra/blog/537157200 Acesso em...

GAMA, Luis. *Primeiras Trovas burlescas e outros poemas*. (org. Lígia Ferreira). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOISES, Massaud. *A criação literária*. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.) *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010

SANTOS, Oluemi Aparecido dos. *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*. São Paulo: USP, 2009.

SOUZA, Elio Ferreira. *Poesia negra das Américas – Solano Trindade e Langston Hughes*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

SOUZA, Florentina da Silva. *Solano Trindade e a produção afro-brasileira*. Afro-Asia (UFBA), Salvador, n. 31, p. 277-293, 2004.

TRINDADE, Francisco Solano. Cantares ao meu povo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

WALTER, Roland. Afro - América: diálogos literários na diáspora nas Américas. Recife: Bagaço, 2009.

Simpósio VII

DIÁLOGOS INTERARTES NA PAULICEIA: MELOPOÉICA E POLIFONIA CULTURAL EM MÁRIO DE ANDRADE

Beatriz Lopes[6]
André Luís Gomes[7]

Considerações Iniciais: um *acorde* teórico-metodológico de um estudointerartes

Musicalidade da poesia, poética musical, frase musical, poema sinfônico, música de palavras, texto musical, sintaxe melódica. Vários são os termos que procuram aproximar os dois sistemas de signos: a música e a literatura. Isto parece comprovar que as artes, embora contendo especificidades, comunicam-se e complementam-se.

As aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético.Solange Ribeiro de Oliveira em seu livro *Literatura e Música* refaz a trajetória doantigo interesse em que da antiguidade a nossos dias , compêndios e estudos críticos recorrem continuamente a referências mútuas entre as artes. Da necessidade de delinear o campo da melopoética, a autora propõe, a partir da adaptação do esquema de Steven Sher e de outros pesquisadores, três divisões básicas para a melopoética:estudos que contemplam a *música e a literatura*, criações mistas; estudos focalizando *a literatura na música*, que utilizam procedimentos da crítica literária na análise musical e, finalmente, estudos *músicos-literários*, de maior interesse para a literatura, também indicados pela expressão *música na literatura.* (OLIVEIRA,2004)

Assim, na abordagem que ora empreendemos, destacamos as referências em que *predominam* a tipologia descrita pela autora como *música na literatura ou melopoéticamúsico- literária,*explorando nesse percurso a interface entre a crônica e a crítica literária e a musicológica, bem como as instigantes contribuições filosóficas e teóricas de Bakhtin aos estudos literários, sobretudo a *articulação dialógica* como pressuposto básico de qualquer produção cultural e *a polifonia*, sua força suprema, visto

[6]Mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB) beatrizlopes@ibest.com.br

[7]Professor Doutor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília(UnB) andrelg.unb@uol.com.br

que as categorias presentes na arquitetura do discurso crítico ou literário, tanto enriquecem a análise das relações entre cultura e espaço, bem como potencializam as interações entre a música e a literatura nos textos de Mário de Andrade.

Segundo Sevcenko, a trajetória da música no séc.XX é da mais surpreendente e o seu legado para o séc.XXI é sumamente inspirador. O divisor de águas da mudança em relação ao código musical que sai do tradicionalismo de uma escala temperada para a valorização de ritmos variados foi a turbulenta sessão inaugural da "Sagração da Primavera" de Stravinski, em Paris, no ano de 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial que, mesmo catalisando mudanças que já estavam em curso, praticamente constituiu um novo ponto de partida nas artes musicais e também na dança.

Entretanto, por mais prodigiosa que tenha sido essa aventura criativa da música no âmbito da cultura das elites, foi na esfera popular que se deu a grande transformação. Ela foi promovida pelo advento da indústria fonográfica, do rádio, do cinema e da TV, os quais propiciaram, pela primeira vez, tanto o acesso direto e irrestrito das pessoas comuns à fruição musical, como o salto das tradições populares para o primeiro plano da cultura, embaralhando irremediavelmente a distinção convencional entre o popular e o erudito. Nesse contexto começam a preponderar os repertórios populares, músicas originadas nas comunidades negras, entre elas, especialmente o jazz e, em nosso caso, o samba. (SEVCENCO, 2004).

Isto posto, outro aspecto importante a ser destacado é que os benefícios trazidos pela modernidade estavam desigualmente distribuídos pelo conjunto da sociedade, mas eram uma aspiração de todos. Nesse sentido, as classes populares vislumbravam na modernidade algumas brechas que lhes oferecessem oportunidades de ascensão social, e vão, aos poucos, se apercebendo de que é possível dispor de elementos dessa modernidade para reforçar o jogo de reajustamentos constantes em face das novas políticas de controle, segregação, e cerceamento das cidades planejadas.

Assim, por meio das artes, em especial da música, as classes populares negociam sua inserção na era moderna e na ainda incipiente cultura de massas. Tal processo é marcado pela cisão na sensibilidade estética das elites que as faz oscilarem entre o elogio e o repúdio à cultura popular. Neste jogo de forças desigual e ambíguo, as classes populares ganham espaço, passam a figurar e a ser representadas no cenário artístico e musical, desenvolvendo-se, assim, uma nova forma de sociabilidade entre os atores sociais, cuja moeda de troca é a arte.

Para arrematar esse *acorde* destaquemos as considerações de Mario de Andrade sobre as influências das inovações da modernidade e do experimentalismo estético nas manifestações culturais da época e como esse fenômeno afetava a função social da arte musical.

> [...] Com a peça sonorizada Shoenberg criou uma das obras mais importantes da atualidade , o 'Pierrot Lunaire'[..]Instrumentos novos tentam aparecer também. Os futuristas lançaram os Barulhadores... [...]o Serrote, sai da mão do serralheiro vai para o jazz, surge nos concertos...[...] Emanuel Moor, lançou um piano com dois teclados...[...] por outro lado Hope Jones modernizou o Órgão[...] Diante dos progressos do Gramofone e das possibilidades reais de expansão , a música tem atualmente nele e na Radiofonia dois instrumentos poderosos que já está modificando bastante a manifestação social dela.[...] Interesse ou desinteresse melódico? Interesse ou desinteresse polifônico? Interesse ou desinteresse harmônico, rítmico, formalístico, sinfônico?...A única resposta possível: interesse formidável pela... Música. [...] Todo o derrotismo aparente, de Melodia, Instrumentação, Harmonia, Forma, da fase contemporânea, indica apenas interesse mais completo pela música.Jamais não se inventou tanta música.[...] Mudado o conceito demúsica, esses vícios modernos se tornam lógicos .E de fato: é a maneira de conceber a música que se modificou talvez profundamente.[...] Existe polifonia, com existe harmonia, como *existe tudo* na música de agora.É a fusão absoluta disso tudo, 'a maior intimidade entre a forma e o conteúdo' pra me utilizar da frase de Wellesz, que implica destruição do espaço e suas principais circunstâncias e fenômenos , e faz da música atual, nas suas manifestações mais características o livre jorro sonoro no tempo que julgo ver nela e por onde a compreendo e quero bem.(ANDRADE, 1987,p.196-205).

Mário de Andrade, um polígrafo de destaque na literatura e na cultura brasileira, possui uma vasta produção crítica e literária que se estende da segunda metade da década de 1910 a fevereiro de 1945. A riqueza e a diversidade de sua obra têm estimulado inesgotáveis possibilidades de investigação. Os textos trazidos à luz na primeira parte desse estudo foi reunido na obra: *De São Paulo- cinco crônicas de Mário de Andrade de-1920-1921* organizadapor Telê Ancona Lopez..

É importante destacar que o presente trabalho se insere no contexto de um estudo interartes, entrelaça o enfoque dialógico mais amplo com as diversas produções culturais e as marcas da melopoética, tanto temática como formal, a fim de identificar e analisar as inter-relações entre as artes como um processo dinâmico ora expresso , ora subjacente, mas sempre *pulsante* na *polifonia cultural* de Mário de Andrade.

2. Na *cadência* da cidade: melopoética e polifonia cultural em *De São Paulo*

A obra em estudo reúne textos de uma fase de "amadurecimento" em que ainda se mesclam um estilo atrelado a certa erudição da linguagem com traços reveladores do autor que se consagraria como um dos construtores e líderes do movimento modernista. As crônicas *De São Paulo* são cartas/ crônicas escritas para a revista carioca *Ilustração*

Brasileira e evidenciam, já a partir do título e da apresentação, a intensa relação do autor com a cidade, transmitindo os acontecimentos com uma soma de sensações e impressões, por meio da enumeração, o dinamismo urbano que fascina o cronista. São textos de um apaixonado que não ignora os problemas de ordem cultural da cidade e se inserem na intensa militância jornalística do autor que, como cronista do modernismo brasileiro, no contexto de seus primórdios, juntamente com outros intelectuais e artistas, empenha-se em prol da renovação artística da época.

Em *De São Paulo I*, nº3 da revista, assim como nas demais, a crônica combina o relato irônico com a análise crítica: noticia e narra a história com o objetivo de promover a cidade moderna e as novas ideias.

> São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos heróicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume. [...] São Paulo quer tornar-se bela e apreciada. Finalmente, a cidade espertou num desejo de agradar. E era preciso que assim fosse...
> A urbe de Amador Bueno é agressiva e misteriosa como os seus heróis; suas belezas recônditas; raro o estrangeiro que alcança levantar um pouco o pesado manto de segredo em que se embuça. Num orgulho tradicional ela sempre se guardou rudemente, medievalmente, como certas igrejas da Itália, que sob uma feição esquipática e bisonha ocultam a severa doçura dum Cimabue, dum Piero della Francesca ou dos arco-íres dos mosaicos bizantinos. E no entanto ela é curiosa , viva, singular; e para o paulistano inveterado , que a ama e contempla, tem sugestões inéditas como os versos de Mallarmé. Dizem-na fria... Dizem-na tristonha, escura.. Mas no momento em que escrevo, novembro anda lá fora desvairado de odores e colorações. Eu sei de parques em que a rabeca dos ventos executa a sarabanda por que pesadamente bailam os rosais. Eu sei de coisas lindas, singulares, que a Pauliceia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita[...].Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam.Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender...(ANDRADE apud LOPEZ 2004, p.73)

Ancorado na alusão dos sugestivos versos de Mallarmé- poeta simbolista francês, renovador da linguagem, cuja conferência, presente em sua estante- "*La musique et les lettres*, Mário teria encontrado matéria grata ao forte vínculo entre a poesia e a música que cultiva e cultivará em toda sua poesia"(LOPEZ, 2004, p.73) o cronista associa diversos recursos sinestésicos de odores, cores, sons que se mesclam à imagem poética, pictórica e musical da cidade. Polissemicamente *desvairada* sua poética deságua na metáfora musical "em que a rabeca dos ventos executa a sarabanda por que pesadamente bailam os rosais", explora a melopoética revelada no lirismo de contemplação amorosa da enigmática cidade que se entrelaça polifonicamente com a voz de Olavo, paródia dos versos de Bilac, do soneto *Via Láctea*, em que seu empenho amoroso consolida o grande

tema da literatura do início do século XX: a cidade. Para Mário, a gênese de sua P*auliceia Desvairada.*

Com efeito, ao correr da crônica se manifestam os entrelaçados vínculos entre *cultura e espaço* na construção dos diálogos interartes entre literatura e pintura, escultura, arquitetura; diálogos do poeta, do ficcionista, do cronista, enfim, de todos os rumos que esse nosso polígrafo tomou materializados na múltipla *polifonia* estética e sociocultural, identificadas não só nas interações pessoais e artísticas do autor com vários intelectuais e artistas de seu tempo e de diversas épocas e lugares, mas, sobretudo, quando retrata e analisa as fragilidades e as grandezas da diversidade sociocultural da cidade e de suas expressões artísticas , referendando-as no próprio fazer literário em que se mesclam o crítico e o artista em pleno domínio de seus recursos de estilo. Assim é que evidenciando embasado conhecimento da arte e do pensamento renascentista e da arte contemporânea, ironiza, na arquitetura da cidade, as influências importadas do decorativismo ultrapassado de seus monumentos contrapondo a isso o trunfo dos modernistas, o escultor ítalo-paulistano Victor Brecheret e seu *Monumento às Bandeiras*, projeto valorizado em prosa e verso pelos modernistas, além de bem evidenciar *a polifonia cultural* em comparações estéticas de épocas e artistas diferentes- ao vincular os escultores do barroco brasileiro a expoentes da escultura moderna: o francês Émile Antoine Bouderlle, o alemão Wilhelm Lembruck, o sueco Carl Millès e o inguslavo Ivan Mestrovisc. Forma inteligente de enaltecer as riquezas artísticas de nossa tradição cultural e suas potencialidades de renovação.

Em *De São Paulo II*, nº4 da revista, de forma bem humorada, o cronista lida com acontecimentos da cidade filtrados pelas impressões, para persuadir, fazer propaganda paulistana, pregar a renovação das artes e da literatura como um compromisso explícito.

Nesse contexto, a *Paulicéia*, antropomorfizada, reverbera vozes e comportamentos de seus habitantes; se constitui não só um *locus* socioculturalem que o cronista se propõe a mostrar a diversidade de sua cultura e de sua gente, mas, sobretudo, é ponto de referência de uma trajetória evolutiva de sua visão sobre a metrópole que lhe coube viver em seu deslumbramento com o século XX, "modernolatria" cheia de orgulho paulista. (LOPEZ, 2004.), metáfora e lugar de contemplação .

> [...] A cidade palpita um esto incessante de progresso e civilização. Nela formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes e neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole, saboreada. Audácias e pasmaceiras... Pauliceia é como brasileirinha nascida nessa idade–média em que uma parte de Minas adormeceu: alonga os babados da saia escura para fechar no segredo a volta sensual do tornozelo, mas traz nos lábios a rosa provocante das

> espanholas. [...] Em literatura, em arte há tradicionalistas a covejar agouros, como há futuristas em fúria. (ANDRADE apud LOPEZ, 2004, pp. 81-82.)

Sua postura irônica, aludindo à critica da sociedade, vai se delineando em suas observações a respeito de uma cidade que se moderniza *desvairadamente*quando na interface entre a literatura e as artes visuais, liga o jovem desenhista a Rops e Toulouse – Lautrec e distingue a representação estilizada da morte, do macabro , assim como o filão da sátira e do grotesco, marcas do ilustrador e caricaturista Di Cavalcanti em que nos *Fantoches da meia-noite* retrata as vidas reificadas e a alienação, em meio às efervescências da urbe (LOPEZ, 2004).

> [...]agora é Di Cavalcanti que mostra os seus *Fantoches*, onde como um novo Rops ou Lautrec, irônico e brutal observa o dia dos que vivem ...de noite (os passeístas berram)[...] Já se sente que de novo a cidade gera ideias e escolas, reatando uma tradição quase murcha, quase ofuscada pelo brilho do Rio.[...] Mas , no meio de tanta efervescência , Pauliceia tiritou de frio.Depois do verão florido em que se escncarou na última quinzena de outubro, novamente se regalava com a abertura do mês da República . Pleno inverno. (ANDRADE apud LOPEZ, 2004, pp.83-87)..

Ora, se aceitarmos a idéia, que se tornou consenso, de que a cidade se tornou lugar privilegiado da polifonia, temos a considerar que do ponto de vista do dialogismo, essa polifonia resulta de gêneros discursivos (da cultura letrada, dos discursos do cotidiano, verbais, não - verbais, imagens, sonoridades) num contexto enunciativo que acolhe uma diversidade muito ampla de manifestações, inclusive as interações artísticas. Da mesma forma como a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações, as formas discursivas também são suscetíveis de modificações. As possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades comunicativas do uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos. Nesse sentido, Bakhtin afirma:

> [...] a riqueza e diversidade dos gêneros dos discursos são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.(BAKHTIN, 2010 p. 262.)

É possível, então, analisar as crônicas dessa série como gênero discursivo que, expressando a polifonia da cidade, ecoa a *polifonia cultural* resultante não só do diálogo interartes no discurso crítico e literário do cronista como artista, bem como no diálogo mais amplo entre diversas culturas que reverberam em sua atividade como intelectual.

A respeito da polifonia, interessante destacar, ainda, é que na mesma época em que Bakhtin desenvolvia seus estudos e postulados sobre o romance polifônico, Mário de Andrade desenvolvia aqui um conceito análogo, através da metáfora musical de

"polifonia", evocando uma situação de "harmonia complexa" nas artes: justaposição, contraponto, variação, simultaneidade, enfim, uma interação no âmbito das ideias, dos estilos e da renovação artística.

É na arte que "*De São Paulo*" seleciona seu instrumento de combate e de interatividade com o público, articulando o diálogo entre as artes, vinculado à natureza multifacetada de seu tempo-espaço, e à realidade sociocultural circundante. Assim, na gênese de uma polifonia poética mais elaborada em obras posteriores -*Pauliceia Desvairada, Losango Cáqui e Clã doJabuti* - avulta-se nas crônicas, definidas como "cartas" para a *Ilustração Brasileira* , o que se pode chamar *de polifoniacultural* fundada não só nas inter-relações entre as artes como tema, bem como em associações intersemióticas (combinação e fusão de códigos, *ekphrasis*, melopoética, metáforas musicais e pictóricas) em sua expressão crítica e literária. Incorporando-se a esse processo de criação tem-se o entrelaçar de informações, estudos, interações culturais com diversos grupos sociais, com diversos artistas e intelectuais, em variados espaços da cidade, notícias que apresentam para "este larguíssimo Brasil", através da revista carioca, o seu propósito de "explicar a enigmática cidade" e o que nela se produz de cultura, na difusão do movimento modernista que pretende expandir por todo o Brasil.

Enquanto narração epistolar dos acontecimentos, essas cartas paulistanas encerram o desejo de ampliar o alcance das mensagens, de provocar outras mensagens, de interagir por meio dos *diálogos filosóficos*, *artísticos* e s*ocioculturais* que as atravessam e as constituem.

Em fevereiro de 1921, nº 6 da revista, *De São Paulo*s *III*se reconhece como crônica e, paralelamente, usa a carta como veículo de uma reflexão sobre a arquitetura brasileira, aproveitando acontecimento da cidade para reiterar ideias externadas em "A arte religiosa no Brasil "e sua adesão pelo estilo neocolonial, lançada por Ricardo Severo para o Brasil: a arquitetura neocolonial.

> Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o Sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar. [...] O neocolonial que aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. [...]São Paulo será fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim. [...] Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. Não sou crítico, nem filósofo: sou cronista. Ah! Deixem-me sonhar. Deixem-me crer que, embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah! Deixem-me sonhar! (ANDRADE apud LOPEZ, 2004, pp.95-98.)

Em seu admirável estilo de cronista crítico, Mário, esse inquieto pensador, narra os acontecimentos da cidade, noticia os eventos culturais, fala dos amigos da Pauliceia, Menotti, Di Cavalcante, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade; e, como um *flâneur* percorre os espaços da cidade moderna, destacando com admiração e crítica as ambivalências que a compõem : o Trianom, "lugar de serenatas inconfessáveis" e que também , "É o cardápio ,e como todos os cardápios, desilusório do ágape social da cidade" e a Villa Kyrial "como contraponto a tanta indigência,é magnífico" "no salão que Freitas Vale preside [...] há vida, há lutas , há discussões , há estímulos e rivalidades". Com efeito, nessas duas crônicas finais, as múltiplas relações entre cultura e espaço, potencializam dialogicamente não só o viés crítico do cronista, como também vão configurar a gestação do movimento modernista que se articula em diálogos interartes, em diálogos culturais, para catalisar a interação criativa dos vários discursos artísticos veiculados na *polifonia cultural*, metáfora da polifonia musical, tão íntima e afim nas concepções artísticas de Mário de Andrade.

Em *De São Paulo IV*, nº 7 da série, a crônica reporta-se ao lançamento, em almoço no Trianon, da edição de luxo de *As máscaras*, prosa poética de Menotti Del Picchia. O banquete entroniza o retrato do poeta- *Máscara*-, obra de Brecheret em bronze, e no decurso da festa, a surpresa: o lançamento público do modernismo. A saudação de Oswald de Andrade ao homenageado, conhecida como Manifesto do Trianon. (LOPEZ, 2004).

No recente processo de modernização da cidade, o Trianon, de mirante isolado em meio ao parque, passara a restaurante da moda.

> Há certos edifícios, certos passeios, às vezes mesmo certas portas, árvores, bancos, lugares enfim que são perseguidos por uma felicidade muito especial. [...]Haja vista o Trianon. A princípio nada mais era que um terraço onde um ou outro passeante da Avenida Paulista iria empoeirar os cotovelos em parapeitos desertos [...] Lugar de serenatas inconfessáveis... Comovidamente ousaram fazer do local habitações de pombos mais que simbólicos.. Mas logo abrolhou a idéia dum restaurante... [...] É que todas as *urbs* progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não écoglas, mas... paraísos artificiais. Fez-se o restaurante. [...] O Trianon é hoje uma instituição. É o cardápio e, como todos os cardápios, desilusório do ágape social da cidade (ANDRADE apud LOPEZ,2004, pp.101-102)

Isto é, o Trianon é um importante espaço público de interação. À luz do que nos oferece a abordagem de Bakhtin, do ponto de vista da esfera comunicativa, dialógica da cultura, tudo reverbera em tudo, uma vez que nela as formas culturais vivem sob fronteiras: "lugar de serenatas inconfessáveis". Assim destacam-se também as formulações fora dos limites [do romance], nos espaços públicos, os parques, a rua, a praça, a feira, os espetáculos, as festas, o jornalismo, a arte.

Bakhtin nos chama a atenção à construção de enunciações em que a linguagem é explorada em função da *performance* vocal, visual, gestual e do próprio espaço; diríamos que o ambiente é a condição sem a qual o diálogo simplesmente não acontece. A dialogia de um *performer*numa feira, numa festa, ou como no caso, num banquete de homenagem num restaurante em meio ao parque da cidade, acontece entre signos que ele, o regente das vozes, manipula para interagir com seus interlocutores ou espectadores, que por mais silenciosos que estejam , estão produzindo respostas que por sua vez, alimentam o circuito da respondibilidade: *a polifonia* se realiza. Quer dizer que do ponto de vista do dialogismo, essa polifonia resulta de gêneros discursivos num contexto enunciativo que acolhe uma diversidade muito ampla de manifestações (BAKHTIN, 2010). Além da comunicação visual primeira - a área do parque primitiva, "um terraço onde um ou outro raro passeante da avenida Paulista ia empoeirar os cotovelos em parapeitos diversos" outras esferas do discurso urbano foram introduzidas "logo abrolhou a idéia de um restaurante [...]porque todas as *urbs* progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não écoglas, mas paraísos artificiais. Fez-se o restaurante", evidenciando que as múltiplas relações entre cultura e espaço desdobram-se em diálogos e polifonias socialmente determinados. E, inserindo-os no pressuposto bakhtiniano de que "a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época", (BAKHTIN, 2010) podemos compreender melhor os limites e os desafios dos vanguardistas da Pauliceia. Enaltecendo o anfitrião, o cronista permeia com a própria crítica (por justaposição das ideias) o senso crítico do amigo, capta as contradições na diversidade dos convidados, salientando o grotesco da festa. Na linguagem, a irreverência, a frase telegráfica ainda se aliam com vocábulos preciosos e com a altissonância no torneio das frases, marcas de um tempo de transição. (LOPES, 2004). A convivência dessa linguagem contrastante como expressão de um tempo de amadurecimento reflete a índole inacabável do dialogo polifônico, visto que o dialogismo, no sentido mais amplo, opera em qualquer produção cultural, seja ela da tradição literária ou de enunciados convencionalmente não-modelares; se refere a todas as práticas discursivas de uma cultura, toda matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado. (BAKHTIN, 2010)

Mário que, em sua estratégia de modernista, procede à louvação do correligionário, compraz-se em trabalhar a musicalidade das palavras, explorar a melopoética em sua crônica não só no elogio ao poeta homenageado, como também no

recurso de sua escrita aliterativa e musical.Nesse sentido, as palavras se ligam uma à outra menos pelo sentido do que pela sonoridade. Isto tudo gera uma harmonia, pois o som de uma palavra fica reverberando na outra: um efeito pouco comum, já que não são possíveis sons simultâneos na escrita [poética], porém, a técnica possibilita quase que uma verticalização sonora (na música nomeia-se este elemento de harmonia).

> Menotti Del Picchia respondeu a cada um dos inúmeros oradores, como era de esperar a bondade acolhedora do seu espírito. E disse coisas lindas também, num prosar músico de raríssimo fulgor. Estou que o artista do *Moisés* maneja com maior perfeição a prosa do que o verso [...] Sai- lhe a frase em melodia flexuosa. Coroa-a de finais que espraiam largos, lentos, lânguidos como as maretas nas marés mortas de janeiro... E um ritmo estonteante, sempre vário, sempre original... É na sua prosa que Menotti cantou os seus melhores versos- aqueles que sua poética não permitiu ainda, enclausurada na prisão das regras alexandrinas. (ANDRADE apud LOPEZ, 2004 p.105)

Ampliando um pouco mais a análise, reveladoras, ainda, nos parecem as observações postuladas por Bakhtin quanto à prosificação da cultura, em tudo semelhante à concepção da estética modernista à época, quando defende a aproximação entre a linguagem literária, especialmente a da poesia, e a linguagem da prosa, do falar prosaico do cotidiano, presentes já nessas crônicas de Mário que na transição em que vive deixa as marcas da "modernidade alardeada, a irreverência, frases telegráficas, frases sem verbos abertas nas reticências, a descoberta da fala brasileira [...]". (LOPEZ, 2004, p.30)

Para Bakhtin, a variedade e a mobilidade discursivas da comunicação interativa em suas combinações favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias e promoveram a prosificação da cultura. A prosa tanto está na voz, na poesia, quanto na *littera.* Na verdade, a prosa é uma potencialidade manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra. Assim, para ele "a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável." (BAKHTIN, 2010). Trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível discutir idéias e construir pontos de vistas sobre o mundo, inclusive códigos culturais emergentes.

Ora, não seria esta uma das bandeiras da renovação modernista desfraldada por Mário de Andrade?

A última crônica, *De São Paulo V*, nº 9 da revista, retrata o ciclo de conferências do salão de Freitas Vale, Villa Kyrial, um espaço de grande importância sociocultural, ponto de encontro da intelectualidade da época. Aqui, como em tantos outros escritos de Mário,

as relações entre cultura e espaço, estimulam as interações sociais, amálgama do *diálogo polifônico*. O relato, antecedido de uma forte sátira à futilidade no lazer da burguesia da cidade, alheio às manifestações culturais e a conversas mais consistentes, retrata bem os hábitos sociais das metrópoles do no início do século e a mania das conferências.

O tom satírico contrapõe-se ao apologético que o sucede, para valorizar a burguesia culta assídua no único salão literário e artístico paulistano, no qual o mecenas José de Freitas Vale, que é também o poeta simbolista Jacques d'Avray, organiza ciclos de conferências. Assim, o jovem crítico, ávido de bons frutos do pensamento, através da escuta apurada dos temas, de sua escuta aberta às "forças poderosas da cultura", ainda que, neste caso, de uma cultura da elite intelectual, traz à luz em sua crônica, a convivência das diversas correntes artísticas nesse *oásis polifônico* para os sedentos do saber.

Põe-se, então, no historiar da crônica, a divulgar a programaçãoeclética de Freitas Vale.Mesmo omitindo sua própria participação que, segundo registros em seu arquivo, fez a quinta conferência: "Debussy e o impressionismo", evidencia a interface entre o cronista, o crítico de arte e o musicólogo. (LOPES, 2004).

E encerra a crônica, louvando o empreendimento cultural no estilo musical e sonoro da melopoética simbolista, em metáfora musical, combinando aliteração e assonância.

> E, por último, um pormenor sublime: dança-se na Villa Kyrial! Entre os artistas gesticulantes e entusiasmados há sílfides que vivem valsando a valsa maravilhosa da inteligência e da graça... [...] E, com a imaculada paz de seu espírito silencioso, a rainha de tantos feudatários, a senhorinha Leilah de Freitas Vale- que é como um som longínquo e longo de trompa numa tarde lenta, muito lenta... (ANDRADE apud LOPEZ, 2004, p.115.)

Com efeito, nas crônicas da série *De São Paulo* para a *Ilustração Brasileira* o cronista evidencia os espaços da Pauliceia como espaços de uma cidade que se moderniza, como espaços artísticos e socioculturais, lugares privilegiados tanto de fruição estética e intelectual como de projeção identitária de um movimento de renovação cultural. Na Pauliceia de Mário, as confluências entre a literatura e as outras artes revelam *que os valores artísticos dialogam sempre* e estão em constante interação com os substratos culturais implícitos na dimensão simbólica e alegórica tanto da linguagem do cotidiano como nas linguagens artísticas da literatura, da música, das artes plásticas, enfim, da cultura.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música.* São Paulo: Editora Itatiaia, 1987

_____. *Dicionário Musical Brasileiro.* Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

_____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921* Organização, introdução e notas de Tele Ancona Lopez. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Musica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI:* no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHAFER, Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Unesp, 1991.

ENTRE SINS E NÃOS: ESCUTANDO "TODOS OS SONS", DE AUGUSTO DE CAMPOS

Marcus Vinicius Marvila das Neves[136] (UFES)

Em julho de 2008, na cidade de Londrina/PR, durante o costumaz festival de música daquela localidade, compusemos nossa primeira peça acusmática, nomeada *Sobre todos os sons* (2008). O título não apenas homenageava, mas pretendia (e pretende) informar ao ouvinte que "Todos os sons" (1979), de Augusto de Campos, é o material primário e se faz presente na íntegra, narrado à nossa maneira, como coluna mestra na concepção da peça, *mixtus* entre *poesia* e *paisagem* sonora. Os meses anteriores ao evento foram de intensa tentativa de decifrar, entre a difusa leitura e a diversidade tipográfica, modos de operacionalizar sonoramente o poema. Todas as anotações foram salvas em ".doc" e engavetadas na pasta "Sobre todos os sons" do nosso *hard disk* juntamente com todo material sonoro gravado, manipulado e utilizado na montagem da composição. Esta ganhou vida, frequentou diversos alto-falantes, inclusive os do próprio poeta, porém a labuta inicial da análise do poema ficou no fundo do *hardware*, prometida de que em algum momento a retomaríamos.

* * *

A série *Expoemas* abarca produções de Augusto de Campos entre os anos de 1979 e 1985 e fôra editada em livro no ano de 1985, com serigrafias do artista plástico Omar Guedes (1947-1989). Em entrevista a Ana Lúcia Vasconcelos, de 1986, sob o título "A poesia que faço é a do artesão", republicada no sítio *Cronópios* em 2006, o poeta paulista fala, entre tantos tópicos, sobre seus projetos visuais. A entrevistadora lança a questão: "EXPOEMAS é seu último livro de poesia? Quanto tempo demorou para ser produzido?" Aqui, apresentamos na íntegra, apesar de longa, a resposta do autor:

> **Augusto**: Sim, aí estão 13 poemas produzidos entre 1980 e 1985. Trata-se de um livro especial. Um álbum com folhas soltas, de 32 por 45 cm., impressas em serigrafias manuais em cores por Omar Guedes. Executei eu mesmo todos esses poemas em letraset. Alguns haviam sido publicados no **Folhetim** [Suplemento de Cultura da Folha de São Paulo na época], em grandes tiragens — caso de AFAZER, SOS e PÓS-TUDO. A idéia do álbum

[136] Licenciado em Música, Especialista em Estudos Literários, Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É professor assistente do Curso de Música da UFES. Contato: creed.mvmn@gmail.com

> ocorreu depois que Omar fez as serigrafias de dois pôsteres de minhas INTRADUÇÕES para a exposição TRANSCRIAR, organizada por Julio Plaza. Um desses trabalhos, sobre um poema de Cummings, está na capa da edição dos 40 POEM(A)S, em duas tonalidades de verde. Eu trabalho com projetos visuais que funcionam muito bem em grandes dimensões e em cores. Você pode colocar na parede. Acontece que os editores opõem os maiores obstáculos ao uso da cor, alegando que encarece a produção. Daí a idéia de fazermos, eu e o Omar, um trabalho com plena liberdade com os meus poemas. Resolvemos assim, nós dois, bancar a edição. A técnica da serigrafia não permite grandes tiragens. Assim a edição teve que ser limitada a 300 exemplares. Em compensação pudemos fazer uma edição-padrão de alto nível de design, com as cores mais incríveis — verde sobre fundo vermelho, preta sobre preta, ouro sobre preto — já que o Omar tem um domínio absoluto da técnica serigráfica: ele "grava perfume". Na impressão de ANTICÉU, usamos um "dégradé" de azuis até o branco sobre branco na área em que entra o Braille. Este último poema foi o que deu mais trabalho. Perdemos trezentas cópias devido a um problema com o fotolito, que reduzira ligeiramente as letras. Na minha programação o ajuste entre os tipos-Braille e as letras tem que ser muito preciso para que se estabeleça o espelho icônico entre as letras "l" e "p" e os signos correspondentes em Braille. Originalmente o projeto tinha cerca de 20 poemas, incluindo algumas "intraduções" [traduções criativas de poesia, com reprogramação visual independente do original]: para evitar que a edição ficasse demasiadamente cara, acabamos reduzindo os textos. Os que sobraram vão para o segundo álbum, que terá esse nome: INTRADUÇÕES. Espero também, no futuro, fazer uma edição mais cursiva e simplificada, em off-set, desses poemas. Claro, não será tão bonita, nem terá a mesma qualidade que o Omar consegue. Ele está produzindo também pôsteres serigráficos com meus poemas. O problema é como distribuir esse material não convencional. Estamos criando um público que por enquanto é mais virtual que real. (CAMPOS, 2006)

A resposta de Augusto de Campos nos dá um panorama conciso do que se trata a publicação *Expoemas*, seu processo composicional laborioso em parceira com Omar Guedes, sua condição onerosa para edição em grande escala e seu desejo de uma versão mais simplificada para veiculação de maior porte. Pois em 1994, a sua segunda antologia de poemas é editada, *Despoesia*, e as nas primeiras páginas o público é apresentado aos 13 *expoemas* que, guardadas as diferenças de qualidade da obra primeira, mantinham as especificidades de cada um. Além do polêmico "Pós-tudo" (1984), "Anticéu" (1984), "Sos" (1983), está "Todos os sons" (1979). O leitor mais atento já deve estar se perguntando sobre as informações equívocas de datação dos poemas, pois o próprio autor tratara de anunciar o período entre 1980 e 1985 como sendo o de produção da obra. Porém na edição de *Despoesia*, "Todos os sons", tanto no sumário, quanto na página anterior ao poema, é datado de 1979. Por sinal, dos 13, este é o único que destoa do interregno apontado acima. Abaixo podemos vê-lo:

todos os SINS todos
os NÃOS todos os
RUINS todos OO BONS
RUÍDOS silêncios palavrões JOÃO
CAGE ANTON WEBERN DEUS
putas poetas CONCRETOS MÃE
almas bocetas caralhos CORAÇÕES
TODOS os sons todos
OS sons TODOS os
OOOO TODOS os sons

"Todos os sons" (1979)

"Todos os sons" também é o único dos 13 poemas que possui variação tipográfica entre seus vocábulos, mas tal recurso já fôra utilizado anteriormente por Augusto de Campos, ganhando destaque em "Memos", de 1976, da seção "Stelegramas", pertencente à primeira antologia de poemas, *Viva Vaia*, lançada em 1979, reunindo parte significativa dos 30 primeiros anos de produção poética do autor.

As cores foram um artifício usado no início da carreira de Augusto de Campos para timbrar a série *Poetamenos*, de 1953, simulando a *Klangfarbenmelodie*– melodia-de-timbres – do compositor austríaco Anton Webern (1883-1945), driblando a ausência de uma tecnologia que permitisse o uso de variadas fontes na produção do poema. A experiência de colori-los foi inspirada na escuta acurada de algumas obras do compositor no ano anterior e de sua vivência musical adquirida frequentando cursos na Escola Livre de Música, com o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado no Brasil desde 1937 e de especial importância para a introdução do dodecafonismo no país. O próprio poeta aponta em entrevista a J. Jota de Moraes, publicada no *Jornal da Tarde* em 1985, posteriormente em *Música de invenção* (1998), que suas primeiras influências musicais, além de Webern, foram: os compositores Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez (1925-), perquiridores da herança weberniana, a serialização, na tentativa de controle total dos diversos parâmetros

composicionais da música; e das primeiras obras do estadunidense John Cage (1912-1992), restritas ao uso do silêncio e da melodia-de-timbres.

É na década de 1960 que Augusto de Campos insere o acaso, outra marca da obra cageana, como processo composicional de seus poemas, criando "Acaso" e "Cidade", ambos de 1963, e "Memos". Também na entrevista a Moraes, o poeta afirma ter realizado algumas obras em homenagem ao compositor de *4'33''*: "À parte disso, vários dos meus poemas se referem expressamente a Cage, em homenagem: *Hom'cage to Webern*, *Pentahexagrama para John Cage*, *Todos os sons*" (1998, p. 143). Por coincidência, todos são da década de 1970, respectivamente, 1972, 1977 e 1979, apontando uma relação tenaz de Campos com a poética de Cage naquele período. Ao somar o acaso à sua produção, o criador dos *Expoemas*, que outrora recorrera às cores para trabalhar aspectos tímbricos da sonorização dos poemas e modos de espacialização das letras na página, lança mão agora de diferentes tipos de fontes para privilegiar as leituras difusas, multidirecionais. O advento da letraset entre as décadas de 1960 e 1970 foi um facilitador, possibilitando a interação da fonte Futura, até então a mais empregada pelos poetas concretos, com outros tipos de fontes. Lúcia Santaella aponta esta mudança tecnológica: "A Letraset do Brasil estabeleceu-se por volta de 1968. Tendo aprendido a lidar com essas letras, começou [Augusto de Campos] a compor com elas. Pensou também em mexer com a estrutura do livro, desamarrá-lo. Veio *Linguaviagem* (1967), letras desenhadas" (2004, p. 173).

A produção literária de Cage também pode ter sido fator de influência para Campos quanto à utilização da variação tipográfica. O poeta foi revisor e responsável pelo texto introdutório de *De segunda a um ano* (*A year from monday*), traduzido pelo compositor Rogério Duprat (1932-2006), lançado no Brasil em 1985. Apesar de a tradução ter chegado ao público apenas em meados da década de 1980, Campos (1998) afirmara que a tradução-base do segundo livro de John Cage – *A Year from Monday* é de 1967, *Silence* (1961) foi o primeiro e o compositor ainda escreveria*Notations* (1969) e *M* (1973), grande parte durante seu interstício musical – já existia 13 anos antes, em 1972 iniciaram algumas correções e a saga em busca de uma editora interessada em prensar um livro no qual a riqueza tipográfica encarecia por demais a produção. As primeiras operações mais radicais do poeta com as fontes, como vimos, são "Memos" e "Todos os sons", todos datados posteriormente ao ano de 1972.

* * *

"Todos os sons" é composto por 11 fontes diferentes conforme o quadro abaixo:

	Fonte	**Palavras no poema**	**Tipos**	**Recorrência**[137]
	todos	Todos, os, sons	Sem serifa	"Eco de Ausonius" (1977; VV)
	todos	Todos, os, sons	Sem serifa	"Inseto" (1977; VV)
	todos	Todos, os	Sem serifa	"A esfinge (Emerson)" (1979; Des)
	CAgE	Cage	Sem serifa	"Pressauro" (1970; VV)
	sons	Almas, silêncios, sons	Sem serifa	-
	bocetas	Todos, os, putas, bocetas, palavrões, Deus	Manuscrita	"Memos" (1976; VV)
	MÃES	Mães	Manuscrita	"Memos (1976 – Stelegramas – VV)
	JOÃO	Todos, João, Webern	Gótica	"Intradução (ventadorn)" (1974; VV), "Memos (1976; VV), "homage to Edward Fitzgerald" (1974; VV)
	todos	Todos, os, os, sons, poetas, caralhos	Com serifa	"O tigre (Blake)" (1977; VV)
0	SINS	Todos, os, ruins, nãos, sins, bons	Com serifa	"Memos" (1976;VV)
1	TODOS	Todos, os, ruídos, Anton, concretos, corações	Com serifa	"Intradução (ventadorn)" (1974; VV), "Memos (1976; VV)

[137] Para [VV], *Viva Vaia*. Para [Des], *Despoesia*.

Não é nossa intenção com a tabela acima realizar uma classificação meticulosa de tipos, nem de estilos ou famílias, mas apenas apontar algumas potenciais notas para estudos posteriores, tanto do próprio poema, como da presença das fontes na obra de Augusto de Campos e seus modos de escolha e aplicabilidade em cada poema. Apresentados os tipos presentes em "Todos os sons", existem pelo menos dois traços que nos chamam a atenção, fora a escolha claramente observada no uso de maiúsculas e/ou minúsculas para cada fonte, assim como a manutenção regular ou a aplicação do negrito e do itálico.

Figura 1 – tipos com e sem serifa

Fonte: *Wikipédia*

[a] Notar a presença ou ausência de serifas[138] – a retirada da serifa só se torna comum no século XX, principalmente a partir da criação da fonte Futura, por Paul Renner, em 1927 (TUPTON, p. 42) –, assim como a presença da escrita gótica e manuscrita no poema é vivenciar, antes da pluralidade de sentidos emanados das palavras, um passeio pela história tipográfica. Ellen Tupton, em *Pensar com Tipos* (2006), assim escreve sobre a tipografia:

> A origem das palavras está nos gestos do corpo. As primeiras fontes modeladas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma **tensão** contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje. (TUPTON, p. 13)

Já a criação da letraset – folha de letras em *transfer* –, nome que se confunde com a empresa Letraset, criadora do artifício, foi um marco para a variabilidade do uso das fontes na produção gráfica na década de 1960. A utilização deste artifício para a montagem do poema na página proporcionou a Augusto de Campos sintetizar no poema

[138]"Traço ou barra que remata cada haste de certas letras, de um ou de ambos os lados" (HOUAISS, 2011)

essa sutil característica de em um mesmo espaço, agrupar fontes que resumem a história tipográfica até aquele momento, através da técnica mais avançada de produção gráfica disponível ao mercado da década de 1970. Desta maneira, temos os diversos tipos alimentando uma **tensão** histórica entre eles.

"Memos" (1976)

[b] A coluna à direita da nossa tabela aponta as recorrências anteriores na obra de Augusto de Campos de cada tipo utilizado em "Todos os sons". Nota-se que a fonte número 5, daquela forma, pontilhado, aparece pela primeira vez no repertório do poeta, porém este aparecerá, como a maioria dos outros, em obras posteriores. A saber, o pontilhado fantasia a fonte mais usada anteriormente e representante do movimento concretista, como vimos, a Futura. Somente duas palavras são representantes solitárias de suas formas tipográficas, "Cage" e "Mães". Quanto ao primeiro, já dissemos que o próprio poeta, em entrevista de 1985, assumira que "Todos os sons" faz parte de uma dezena de poemas que homenageiam o compositor estadunidense, logo, não se tratando de grande surpresa o destaque solitário dado à presença nominal de Cage entre as palavras selecionadas para a composição em questão. Já "Mães" é um caso curioso, como apontado por Júlio Castañon, no artigo "Alguns lances de escrita" (2004). A fonte manuscrita já aparecera em "Memos", logo, sinalizando em "Todos os sons" [1] ou certa ligação entre os poemas, já que as propostas de arranjo são similares (mas não

iguais), [2] ou apenas uma repetição de recursos disponíveis. Para Castañon, analisando a presença da fonte manuscrita nos poemas de Campos:

> No caso tanto de "memos" quanto de "todos os sons" o uso da fonte manuscrita talvez não tenha um emprego que a distinga das várias outras fontes utilizadas, ou melhor, ela tem o mesmo papel que as outras. Nesses poemas, essa variedade de fontes tem função icônica em relação à multiplicidade de elementos em jogo nos dois poemas e em relação à complexidade desses elementos, de modo especial em "memos". (2004, p. 80)

Aos olhos do crítico a fonte manuscrita cumpre seu papel como todas as outras, de dar multiplicidade de caminhos e alimentar a tensão entre os elementos, em "Memos" isso acontece no conflito do olhar com as diferentes fontes distribuídas entre linhas-versos; em "Todos os sons", nas palavras, quase sempre opositoras, tensionadas na página. A palavra "Mãe" – que por si só geraria diversos caminhos de leitura, inclusive a do dito "mãe só existe uma", ou a fonte aproximando a palavra da forma mais orgânica possível, a escrita manual –, também se faz presente em "Memos" e talvez seja outro laço forte entre os dois poemas. Na sétima linha da segunda coluna, de cima para baixo, podemos ler "*EAME*" (EAME), quando lemos "[...] amargo este momento a mais qu***e a me***mória morde mas não consegue amar [...]". Tal linha contempla, na forma de anagrama, a palavra "mãe".

A averiguação das recorrências dos tipos de fonte tende a ser um caminho muito extenso para analisar o poema de Augusto de Campos, outro exemplo é a presença das fontes 8 e 11 (na tabela) em "Intradução (ventadorn)" (1974), editado no *Viva Vaia*. Vejamos que a fonte utilizada para "Todos", "João" (Gilberto ou Cage), e "Webern" é a mesma que Augusto de Campos usara para grafar o nome do músico provençal Bernart Ventadorn (c. 1130 – c. 1200). O compositor de *Can vei la lauzeta mover*, juntamente com os compositores presentes em "Todos os sons", faz parte do *paideuma sonoro* (NEVES, 2010) do poeta.

* * *

Como vimos, Augusto de Campos se apropria do procedimento de indeterminação a partir da década de 1960 e tem como parâmetro a utilização do acaso, inspirado na obra de John Cage. Porém, a aproximação não exime as diferenças na produção, o próprio poeta se sente incapaz de praticar em suas obras o acaso ontológico conforme pensado por Cage. Vera Terra, na introdução de *O acaso e o aleatório na*

música(2000), traz uma definição concisa sobre como a obra do compositor estadunidense se impulsionou para a concepção do acaso:

> Partindo de métodos de composição baseados em estruturas de duração que identifica nas músicas de Erik Satie e Anton Webern, o compositor norte-americano acaba por negar a estrutura enquanto princípio organizador da composição. Propõe o silêncio em lugar da estrutura, fazendo de sua música "um lançar de sons no silêncio". Adotando procedimentos baseados no *I ching*, antigo livro de sabedoria chinesa, Cage desenvolve um método de composição inteiramente casual que denomina *operações do acaso*. (TERRA, 2000, p. 25)

Destarte, Cage abdicara da não-intencionalidade e a liberação dos sons de seu gosto pessoal para tratá-los a partir de suas sonoridades (TERRA, p. 33) e uma das finalidades era a aproximação da arte e da vida. A obra deixa de ser objeto e passa a ser **processo** a partir da operacionalização da indeterminação. Terra epitoma:

> A noção de *indeterminação* pressupõe a superação da oposição sujeito-objeto. Se a obra não é mais concebida como um objeto no tempo, se ela se torna *processo*, então não há por que supor o sujeito que a configura, que lhe dá forma. A criação torna-se não-intencional, ela deixa de ser a expressão de ideias, sentimentos, gostos, hábitos de um sujeito (o artista) e se realiza em um plano alheio a qualquer forma de subjetividade: o das operações de acaso. Não há obra (objeto), não há criador (sujeito). Há mutação: eventos permanentemente cambiantes em um espaço-tempo que é o silêncio.

São "Acaso" e "Cidade" que inauguram o uso do acaso na obra de Augusto de Campos, depois "Memos" com a sobreposição de duas possíveis leituras, "uma ordenada, pregnante, e outra, caótica, em caminho-de-rato, que se abre à exploratória casual" (1998, p. 143). Mesmo confesso da incapacidade da adoção do acaso total cageano, o poeta opera a indeterminação de tal forma em "Todos os sons" a reduzir bastante a distância para com a totalidade do acaso. Se em "Memos", três anos antes, havia apenas dois caminhos, sendo um categoricamente o da reconstrução dos versos, em "Todos os sons" Augusto de Campos, usando palavras-fontes, ludibria o leitor, facilitando a imersão na permutabilidade dos vocábulos, o trânsito do olhar potencializa outros focos que não o de tentar, em meio à sequência de fontes, construir palavras e versos. As palavras já estão dadas e as fontes às ligam sem qualquer comprometimento com a realização de grandes frases ou de uma leitura padrão da esquerda para a direita. É possível lermos "todos os sins", "todos os nãos", "todos os ruins", "todos os bons", "todos os sons", porém a utilização da tipografia, o uso do espaçamento entre as palavras permite neutralizar a força da frase. Os vocábulos são compostos sob o branco da página, ressaltante aos olhos graças aos corredores que se formam entre as 4 colunas de 10 palavras cada. A tática da espacialização e do uso do branco, amplamente realizada na fase ortodoxa do concretismo, inspirada na implosão do verso realizada pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), em *Un coup de dés jamais*

n'abolira le hasard (1897), faz a alva folha cumprir o papel de silêncio, espaço-tempo, logo sendo um campo de possibilidades de leitura difusas.

Para Cage, o silêncio é onde todos os sons são possíveis. Ele permite a cambialidade dos elementos nesse espaço-tempo. Em "Todos os sons" o branco permite no espaço-tempo da página que todas as palavras antitéticas – "sins/nãos", "ruins/bons" –, todas as palavras avulsas, com suas marcas semânticas que as tensionam entre si – "mãe", "putas", "poetas", "caralhos", "corações", "João", "Cage", "ruído", "silêncio", "almas", "Anton", "bucetas", "palavrões", "Webern", "concretos", "Deus" – se tornem eventos sonoros dentro desse campo de possilibilidades ativado: [a] pelo silêncio mimetizado pelo branco da página; [b] pelo silêncio do leitor diante do poema. Este último ainda permite incorporar todos os sons do instante contemplativo em que o espectador permanece diante da obra.

Se não há a aplicabilidade do acaso total na montagem do poema em forma de quadrícula na página, pela presença de palavras que instantaneamente remetem aos gostos pessoais do poeta e do homenageado, pela escolha limitada das palavras e das fontes, "Todos os sons" se aproxima pela recepção, pois é no espaço-tempo do leitor que a noção mais forte de acaso se dá, pois a cada imersão no poema, os eventos sonoros ativados pelo seu silêncio ao apreciá-lo permitirá que cada leitura seja única.

* * *

Há muito a se ouvir ainda em "Todos os sons". As palavras acima querem mais abrir possibilidades de leituras do que destrinchar as tensões que o poema evoca.

Referências bibliográficas

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p. XI-XXIII.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista: A poesia que eu faço é a do artesão. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1320>. Acesso em 30 set. 2011.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Viva vaia*: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Disponível em: < http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: set. 2011.

GUMARÃES, Júlio Castañon. Alguns lances de escrita. In. GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 75-92.

NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. *Entre campos*:a música de invenção na poética de Augusto de Campos. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração: Estudo Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In. GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 161-178.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, Fapesp, 2000.

TUPTON, Ellen.*Pensar com tipos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
< http://pt.wikipedia.org/wiki/Serifa>. Acesso em: 29 set. 2011.